



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

JOSIE BEREZIN LAFER

DAS MARGENS PARA O CENTRO E VICE-VERSA:  
HISTÓRIA E CURADORIA DE DANÇA

*FROM MARGINS TO CENTER AND VICE-VERSA:  
DANCE HISTORY AND CURATORSHIP*

CAMPINAS

2021

JOSIE BEREZIN LAFER

DAS MARGENS PARA O CENTRO E VICE-VERSA:  
HISTÓRIA E CURADORIA DE DANÇA

*FROM MARGINS TO CENTER AND  
VICE-VERSA: DANCE HISTORY  
AND CURATORSHIP*

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

*Dissertation presented to the Arts Institute of the  
University of Campinas in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of Master in  
Performing Arts, in the area of Theater, Dance  
and Performance*

ORIENTADORA: Cássia Navas Alves de Castro

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À  
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO  
DEFENDIDA PELA ALUNA JOSIE  
BEREZIN LAFER, E ORIENTADO PELA  
PROFA. DRA. CÁSSIA NAVAS ALVES  
DE CASTRO.

CAMPINAS

2021

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

B452d Berezin, Josie, 1986-  
Das margens para o centro e vice-versa : história e curadoria de dança /  
Josie Berezin Lafer. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

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

1. Centro Cultural São Paulo. 2. Curadoria. 3. Dança - História. 4.  
Civilização ocidental. 5. Produção cultural. 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:** From margins to center and vice-versa : dance history and  
curatorship

**Palavras-chave em inglês:**

Centro Cultural São Paulo

Curatorship

Dance - History

Civilization, Western

Cultural production

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

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Cássia Navas Alves de Castro [Orientador]

Ana Maria Rodriguez Costas

Arnaldo José de Siqueira Junior

**Data de defesa:** 18-11-2021

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

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-2341-0013>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0335687102869310>

## COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JOSIE BEREZIN LAFER

ORIENTADORA: CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

### **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO
2. PROFA. DRA. ANA MARIA RODRIGUEZ COSTAS
3. PROF. DR. ARNALDO JOSÉ DE SIQUEIRA JUNIOR

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão  
examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de  
Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 18.11.2021

Honrando os que vieram antes de mim e os que virão depois, os que já são história e os que ainda serão, dedico este trabalho à vovó Rifka (ז"ל), que me ensinou que o passado está tão vivo no presente, quanto o presente no passado. E para Lior, que teima em me ensinar o quanto o presente é vivo, que se faz, se desfaz e se refaz a cada momento, com seu jeito incerto e instável, com modelos provisórios e impermanentes... que sempre o serão.

## AGRADECIMENTOS

Há muitas pessoas a quem eu devo agradecer por terem me acompanhado durante este percurso de pesquisa e escrita da dissertação e, cada uma a seu modo, tornou possível a realização desta.

À minha orientadora Profa. Cássia Navas, por quem nutri grande respeito e admiração por toda a coerência e profundidade do trabalho que realiza dentro e fora da universidade, num exercício constante de escuta e compreensão dos diferentes contextos ao seu redor, tecendo condições possíveis de articulação no consenso e no dissenso. Encontrar a Cássia como professora e orientadora significou, para mim, poder realizar esta pesquisa em sua forma multidisciplinar, agregando minhas andanças pela sociologia, dança, história e gestão cultural. O rigor que ela me exigiu, somado à liberdade que me concedeu para trilhar meus próprios caminhos na pesquisa foram fundamentais. Sou muito grata por toda a sua atenção, confiança, carinho, apoio e inspiração durante esses anos.

Agradeço também às tantas pessoas com quem conversei e entrevistei neste período, que puderam me instruir com suas experiências e percursos tão ricos. São elas: Andréa Soares, Carlos Augusto Calil, Grilo, Leticia Cociolito, Luciana Mantovani, Luciana Schwinden, Márcio Greyk, Maria Cristina Lopes Coelho, Martin Grossmann, Sonia Sobral. Agradeço, principalmente, a Andréa Thomioka, por ter se colocado disponível para me ouvir e trocar comigo por meses a fio, de forma tão generosa e amorosa, e por ter sido uma grande colaboradora neste trabalho.

Devo agradecer também aos professores e colegas que tive na UNICAMP e na USP, e particularmente aos colegas do GEPETO - Grupo de Pesquisa Topologias do espetáculo - arte e identidades contemporâneas, também liderado pela Profa. Cássia Navas, com quem pude partilhar os caminhos, dúvidas e reflexões que ocorreram no processo da pesquisa. Agradeço, da mesma forma, a Profa. Ana Terra e o Prof. Arnaldo Siqueira, que compuseram a banca da minha qualificação e também da defesa deste mestrado, e agregaram pontos de vista e questões tão pertinentes para a investigação dos temas aqui abordados.

Um agradecimento especial à equipe do Núcleo de Memória do CCSP, que me auxiliou nas buscas de tantos materiais, por várias e várias semanas: Agenor Palmorino Monaco Junior, Antonio Santos da Silva Neto, Liliane Lehmann e Victor Matheus Fernandes de Santana. E também a todos os funcionários do Programa de Pós Graduação de Artes da Cena da

UNICAMP e da Biblioteca do Instituto de Artes da universidade, que sempre me atenderam da melhor forma, prestando seu serviço de forma muito atenta, solícita e eficiente.

Por fim, agradeço demais a toda a minha família e amigos, uma rede de apoio forte e imensa que se construiu nessa fase de realização do mestrado, que coincidiu com o momento da minha maternidade e os períodos infundáveis da pandemia da Covid-19. Meu marido, meus pais, minhas avós, meus sogros, minhas tias, cuidadoras do meu filho e amigos mais próximos, todos se fizeram muito presentes em todos os momentos que mais precisei, com muita confiança, amizade, compreensão, suporte e amor.

Não fossem por todas essas pessoas que mencionei, caro leitor, nenhuma das próximas páginas que você lerá teria sido possível. Apesar do trabalho individual e, de certa forma, solitário, da escrita, não se constrói uma pesquisa sozinha, e ainda menos em períodos tão conturbados como esses passados nos últimos anos. Somos constituídos por redes, por pessoas que nos atravessam e nos amparam a todo tempo, e eu não poderia ter ido adiante sem elas. Como naquele conhecido provérbio africano, “se quer ir rápido, vá sozinho; se quer ir longe, vá em grupo”. Fica aqui toda a minha reverência e gratidão a quem esteve comigo nesta caminhada.

## RESUMO

Fundamentada na historiografia contemporânea da dança, a presente dissertação faz uma breve introdução em que mostra como a ordem colonial e seu pensamento epistemológico ocidental moldaram as relações sociais, políticas e culturais da área da dança, dado que as linguagens que se diferem do balé ou das danças modernas/contemporâneas – estas, de topologias marcadamente hegemônicas ocidentais – são compreendidas como parte de uma cultura à margem, exótica, menosprezada ou subordinada pelo paradigma ocidental.

Observa-se uma pequena e paulatina mudança nesse contexto. Traçando um cenário sobre a área de dança no Centro Cultural São Paulo, desde a sua inauguração em 1982 até 2017, com foco na programação e curadoria das muitas edições da *Mostra Semanas de Dança* que ocorreram nesse período, é possível perceber uma abertura para artistas e grupos independentes de dança, em termos de independentes de corpos estáveis ou de linguagens acadêmicas já estabelecidas. No entanto, encontra-se uma predominância da dança contemporânea, que apesar das conquistas que representou para a dança, especialmente na cidade de São Paulo, sua origem está inegavelmente ligada a uma cultura de elite branca norte-americana, restando pouco espaço a danças de epistemes não ocidentais.

As edições de 2015 e 2016 da *Mostra Semanas de Dança* trazem uma perspectiva um pouco diferente dentro dessa discussão, com disponibilidade para promover projetos a partir de um olhar periférico na dança, no sentido geográfico e também político-cultural. Assim, a pesquisa busca demonstrar que um pensamento curatorial com a potência de promover encontros entre linguagens de dança de diferentes epistemologias, pode trazer um rico debate sobre quais identidades e histórias estão sendo narradas por trás de mostras e apresentações de dança, e como deslocar o olhar para eixos não hegemônicos e ainda pouco reconhecidos na dança.

**Palavras-chave:** História da dança. Historiografia. Epistemologias ocidentais. Cultura colonial. Curadoria. Centro Cultural São Paulo.

## ABSTRACT

Based on contemporary dance historiography, this dissertation presents a brief introduction that shows how the colonial order and its Western epistemological thought shaped the dance relations in social, political and cultural terms, once the dance languages that differ from ballet or modern/contemporary ones - these, notably from hegemonic topologies - are understood as part of a marginal, exotic, underestimated or subordinated culture by the Western paradigm.

There is, though, a small and gradual change going on in this context. Tracing a script on the dance field in Centro Cultural São Paulo, from its inauguration in 1982 to 2017, focusing on the programming and curation of various editions of the *Mostra Semanas de Dança* during this period, one can perceive an openness for independent dance artist and groups, in terms of independence on academic languages and stable institutions. However, there is also a predominance of contemporary dance which, despite the achievements it represents to dance field, specifically in São Paulo city, whose origins are inextricably linked to an American white elite culture, leaving a small space to not Western epistemes dance.

The 2015 and 2016 editions of *Mostra Semanas de Dança* bring a different perspective on this discussion, with availability to promote projects from a peripheral perspective to dance, from a geographic or political-cultural point of view. Thus, this research demonstrates that a curatorial thought with the potential to promote encounters between dance languages of different epistemologies can trace a rich debate about which identities and stories are being narrated through dance shows and performances, and how to dislocate the view to not hegemonic centers which are still little recognized in dance.

**Keywords:** Dance history. Historiography. Western epistemologies. Colonial culture. Curatorship. Centro Cultural São Paulo.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	pg. 12
<b>Cap. 1: Introdução ao contexto colonial da dança</b> .....	pg. 18
<b>1.1</b> Danças cênicas ocidentais	
<b>1.2</b> Danças de epistemologias não ocidentais	
<b>1.3</b> “Todas as formas de dança”	
<b>Cap. 2: O CCSP, a Mostra Semanas de Dança e a cena da dança contemporânea independente de São Paulo</b> .....	pg. 38
<b>2.1</b> Programação de dança no Centro Cultural São Paulo	
<b>2.2</b> Programação e curadoria na Mostra Semanas de Dança	
<b>2.3</b> O lugar da dança contemporânea na cidade de São Paulo	
<b>Cap. 3: As últimas três edições da Mostra Semanas de Dança no CCSP</b> .....	pg. 59
<b>3.1</b> A edição de 2015 da Mostra Semanas de Dança	
<b>3.2</b> A edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança	
<b>3.3</b> A última edição da Mostra Semanas de Dança (2017)	
<b>3.4</b> Análise: as edições de 2015 e 2016 da Mostra Semanas de Dança dentro de um contexto não colonial	
<b>Considerações finais</b> .....	pg. 90
<b>Referências bibliográficas</b> .....	pg. 99
<b>Anexos</b>	
<b>Anexo I</b> Linha cronológica: Prefeito(a) de SP, Secretário(a) de Cultura de SP, Diretor(a) do CCSP, Curador(a) de Dança do CCSP (da inauguração do CCSP até 2018).....	pg. 106
<b>Anexo II</b> Quadros comparativos das edições da Mostra Semanas de Dança do CCSP (entre 1993 e 2016) .....	pg. 109
<b>Anexo III</b> Espaços cênicos do CCSP.....	pg. 117

*“Nós não vemos as coisas como elas são,  
nós vemos as coisas como nós somos”*

**Anais Nin**

## INTRODUÇÃO

Foi durante a atividade de lecionar aulas de dança para crianças no ensino fundamental de uma escola pública de periferia em São Paulo, que as indagações começaram a aparecer. Qual dança ensinar? Por que ensinar a dança que está no meu corpo, a partir das minhas vivências com a dança cênica, se os movimentos que pulsam nessas crianças são de outra natureza? O balé ou a dança contemporânea fazem sentido de serem ensinados dentro desse contexto? Qual o meu papel como professora, naquela situação?

Como amante da infância e dos movimentos nascidos de forma espontânea, preferi observar e aprender com aqueles corpos que, cada um a seu modo, trazia um pouco de suas histórias e suas próprias vivências. O meu trabalho, assim, foi menos de ensinar e mais de criar uma mediação entre as crianças para que aprendessem movimentos consigo mesmas, e umas com as outras, por meio das atividades propostas. A diretora, me lembro bem, só perguntava quando iria colocar espelhos e barras nas paredes da sala para as aulas de balé, e quando seria a apresentação para os pais. Nada disso estava nos planos, ainda mais ao perceber que não era isso que faria sentido para aquela turma naquele momento e naquele espaço, mas a expectativa da diretora me deixava intrigada.

Não demorou para, coincidentemente naquele mesmo ano, eu me deparar com a conferência de Isabelle Launay no seminário Ida-e-volta: dança Brasil-França, em São Paulo (ocorrida em outubro de 2016 no teatro Sérgio Cardoso, no âmbito da Bienal Internacional de Dança do Ceará). Era o que eu precisava para dar respaldo àquela discussão feita mentalmente, e transformar as inquietações todas em questionamentos mais concretos, de forma que as palavras de Launay caíram como uma luva – ainda que em sua conferência ela fez referência ao ensino da história da dança, que lecionava à sua turma de estudantes estrangeiros do mundo todo. Mas as questões se assemelhavam: quais referências históricas e teóricas a construir onde se encontram corpos de histórias e identidades tão diferentes? (NAVAS, 2017)

No mesmo ano, ainda, acompanhei pela segunda vez consecutiva a edição da *Mostra Semanas de Dança* no CCSP, dessa vez com o privilégio de estar junto ao grupo que participou do projeto CCSP Dança em Diálogo – Crítica, análise (e história), idealizado por Cássia Navas em parceria com a curadora da *Mostra*, Andrea Thomioka. Tive a sorte de presenciar, naqueles dias, uma programação plural, incluindo algumas linguagens de dança que eu ainda não havia acessado: além do balé e da dança contemporânea (que cada espetáculo apresentado traz uma nova experiência), pude assistir a espetáculos de danças urbanas, danças brasileiras e uma

companhia japonesa de dança contemporânea, que me abriram os olhos para enxergar novos horizontes na dança, até então desconhecidos ou até, confesso, vistos com algum preconceito.

Todo esse processo contribuiu para me fazer perceber a importância que se deve dar a alteridades no ensino da dança – onde já está implicado a história da dança, em sua forma prática e encarnada. A própria formação de dança que eu tive, principalmente à base das danças cênicas ocidentais, somada às minhas experiências como pesquisadora de dança, professora e gestora cultural (com graduação em Ciências Sociais na PUC-SP e especialização em Gestão Cultural no Centro de Pesquisa e Formação do SESC-SP), e o lugar que ocupo de mulher cis de raízes europeias, pertencente a uma elite branca em São Paulo, me dão uma visão de mundo sempre limitada ao percurso que tive, e completamente diferente daquela de outra pessoa com identidade, formação e experiência diferentes da minha. A importância de reconhecer isso está na urgência de compreender que por trás de toda história ou do ensino da dança também há uma identidade social – e no caso do ensino que está baseado na epistemologia ocidental, existe uma construção de mundo colonial, com a perspectiva de uma cultura hegemônica, pretensiosamente universalista. É fundamental desnaturalizar esse lugar de fala único e soberano e abrir o campo de escuta para outras vozes e outros corpos, com percursos outros.

A presente pesquisa parte do pressuposto de que a história não deve ser única, mas deve ser abordada em suas múltiplas facetas e possibilidades. É preciso admitir que a história não é um resgate puro do passado, mas constitui, antes, uma construção desse passado, permeada por determinadas perspectivas em relação à percepção do passado no tempo presente. É impossível acessar o passado tal como ele ocorreu, mesmo tendo testemunhos em mãos, e entende-se, a partir daí, que a história é um processo complexo e constante de construção, interpretação e mediação de memórias. Memórias como rastros históricos de fenômenos e objetos, como registros da manifestação humana, memórias corporais e documentais, e relatos de pessoas, comunidades, sociedades, populações que falam a partir de si, portanto de certa forma sempre parcial, feito a partir de uma construção de mundo própria, de lugar que ocupam no mundo. E não poderia ser diferente disso.

A investigação metodológica foi realizada com base em presença *in loco* e observação de grande parte da programação das edições de 2015 e 2016 da *Mostra Semanas de Dança* no próprio Centro Cultural São Paulo (CCSP); com base em pesquisa bibliográfica (por meio da leitura de livros, artigos, dissertações, notícias); nas oito entrevistas que realizei a bailarinos, diretores de grupos de dança e gestores da área cultural, feitas de forma presencial ou online, entre os anos de 2018 e 2021, ao longo desta pesquisa. Foi realizado, ainda, pesquisa de campo

no Núcleo de Memória e Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo entre setembro e dezembro de 2019, em que foram pesquisados mais de 90 documentos de comunicação sobre a programação e os espetáculos ocorridos na instituição entre 1993 e 2017.

Nesta pesquisa de campo, foram consultados principalmente os materiais que integraram as edições da *Mostra Semanas de Dança*, sendo cartazes, cartões, folhetos, livretos de programação e eventuais publicações, e foram eles os principais elementos que me auxiliaram a constituir hipóteses sobre a programação e curadoria das várias edições da *Mostra*, bem como sobre princípios que nortearam a área de dança a cada gestão do CCSP. A pesquisa resultou numa espécie de linha do tempo da programação da *Mostra*, feita com base em documentação primária, que pode ser conferida no Anexo II deste trabalho. A diversidade encontrada nos modos de produzir a *Mostra Semanas de Dança* ao longo do tempo me levaram a questionar também quem esteve por trás dela a cada edição, o que me pôs a buscar, como se vê no Anexo I do trabalho, a seguinte cronologia, entre 1982 (inauguração do CCSP) e 2020: Prefeito(a) de SP, Secretário(a) de Cultura Municipal de SP, Diretor(a) do CCSP, e Curador(a) de Dança do CCSP. E o cenário encontrado no CCSP a cada ano, seus espaços com diferentes características, suas demandas por reformas específicas e a necessidade de adequar os eventos da *Mostra* em cada edição, me fizeram ilustrar os ambientes do equipamento, com suas devidas particularidades – como se vê no Anexo III.

O primeiro capítulo deste trabalho parte do contexto cultural da dança e do discurso dominante da historiografia tradicional ocidental. Isto é, pensando nas escritas da história e nas suas formas de contar e elaborar o passado, percebe-se que elas quase sempre compreendem as danças clássicas originadas na corte francesa, e as danças modernas/contemporâneas da tradição norte-americana e europeia (todas elas, danças cênicas) como danças mais valorizadas. Tudo se passa como se, neste discurso dominante, houvesse uma linha do tempo evolutiva, em que as danças populares e não-europeias estivessem numa posição anterior às danças cênicas ocidentais – e estas últimas, fossem as mais avançadas e portanto, pretensamente mais evoluídas.

Dessa forma, as danças não pertencentes à cultura da civilização ocidental, tais como as danças urbanas, tradicionais, de salão, ou mesmo as chamadas “danças étnicas”, estão à margem da cultura dominante e são menos reconhecidas, muitas vezes inseridas na categoria do “exótico” – no sentido de esquisito ou excêntrico – de forma que são vistas como algo à parte da dança dita universal, por uma questão de má compreensão dos valores de um sistema cultural não-ocidental. É preciso reconhecer que isso se trata de uma herança do pensamento colonial,

e não naturalizar essas danças como “outras”, apenas por serem diferentes da cultura ocidental, esta padronizada por meio de séculos de colonização.

A partir daí, indaga-se: como repensar curadorias de dança por meio das (e não apenas incluindo) danças marginalizadas, sem que seja necessário seguir o padrão das danças ocidentais e a manutenção da sua prática colonizadora? Danças de epistemologias não ocidentais são elencadas, de forma a atentar que sua participação em projetos curatoriais de teatros e festivais deve compreender, respeitar e fazer valer seus próprios modos de pesquisa e produção em dança, ou quaisquer formas híbridas que sejam adotadas, sem um olhar que reduza sua arte a estereotípias.

No capítulo seguinte, há uma breve contextualização do Centro Cultural São Paulo (CCSP) enquanto centro cultural que, inaugurado em 1982, foi pensado para “abrigar em um só espaço cultura popular e erudita, e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades das mais diversas”, segundo o então Secretário Municipal de Cultura de São Paulo à época, o poeta e crítico literário Mário Chamie. Em relação a programação de dança do espaço, ela foi em boa parte delineada por Marcos Bragato, que ocupou o cargo de programador de dança nas décadas de 90 e 2000, o período mais longo que qualquer outro programador ou curador de dança, ou mesmo diretor do CCSP aí permaneceu. Criando diversas mostras de dança, ele foi capaz de consolidar uma programação de qualidade e trazer boa visibilidade para ela no cenário da cultura de São Paulo, mesmo com um orçamento bastante limitado.

A *Mostra Semanas de Dança* foi uma das mostras criadas por ele, como uma estratégia para lidar com o espaço disputado das salas de teatro do CCSP. A primeira edição foi em 1993, e então se seguiram muitas outras edições até 2017, com extensão, formato e conteúdo bastante variados, sob a orientação de Bragato e também dos diversos profissionais que assumiram a curadoria de dança após a sua saída (2008). A intenção primeira da *Mostra* era contemplar artistas e grupos independentes da dança – artistas estes puderam desenvolver uma parte importante de sua trajetória neste espaço. Ela será um *case* descrito e analisado no segundo e terceiro capítulos, com relação ao recorte de sua curadoria e programação.

São levantadas questões como: todos os artistas e grupos independentes da dança são criadores da dança contemporânea? Ou existe também artistas e grupos independentes responsáveis pela criação de outras linguagens da dança? Quais linguagens? Houve edições da *Mostra* que em cuja programação apresentou-se danças outras, além da dança contemporânea? Por que esta predominância da dança contemporânea na programação? No decorrer do segundo

capítulo, os termos dança independente e dança contemporânea são aprofundados, e questiona-se se a dança contemporânea seria a única possibilidade de dança como expressão plural e múltipla – ou se esta seria a única possibilidade considerando uma visão colonial de cultura.

Dessa forma, compreende-se que enquanto a dança contemporânea se mantém predominante na cena de dança da cidade, linguagens não ocidentais da dança (como danças urbanas, danças afro-brasileiras, danças tradicionais brasileiras, danças de salão, entre outras) foram e são invisibilizadas, principalmente por não gozarem da mesma legitimidade das danças cênicas vindas de topologias de uma hegemonia cultural. Neste sentido, menciona-se também o Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, que igualmente costuma contemplar grupos que trabalham com linguagens da dança cênica na cena contemporânea (sobretudo até o ano de 2015, quando houve uma reivindicação a respeito da diversidade das linguagens contempladas), o que faz reduzir o espaço de atuação de outros grupos no cenário cultural da cidade.

No terceiro capítulo é feita uma descrição e análise da programação das edições de 2015 e 2016 da *Mostra Semanas de Dança*, sob a curadoria de Andrea Thomioka. Ambas edições se destacaram das demais por trazerem um olhar ampliado à dança, além da realização de uma série de projetos que aconteceram durante o ano e tiveram a sua finalização na *Mostra* e do compartilhamento de processos artísticos de artistas e grupos.

Nestas mostras também houve a proposta de expor a dança por meio de diferentes suportes, como exposição fotográfica, documentário, cinema, mostra de videoarte em dança e mostra de *site specific*. Em sua curadoria foi possível observar a apresentação de diversas linguagens de dança, como danças urbanas, danças afro-brasileiras, danças brasileiras, danças de salão, dança clássica, além de grupos da dança contemporânea. Essa programação intensa e cuidadosamente planejada por um pensamento curatorial crítico rendeu à edição de 2016 da *Mostra Semanas de Dança* o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) pela categoria projeto/programa, e é um ótimo exemplo de evento que traz uma concepção não colonial de curadoria ao CCSP.

Com isso, abre-se a possibilidade de se pensar e criar curadorias feitas a partir de um pensamento não-colonial, questionando-se as bases epistemológicas da construção de dança no Brasil (e em São Paulo, mais especificamente). Coloca-se em relevo a importância de dar lugar a uma nova cena da dança independente, que hoje ainda se encontra invisibilizada nas periferias geográficas e/ou político-culturais da cidade, formada de artistas com pouco acesso a recursos

para conceberem e difundirem sua arte e sua voz, em meio a um cenário cada vez mais conservador e retrógrado em relação aos princípios da democratização cultural.

## **CAPÍTULO 1 –**

### **Introdução ao contexto colonial da dança**

A história mais difundida da dança ocidental atualmente tem como principal referência a história das danças da alta sociedade europeia e norte-americana – entendendo o termo ocidental aqui não somente no sentido geográfico, mas pela sua geopolítica do conhecimento, por seus aspectos culturais eurocêntricos, pautados no processo de colonização europeia. Esta história da dança dita universal coincide, não por acaso, com história da dança das topologias hegemônicas político-culturais dos últimos séculos: são elas, afinal, as principais narradoras da história geral, e é a partir de seu lugar de fala que o passado muitas vezes é acessado. Isso fica evidente pelo curso da história geral tal qual é descrita na literatura mais usual, e também ensinado nas disciplinas dos colégios.

Enquanto isso, o que se passa em outras regiões do mundo é tido como histórias menores, pontuais, específicas, por vezes desconhecidas, tornadas distantes, marginais e insignificantes. O clássico exemplo disso, para citar algo próximo a nós, brasileiros, é ter a própria história de nossos povos originários indígenas tão mal conhecida (e conseqüentemente, ter seu presente tão pobremente reconhecido), e a história oficial ainda ensinar que o Brasil foi descoberto por colonizadores portugueses, ou seja, ignora-se que antes de eles chegarem ao país, havia uma terra já habitada por povos indígenas e uma história em curso, que se desenvolvia desde muito antes do ano 1500.

Assim ocorre também com as danças não-ocidentais (danças não cênicas, em sua origem): por não terem sido originadas e desenvolvidas no seio da alta sociedade europeia ou norte-americana, têm a sua história bastante menosprezada e estão à parte da história geral da dança, aquela com H maiúsculo. Essas danças, em geral caracterizadas como danças étnicas, danças populares ou até mesmo danças típicas, ao virem acompanhadas de tais adjetivos que as localizam como danças regionais, notadamente não fazem parte do curso principal da dança, justamente pois sua origem não pertence ao eixo político-cultural hegemônico do mundo.

A consequência disso, na prática, é que em muitos lugares do Brasil, por exemplo, o balé passa a ser mais conhecido, valorizado e até naturalizado do que as próprias danças tradicionais brasileiras, que são manifestações culturais autóctones do e no país. Isto é, manifestações que ocorrem no Brasil, dentro de seus limites geopolíticos, e também obras que

foram criadas por cidadãos do país, ou mesmo por eles executadas (NAVAS, 2003). E essas, por sua vez, são vistas em certos meios como danças folclóricas – expressão que, nesse caso, carrega um aspecto semântico pejorativo de exótico, excêntrico, estranho, e por isso mesmo atendendo aos interesses do mercado artístico-cultural. O folclore no século XIX, como explica o historiador E. P. Thompson (2008), separa os resíduos culturais do seu processo social e acaba com o sentido do costume como contexto e *mentalité*, tornando-os distantes de sua função racional nas rotinas semanais. Dito de outro modo, o folclore constitui os costumes e modos de produção mantidos por tradições da cultura plebeia que, ao serem apartados de seu contexto, se tornam meros produtos mercadológicos dentro do sistema capitalista, prontos para serem vendidos e adquiridos<sup>1</sup>.

“Essa globalização trabalha para explorar os particularismos num novo exotismo que os faz proliferar, desenvolvendo o mercado lúdico das diferenças”, segundo Stuart Hall, fazendo menção a uma segunda globalização, pós-moderna, que tenta conviver com as diferenças ao mesmo tempo que as nega (1991, apud NAVAS, 2017). A pesquisadora e professora francesa de dança Isabelle Launay, ao tratar da crise das identidades nacionais e da crítica ao discurso hegemônico na narrativa da história da dança, traz as palavras de Hall e, mais a frente, a própria autora acrescenta: “A globalização não é pacífica, os intercâmbios não são iguais, são fenômenos tanto de inclusão quanto de exclusão” (NAVAS, 2017, p. 36). Trata-se aqui de um contexto que, por mais globalizado que seja, tem suas raízes na colonização, domínio, e fortes influências dos países do hemisfério norte em relação aos do sul, de forma que a narrativa da história seja centrada em uma só: na versão dos colonizadores que, vitoriosos, ditam a história ao seu bel prazer. Tome, por exemplo, o testemunho feito por Renato Janine Ribeiro (1987, p. 35), em relação ao século XIV, em Borgonha (Itália): “o cronista se propõe a narrar o excepcional: não os fatos, mas o feito; a história rima com a glória. O registro que o historiador oficial efetua nada tem a ver com ciência: encarregado de lidar com a memória, considera objeto desta os atos grandiosos”.

No mesmo texto de Launay, ela conta que trabalhou em locais com muitos estudantes estrangeiros de classes populares, e jovens artistas em formação vindos do mundo inteiro. A

---

<sup>1</sup> No século XVIII, segundo Thompson, alguns costumes se encontravam em declínio, junto com a magia, a feitiçaria e superstições semelhantes. “O povo estava sujeito a pressões para ‘reformular’ sua cultura segundo normas vindas de cima, a alfabetização suplantava a transmissão oral, e o esclarecimento escorria dos estratos superiores aos inferiores” (Thompson, 2008, pg. 13). Dessa forma, a cultura plebeia se distanciava da pequena nobreza, e os costumes passavam a ser menos visíveis. Foi nesse contexto que surgiu o folclore, à medida que os costumes começavam a ser vistos como antiguidades e resíduos do passado. Tal situação, portanto, não está dissociada de um sistema de divisão de classes.

partir dessa experiência que teve, ela levantou uma série de questionamentos muito pertinentes também a esta presente pesquisa: qual história da dança ensinar para eles? Quais referências históricas e teóricas usar, em uma tentativa de descentralizar esta versão da história e abranger as que eles traziam no corpo? Aprofundando um pouco mais a questão, Launay insiste: “como contar uma história que se trama não apesar das diferenças, mas dentro e através da produção das diferenças?” E ainda, “qual a história possível das identidades diaspóricas?” (NAVAS, 2017, p. 39), ou talvez ainda antes disso, a inquietação seja: é possível construir uma história das, ou a partir das identidades diaspóricas?

A historiografia ocidental da dança, narrada a partir do ponto de vista de países imperialistas do hemisfério norte, corrobora com a visão de que as danças cênicas são aquelas que possuem histórias mais longevas ou mais significativas no mundo ocidental. Nesta história da dança mais difundida, há um discurso implícito de que a história das danças na antiguidade, inclusive, culmina com o início do balé na Europa, o que faz parecer que danças de muitas outras linguagens existiram apenas para dar respaldo e subsídio à construção do balé, mas que não alcançaram um desenvolvimento próprio pleno, ou mesmo deixaram de existir. O que nem sempre é verdade. É necessário entender que esta é uma certa visão da história, e que se deve olhar para ela com alguma crítica. Pois não é – ou não deveria ser – a única história existente, uma vez que a história em si pode ser extensa e plural e merece ser observada com a devida complexidade, a partir de diferentes perspectivas, ou diferentes lugares de fala.

O próprio historiador Paul Bourcier comenta que a documentação iconográfica da história da dança no ocidente é abundante e está dispersa pelo mundo todo, porém “ainda é necessário elaborar um trabalho muito importante de levantamento e de comparação, pois os especialistas da pré-história se preocuparam muito pouco com a história do movimento” (2001, p. 02). Em seu livro, *A História da Dança no Ocidente*, o autor cita alguns vestígios de representações de dança no passado, por meio dos quais formula hipóteses numa tentativa de reconstituir ou interpretar as danças feitas em diferentes épocas, se baseando também em fundamentos da história. Milênios antes de Cristo, ainda antes da linguagem escrita (portanto na pré-história), já havia muitos registros de pessoas em movimento, de forma que é difícil dizer qual foi o primeiro deles.

Há cerca de 14.000 anos existem registros em desenhos de corpos inclinados, em torção, saltos, articulações flexionadas, pernas e/ou braços erguidos em alturas diferentes, calcanhares fora do chão, mãos por vezes unidas ou simbolizando algum gesto. As representações são

encontradas em grutas e em objetos de cerâmica, louça, bronze (principalmente vasos, entre outros objetos decorativos), que valem como documentos iconográficos. É comum observar, nestes desenhos, corpos cobertos por trajes cerimoniais elaborados e, na cabeça, máscaras com pelos e chifres de animais, num estado de despersonalização ritual. Há representações individuais e em grupo, sendo que as últimas começam a ser frequentes a partir do período mesolítico (8000 a.C.), quando os registros de pessoas em roda começam a aparecer, dançando às vezes em torno de uma ou mais pessoas. “A roda é o movimento primitivo da dança coral”, segundo Bourcier (2001, p. 09).

Tais vestígios, mencionados por Bourcier, estão nas regiões que hoje pertencem à França, Itália, Portugal, Espanha, Grécia, Suécia, Turquia, Egito, Argélia, África do Sul, e contam com mais destaque no texto quando estão presentes na parte ocidental do continente europeu. Essas referências são protagonistas nos primeiros capítulos de seu livro; a partir do terceiro capítulo em diante, ao começar a discorrer sobre a Idade Média, toda a dança no ocidente se resume à história ocorrida na Itália, na França e nos Estados Unidos, com alguma menção bastante pontual também à Rússia, Suécia, Dinamarca, Alemanha, como se a dança de todos os outros países deixasse de existir. O que suscita questionamentos como: ao que o autor se refere como ocidente? Por que mencionar regiões da Turquia, Egito, Argélia, África do Sul, se o livro se propõe a tratar da história da dança no ocidente, como já delimitado em seu título? De que forma as danças destes lugares prosseguem na história? Como se dá a história da dança na Alemanha antes da segunda metade do século XIX, antes de personagens como Dalcroze, Laban, Mary Wigman aparecerem? Questões como essas não são sequer mencionadas no livro. A historiadora e bailarina Leandra Yunis, ao fazer uma leitura crítica da obra de Bourcier em seu artigo publicado no site do Instituto de Cultura Árabe, de São Paulo, acredita que

a forma como ele dispôs a sua história evidencia o claro eurocentrismo e etnocentrismo de sua proposta: se construirmos com ele uma linha do tempo, ou cronológica, no início, lá atrás, está a dança primitiva, sucedida das danças sagradas orientais, depois gregas (subentendidas como ocidentais) e, por fim, o desenvolvimento da dança, digamos, “dessacralizada”, artística, ocidental europeia. Esse é o esquemão básico da leitura ocidental da história, sobretudo da história positivista: o ocidente se desenvolveu, apesar de (ou por causa de) a erosão do sagrado, avançou no tempo, atingiu seu ápice na modernidade contemporânea, tudo testemunhado por uma leitura pretensamente consciente e desinteressada. O Oriente aparece aqui como uma etapa do passado, estático ou atrasado, desprovido de história própria. As referências ao passado antigo são estanques e o Oriente moderno não participa na história da dança ocidental, senão acidentalmente, superficialmente. (...) Esse tipo de abordagem utilizada por

Bourcier é, no mínimo rasa, e no máximo um subproduto ideológico da mentalidade imperialista europeia (HOBSBAWM, 2001; SAID, 2007). (YUNIS, 2011)

De fato, o século XXI mantém perspectivas de um tempo em que a corrida colonialista e, consecutivamente, imperialista, gerou não apenas territórios colonizados, mas também narrativas e imaginários colonizados, um tão nocivo quanto o outro. Enquanto territórios e povos colonizados sofrem com a dominação e silenciamento de suas vozes e crenças, imaginários colonizados ocupam perspectivas, projetos e sonhos destes povos, que acabam por manter a perversa herança do colonialismo viva por muitos anos e gerações. O modo de enxergar o mundo a partir das lentes europeias, e posicionar a história ocidental de maneira centralizada e soberana em relação aos outros continentes, é certamente um resquício desta visão tão carregada da ideologia colonial. E a obra de Bourcier (2001) é um exemplo disso, ao traçar uma cronologia positivista, linear e progressiva, onde situa danças primárias em um *locus* espaço-temporal da história, e o balé e danças modernas em outro.

Sabe-se que esta não é uma visão exclusiva do livro de Bourcier, que uma grande parte da historiografia atual da dança segue essa mesma linha de pensamento. Entretanto, sendo esse livro uma das obras mais conhecidas e importantes na literatura da dança, reconhecidamente, é difícil não ser mencionada como um dos alvos principais em uma revisão crítica, como um questionamento não à forma de escrita de Bourcier propriamente – é importante que se diga – mas à forma de pensar e contar a história da dança ainda atualmente. Assim, longe de querer condenar sua obra (ou como se diz nos dias atuais, “cancelá-la”, no sentido de fazer um boicote em massa, às vezes de forma espontânea e frívola, em um contexto de grande e rápido alcance das mídias digitais), é preciso atentar para a forma que Bourcier tece essa história da dança, a partir de seu lugar como autor francês, provavelmente formado por uma escola eurocêntrica, que enxerga a história da dança na França como protagonista e referência central na história moderna.

A crítica não se trata de uma exigência para contemplar a história de todos os países numa mesma obra, evidentemente, mas talvez se faça necessário justificar a ausência ou presença das histórias abordadas, para que não seja naturalizado o fato do passado oriental fazer parte da obra em seu início, mas não aparecer de forma íntegra na historiografia da dança, como se o Oriente fosse desprovido de uma história própria, ou ainda, como se suas referências culturais fossem estanques e não participassem da história moderna. Pois essa é a mensagem

que fica subentendida quando os critérios de menção da cronologia de dança desta ou daquela região, de determinado período histórico, seja qual for, são inexistentes.

Dessa forma, começa-se a perceber a importância de problematizar a perspectiva a partir da qual as histórias são escritas, e sobretudo de questionar a ordem colonial em que a história da dança está inserida como forma única da historiografia. Pois como diz a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, “é assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. (...) [Mas] quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (ADICHIE, 2009).

É preciso ter clareza, portanto, de que existem muitas diferentes danças e histórias de dança tão relevantes quanto a história das danças cênicas, por mais que essas últimas são as que recebem mais destaque no mundo ocidental. É preciso ter clareza também que a dança cênica, e mais especificamente o balé, não nasceu já como hoje é conhecida, mas se desenvolveu paulatinamente a partir de danças populares e danças de corte, sofreu diversas adaptações e transformações significativas em relação a cada época, e assim foi se tornando conhecida e influente. Da mesma forma, todo tipo de dança tem uma extensa história que não deve ser desconsiderada e apartada da forma que ela se apresenta no tempo presente. Assim, vale a pena adentrar no contexto em que surgiu o balé e as danças cênicas que existem hoje, pois ele foi determinante para estas linguagens serem de tanto valor como são hoje, século XXI.

### **1.1 Danças cênicas ocidentais**

A dança clássica nasce como uma dança das cortes italiana e francesa, que aos poucos se separou das danças populares e se tornou erudita, tomando o formato de dança teatral cênica, própria para ser apresentada ao público. Porém manteve ainda as danças populares como fonte de memória presente em seus passos, gestos e estrutura. No Antigo Regime<sup>2</sup>, a dança era tida como uma das atividades que os nobres usavam para adestrar suas boas maneiras, junto à esgrima e à equitação.

---

<sup>2</sup> O Antigo Regime foi o sistema social e político atuante na era moderna na França, do século XV até a Revolução Francesa (1789). São características do Antigo Regime um governo aristocrático, com o controle centralizado nas mãos do monarca.

O curioso é que, como relata o filósofo político Renato Janine Ribeiro (1987), no século XI o Império Romano do Oriente aparentava ser mais refinado do que os ocidentais, conhecidos por semibárbaros. A sociedade medieval europeia era bem pouco refinada, e os costumes que hoje chamamos de boas maneiras custaram muito a se implantar no Ocidente. A partir do século XIII inúmeros documentos atestam a crescente preocupação europeia em refinar os costumes nos ambientes sociais (RIBEIRO, 1987), alguns exemplos são as maneiras de comer à mesa, ou o cuidado e higiene do corpo. Há um desenvolvimento nem sempre linear que vai transformando os atos naturais e se aproximando desse ideal de corpo polido.

Há uma remodelação do ideal do corpo em função de normas sociais e também, claramente, de uma dominação política: à medida que as maneiras se refinam, tornam-se distintivas de superioridade. Ao exibir gestos prestigiados, os burgueses não só adquiriam estatuto nobre, como eram exemplos para camadas médias da sociedade, desejosas de ascender socialmente. A espontaneidade dos gestos não mais convém, assim, porque prejudicaria esse espetáculo barroco em que se procurou converter o cotidiano, cheio de regras de etiqueta e cerimoniais excessivamente pudicos. Afinal, é assim que se dá o corte binário entre refinados e rudes: quem age como nobre no Antigo Regime, é nobre.

A etiqueta, que começa como um ritual construído para a ambição de homens que querem se tornar reis, floresce sob o regime absolutista: aparece e afirma-se junto com a constituição das cortes, que estão ligadas à formação dos estados modernos. A construção dessa etiqueta só pode ser compreendida a partir dessa estratégia política. É um ritual que mesclava fascínio e intimidação e, enfim, atuava como instrumento de dominação, ao exercer forte afirmação de superioridade da nobreza e do rei.

A prática do balé nasce nesse bojo, em um sistema disciplinar cuja lógica de controle abrangia o comportamento e boas maneiras dos indivíduos. Os primeiros espetáculos, que contaram com forte influência italiana, foram realizados como entretenimento, em festas da nobreza a partir do fim do século XV, e até o século XVII, o balé era usado como estratégia política: destinou-se a ser um meio privilegiado de propaganda do poder real até Luís XIII, períodos em que se fez necessário demonstrar paz e prosperidade para o povo, em meio a uma sucessão de guerras e tensões políticas.

Logo o balé se tornaria uma cerimônia de adoração da pessoa do rei, e Luís XIV é um dos maiores incentivadores da dança: ele próprio participou como primeiro bailarino em mais de 20 montagens de balé e era um dos melhores dançarinos do seu tempo. Ele funda a Academia

Real de Dança e o balé “surge como uma arte artificial e rigorosa, em que (...) o gesto [tem] mais importância que a emoção que o produz” (BOURCIER, 2011, p. 113), o que faz todo sentido em uma sociedade barroca. Sob o reinado do Rei-Sol, como Luís XIV era conhecido, todos os gestos do cotidiano, para além do balé, se tornam espetáculo na vida da corte: suas refeições, por exemplo, de funções banais do dia-a-dia, se elevam a gestos espetaculares, que seduzem e se exibem. Esse cenário favoreceu o desenvolvimento do balé-espetáculo e a França, no século XVII, se torna o centro de expansão do balé. Nesta época as mulheres passam a participar das montagens (substituindo os homens que atuavam nos papéis femininos), e o compositor Lully<sup>3</sup> e o coreógrafo Beauchamps<sup>4</sup> têm grande destaque no aprimoramento técnico do balé. Mas foi o francês Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino e professor de balé na Academia Real, o primeiro a criar balés a partir de uma certa ideia, como um espetáculo de enredo independente.

Durante o regime absolutista na França, a escrita dos códigos da dança de corte é logo vista como algo de importância: o primeiro texto que testemunha essa transcrição de movimentos do corpo data do século XV, e desde então houve muitas publicações atestando mudanças tanto nas formas de dança quanto nas formas da escrita. A obra mais conhecida e disseminada da linguagem do balé foi “Lettres sur la Danse”, de Noverre, um conjunto de cartas sobre o balé, publicado originalmente em 1760 na França e na Alemanha, que reuniu as noções do balé como técnica de dança sistematizada de forma assimilável aos dançarinos. Noverre destacou-se por difundir amplamente suas ideias renovadoras pelo continente, cujas propostas eram de atribuir expressividade à dança através da pantomima, com a intenção de sensibilizar e emocionar o espectador.

Assim como Noverre, os pensadores iluministas no século XVIII também tinham como ideal a extensão dos princípios do conhecimento crítico a todos os campos do mundo humano e supunham poder contribuir para o progresso da humanidade. A França foi o país que liderou intelectualmente o iluminismo europeu e, durante o século XVIII, seus intelectuais foram os primeiros a disseminar seu pensamento, pautado no enaltecimento da razão em detrimento da crença religiosa, e a promover os valores iluministas de centralidade e racionalidade humana. Foi dessa forma que no “Século das Luzes”, a cultura iluminada e esclarecida desta elite

---

<sup>3</sup> Jean-Baptiste de Lully, nascido Giovanni Battista Lulli (1632-1687), foi um compositor italiano, naturalizado francês, que passou a maior parte da vida trabalhando na corte de Luís XIV, a quem agradou imensamente, e foi largamente imitado na Europa.

<sup>4</sup> Pierre Beauchamp (1631-1705) foi um coreógrafo, bailarino e compositor da França, e um dos diretores da Academia Real de Dança.

intelectual delineou grande parte dos comportamentos do mundo ocidental, a ponto de valores burgueses europeus serem considerados os mais avançados e “civilizados” da época.

A partir daí, o balé, que pouco a pouco teve sua concepção estética baseada numa estrutura clássica de linhas, posições de braços, pernas e cabeças bem definidos, movimentos limpos e exatos, se firmou como corrente principal de pensamento da dança. No século XX, ele ganhou espaço sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, em inúmeras escolas e academias pelo mundo: foi “uma das primeiras ‘multinacionais da cultura’, nos primeiros tempos, estruturada de maneira atabalhoada e informal, mas extremamente competente”, segundo Cássia Navas (NAVAS, 2006, p. 5). E com essa larga influência que exerceu, em termos de ocupação extensa no tempo e no espaço, fez muitos acreditarem que constitui o melhor ou o único referencial estético e estrutura técnica para o ensino da dança, conferindo-lhe esta supremacia inquestionável ainda nos dias de hoje. Tal como é comum ouvir nos estúdios e academias de dança que “o balé é a base para todas as danças”.

Já as danças modernas, no século XX, trouxeram, de certa forma, uma revisão desta supremacia do balé, e inauguraram uma importante polifonia na cena da dança, com novas possibilidades de exploração do movimento e diferentes leituras da dança. Com interesse em pesquisar danças de fora do mundo ocidental, que pudessem estimular outros padrões e estéticas de movimento, precursoras como Isadora Duncan<sup>5</sup>, Mary Wigman<sup>6</sup>, Martha Graham<sup>7</sup>, Katherine Dunham<sup>8</sup> buscaram inspiração no que acreditavam ser fontes mais “primárias” e “essenciais” na dança: as danças chamadas exóticas ou primitivas – ou seja, danças que foram postas à margem da cultura dominante, e por isso, menosprezadas por ela. Mesmo que na época o conceito de primitivo não tivesse intenção de ser depreciativo, seu uso denota uma noção de subalternização, fazendo repercutir a lógica hierarquizante do sistema colonial. Como também na visão de Ramsay Burt, professor de história da dança,

o que pode ter parecido bom senso para Graham e seus contemporâneos foi subsequentemente desafiado substancialmente pelo trabalho sobre a pós-

---

<sup>5</sup> Isadora Duncan (1877-1927) foi uma coreógrafa e bailarina norte-americana, considerada precursora da dança moderna, aclamada por suas apresentações em toda a Europa.

<sup>6</sup> Mary Wigman (1886-1973) foi uma coreógrafa alemã, uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia e uma das mais importantes figuras na história da dança moderna.

<sup>7</sup> Martha Graham (1894-1991) foi uma dançarina e coreógrafa norte-americana que revolucionou a história da dança moderna; o impacto de sua dança é frequentemente comparado à influência que Picasso teve para a pintura em seu tempo, ou que Stravinsky teve para a música.

<sup>8</sup> Katherine Dunham (1909-2006), além de dançarina e coreógrafa afro-americana, foi também autora, educadora, antropóloga e ativista social. Ela dirigiu sua companhia de dança por muitos anos e foi considerada a matriarca e rainha-mãe da dança negra.

colonialidade, de modo que o adjetivo primitivo, em geral, agora aparece no discurso acadêmico entre aspas. Essas noções de senso comum do primitivo, agora é argumentado, dissimularam uma cegueira subjacente sobre a natureza das relações de poder entre as nações dominantes ocidentais e as nações e sociedades subordinadas colonizadas, ou substancialmente dependentes de alguma outra forma. (BURT, 1998, p. 136) [Tradução da autora]<sup>9</sup>

As noções de primitivo e exótico, além de demonstrarem um conhecimento bastante limitado de formas de dança não-ocidentais, e uma excitação e folclorização em torno de culturas desconhecidas, condensam a forma de caracterizar as culturas a partir de um ponto de vista único, etnocêntrico, e quase sempre estereotipado, que faz perpetuar a lógica da colonialidade. Vale ressaltar, assim, a relação de dominação simbólica e subalternização que a lógica da dança moderna à época estabeleceu com danças de outras culturas, haja vista que estas nunca fizeram ou fariam parte da corrente principal da dança, sempre categorizadas pelo adjetivo de “primitivas” ou “exóticas” como *construtos* inferiores. Já a dança contemporânea (que alguns pensadores, como Laurence Louppe, costumam entender como continuidade das danças modernas) trouxe o pensamento de uma dança que não tem uma forma pronta, mas constitui uma linguagem que permite investigação de suas matérias corporais (LOUPPE, 2012, p. 20), e inaugurou uma abertura estética na maneira de pensar a dança em que cabe toda variação de signos – de forma que nenhum deles é considerado submisso na construção da dança em si. Porém sendo uma linguagem de dança cênica, oriunda do Ocidente, a dança contemporânea ainda aparece com primazia em relação a danças de linguagens não-ocidentais.

Longe de rechaçar as linguagens do balé ou das danças modernas/ contemporâneas, em si – cujas técnicas são de muita valia para muitos bailarinos e estudantes da dança, com suas adaptações e diferentes abordagens pedagógicas que surgiram ao longo de séculos (no caso do balé) e décadas (no caso das danças modernas) –, a intenção na presente pesquisa é entender o contexto histórico de dominação simbólica da arte que as engendrou, e a justificação, internacional, para tamanha influência cultural e corporal, para que essa predominância passe a não ser normalizada.

---

<sup>9</sup> “What may have seemed common sense to Graham and her contemporaries has subsequently been substantially challenged by work on post-coloniality so that the adjective primitive generally now appears in academic discourse between inverted commas. These common-sense notions of the primitive, it is now argued, have concealed an underlying blindness about the nature of the power relations between the dominant, Western nations and subordinate colonised or otherwise substantially dependent nations and societies.”

Vale lembrar que o balé clássico e a dança moderna, como danças originadas na Europa e nos Estados Unidos, respectivamente, tratam de linguagens de dança cujos códigos foram construídos e herdados sumariamente por uma elite branca (salvo raras exceções, como Katherine Dunham, dançarina e coreógrafa afro-americana que viveu no século XX e foi considerada a matriarca da dança negra). Uma vez que o balé e as danças modernas alcançaram outras regiões do mundo, como o Brasil, suas técnicas e modos de fazer dança já chegaram com a notoriedade de serem superiores em relação a todas as outras, num mundo em que a noção da superioridade europeia/ norte-americana já era parte do senso comum e do conjunto de ideias socialmente aceitas. Prova disso é que quando os(as) professores(as) chegaram do exterior em São Paulo e começaram a dar aulas nos estúdios particulares de dança na década de 1930, e na Escola Experimental de Dança Clássica a partir da sua fundação em 1940 (Escola que hoje recebe o nome de Escola de Dança de São Paulo - EDASP), as moças da elite paulistana (também garotos, mas em menor número) logo se interessaram por aprender o balé, conforme consta na publicação de 80 anos da Escola de Dança de São Paulo (Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2020).

Em poucas décadas, o balé se firmou como corrente principal de pensamento da dança em São Paulo e no Rio de Janeiro, quase excluindo a possibilidade de enxergar outras formas de movimento como igualmente rigorosas e eficientes, formando um equivocado imaginário coletivo de superioridade das danças cênicas. É interessante notar que na mesma época, em 1930, manifestações referentes às tradições de origem africana (como o samba e a capoeira) deixaram de ser proibidas no país, e partilharam de caminhos de certa forma análogos com os bailarinos clássicos.

Sobre isso, o professor Roberto Pereira (2003) relata que apesar da proibição, a música e a dança da cultura negra sempre se fizeram presentes na cidade, principalmente no Rio de Janeiro, que era um dos maiores redutos negros do país no início do século XX. Segundo Pereira, elas ocuparam inicialmente os casarões das tias baianas e negras (como da tia Ciata), e mais tarde o teatro de revista. Uma história talvez menos conhecida é que este último espaço possibilitou o trânsito entre o popular e o erudito, as danças da cultura negra e europeia, e foi um importante lugar de encontro, de experimentação e criação, pois pessoas negras, mulatas e mestiças muitas vezes participavam de encenações no teatro de revista junto com os mesmos bailarinos e coreógrafos que faziam também montagens no Corpo de Baile do Theatro Municipal.

Este fluxo gerado entre os diferentes repertórios do samba, do maxixe, e da técnica de balé, se dava no próprio corpo dos bailarinos, o que certamente colaborou para agregar tanto na estilização das danças populares brasileiras, quanto numa melhor apresentação cênica dos teatros de revista em termos coreográficos. Além disso, tornou o palco do Theatro Municipal mais disponível para peças como “Maracatu do Chico Rei”, que eruditamente representava as questões do negro enquanto um corpo escravizado africano (PEREIRA, 2003). No entanto, mesmo tendo este passado em comum no Brasil, e esta razoável abertura para as danças de origem africanas, são as danças cênicas que se tornam dominantes no cenário da dança nacional (antes o balé, e depois também as danças modernas e contemporânea), uma vez que já aportaram no país contando com uma hegemonia político-cultural historicamente construída e pretensiosamente universalista.

Mais do que isso, o ensino da dança e da história da dança, com a sua base construída sob a lógica epistemológica ocidental e numa perspectiva positivista, reforçaram um discurso linear e progressivo da dança, em que coloca a dança cênica ocidental em um lugar de superioridade em relação a outras danças. Pretensas árvores genealógicas em inúmeros livros de história da dança delineiam sucessões cronológicas com relações forçosamente progressivas entre uma dança e outra. Isso ocorre também com a dança moderna e a dança clássica: ainda que sejam ambas danças cênicas ocidentais, aparecerem na história como adversárias, como se a primeira marcasse o fim da hegemonia da outra, que teria reinado do século XVII ao XIX. E essa lógica “se tornou inquestionável porque adotada por tantos autores em tantos lugares, uns ecoando os outros”, que tais afirmações “se consagraram como ‘história oficial’ pelo seu uso constante” (NHUR, 2013, p. 41).

Tal visão, para Launay (2012), ignora as contradições e as “continuidades secretas entre passado e presente”, pois é evidente que nos dias atuais todas as linguagens de dança coexistem nos estúdios de dança, nos cursos universitários, nos festivais de dança e afins e, mais do que isso, estão presentes nos corpos híbridos dos bailarinos, afinal, como “um resultado tanto das exigências da criação coreográfica como da elaboração de sua própria formação” (LOUPPE, 2000, p. 31) Desta forma, sem que fosse dotada de um olhar crítico, a historiografia favoreceu uma supremacia das danças cênicas, e do balé em especial, tornando-as danças culturalmente dominantes. Compreende-se, assim, a colocação de Foucault (apud LAUNAY, 2012), de que a história de uma coisa é a história das forças que dela se apoderam.

## 1.2 Danças de epistemologias não ocidentais

“Em um espaço aberto, o público se aglomera em uma roda. A música sai potente do equipamento de som do DJ, é possível sentir o grave pulsar no chão e nos corpos dos espectadores. Todos aguardam ansiosos, não em silêncio, mas cantando ou clamando pelo começo da batalha<sup>10</sup>. Logo entra um apresentador no meio da roda para anunciar o início do “espetáculo”, ali será o palco de uma batalha de danças urbanas. Na sequência, o primeiro dançarino entra no espaço do palco e inicia sua improvisação com a música disponível, a partir de passos compartilhados das danças urbanas. Sendo batalha de hip hop, veremos *dougies*, *Running man*, *robocop*, *harlem shake*, *Roger rabbit* dentre outros passos de *old* e *new school* sendo executados. Após a primeira entrada de um dos dançarinos, um segundo entra, na expectativa de superar o que foi apresentado anteriormente. Enquanto a apresentação acontece, a plateia manifesta seu gosto através de torcidas e berros para, de acordo com a disposição social desta dança, animar e incentivar a prática da dança.” (BAKER; BEREZIN, 2021)

Cenas como essa, de batalhas de danças urbanas, costumam acontecer majoritariamente – assim como com outras danças de rua, como danças da cultura hip hop, breaking, vogue, etc – em espaços de festas ou palcos menos “nobres” das cidades, palcos improvisados e com características mais ligadas a competições do que a apresentações cênicas, no sentido mais conhecido dos moldes de palco e plateia (como no palco italiano). Dada a construção epistemológica do entendimento de dança no país e o lugar de supremacia destinado às danças cênicas, as danças urbanas não costumam ser apresentadas em palcos centrais da cidade, ou não o são com tanta frequência quanto as danças cênicas. Por conta disso, é provável que muitas pessoas não tenham tido a oportunidade ou interesse de ter contato com uma batalha de danças urbanas, e que o próprio nome “batalhas”, assim como os nomes de seus passos ou características dessa performance, possam soar estranhos.

Vejamos, agora, outra situação: “um mestre, chamado de ‘tirador de coco’ ou ‘coqueiro’, entoava as canções e o refrão é respondido pelos dançarinos. (...) Parados numa roda, os dançarinos esperam uma ou duas duplas que estão ao centro pararem de sapatear, ao som de palmas e cantos, e transferirem seu posto, com umbigadas, para os que estão em roda.” (OHTAKE, 1989, p. 91) Essa dança, o “Coco de Roda”, é cantada com batida de pés descalços e acompanhada pelo ganzá (espécie de chocalho) e pandeiro, instrumentos indispensáveis nessa

---

<sup>10</sup> As batalhas se caracterizam pela escolha aleatória de uma música com improvisação dos dançarinos e, durante a dinâmica, um dançarino disputa com o outro ao dificultar e/ou superar suas movimentações.

tradição. De origem africana e lusa, ela surgiu nos engenhos e se espalhou por todo o nordeste brasileiro, penetrando nos salões refinados e depois voltando para o povo.

As duas situações descritas são cenas de danças de matrizes diferentes, mas que têm uma característica em comum: não pertencem à epistemologia ocidental, e por isso não ocupam um lugar central na cena da dança. Ao observar os principais teatros e centros culturais da cidade de São Paulo no momento atual (considerando ainda o período pré-pandêmico, ou seja, anterior ao ano de 2020), é perceptível que os palcos são ocupados majoritariamente por artistas, grupos e companhias de dança moderna/ contemporânea ou dança clássica, o que cria para o público um equivocado imaginário coletivo de superioridade das danças cênicas ocidentais em relação a todas as outras. Assim, outras danças não são conhecidas, reconhecidas ou mesmo apreciadas em sua plena potência artística ou cultural, o que muitas vezes gera dois tipos de consequências: ganham a alcunha de folclóricas ou de danças festivas, de forma a serem reduzidas a um mero produto rotulado e comercializável, apartado da sua história e do seu fazer; e ocorre um certo estranhamento ou distanciamento por parte de uma plateia que talvez esteja desacostumada a assistir danças de tais epistemes.

É verdade que as danças mencionadas acima são tradicionalmente criadas e apresentadas no ambiente da rua, fora dos palcos, no espaço da cultura entendida como popular (e não em uma sala ou estúdio, lugar das nobres danças acadêmicas) e pode-se pensar que, por isso, não há motivação para que elas sejam apresentadas sobre o palco. Porém, desde o Renascimento os teatros foram se tornando, na cultura ocidental, um lugar de referida aceitação e reconhecimento entre artistas pares e para o público que assiste aos espetáculos, e para o/a artista que se apresenta no palco ou na rua há uma grande diferenciação no *status* que isso carrega, a ponto de ser lugar de desejo para os artistas se apresentarem. Nesse sentido, o palco acaba por conferir uma valoração maior aos artistas e grupos de diferentes linguagens da dança que nele se apresentam.

Além disso, danças urbanas ou danças tradicionais brasileiras, assim como o balé ou qualquer outra linguagem de dança<sup>11</sup>, sofrem transformações e adaptações ao longo do tempo e do espaço que ocupam, podendo expandir o entendimento sobre a forma e o local que desejam

---

<sup>11</sup> Segundo o dicionário de português da Oxford Languages, “linguagem” se caracteriza por qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos. Para Santaella, o pensamento é linguagem, e “as matrizes da linguagem e pensamento estão alicerçadas nos processos perceptivos” (2001, p. 78) (para saber mais, procure em Matrizes da linguagem e pensamento, de Lucia Santaella, 2001). A partir daí entende-se, na presente obra, que cada dança carrega em si o seu próprio pensamento e sistema de símbolos ou sinais, de modo que o termo “linguagem” seja designado para se referir a diferentes formas de dança.

ser apresentadas. Dois grupos de São Paulo (capital), cujos diretores foram entrevistados durante esta presente pesquisa, podem ser mencionados para ilustrar essa situação. Os dois trazem suas danças de origem de forma muito orgânica na formação e escolha estética de seus trabalhos, mas também são permeados pela experiência da dança contemporânea e a sua forma de produzir pesquisa cênica, e apresentam suas criações em teatros e centros culturais da cidade, além de outros espaços também.

Um deles é o Zumb.Boys, que usa o Break como ferramenta de expressão e preparação física, mas cria suas composições a partir das experiências e práticas corporais de cada integrante. Segundo o diretor Márcio Greyk (2021), o modo que se dá a apresentação da dança cênica não está muito distante de como isso ocorre na linguagem do Break: para ele, sempre houve nas danças urbanas o lugar da apreciação, como acontece nos campeonatos com apresentação das *crews* (como são chamados os grupos de dançarinos das danças urbanas), que não deixa de ser a apresentação de uma pesquisa coreográfica a partir dos fundamentos do Break. Ou mesmo fora dos campeonatos, no momento de uma demonstração de criação solo no meio de rodas de dança.

O outro grupo entrevistado foi o Núcleo Pé de Zamba, que faz um trabalho denominado por eles de dança contemporânea brasileira. Calcado nas danças tradicionais brasileiras, a partir das práticas corporais que a diretora Andréa Soares trouxe das vivências da sua terra natal (Recife), o grupo usa como metodologia de pesquisa cênica, a pesquisa de campo e as experiências e proposições autorais próprias de seus integrantes. Suas apresentações são realizadas preferencialmente em “espaços não convencionais”, ou seja, em teatros que não tenham palco italiano, mas em teatros de arena e espaços externos de centros culturais, que contenham estrutura mínima para apresentação, como boa iluminação cênica e bons recursos sonoros (SOARES, 2021).

Desta forma, vê-se que são exemplos de grupos de danças não cênicas em sua origem, que adaptaram a sua linguagem e a trouxeram para o universo da pesquisa artística contemporânea e da apresentação cênica. Assim como grupos de outras linguagens de dança não cênicas também o fizeram, e também desejam apresentar-se em concorridos espaços cênicos da cidade. Isso mostra que os palcos não se destinam mais somente às linguagens cênicas tradicionais, como o balé, à dança moderna e/ou contemporânea, mas também a linguagens de dança não ocidentais, e àquelas que realizam um trabalho híbrido. Deve-se ter em mente, pois, que imaginar culturas puras, “paradas no tempo”, sem contato com o

desenvolvimento da sociedade ocidental capitalista, é um tanto romântico e sentimental – e irreal, de toda forma. Afinal, todas as culturas são, como diz o antropólogo argentino Canclini, “o resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas” (1983, p. 3).

Sabendo disso, retoma-se a importância de uma cena da dança mais plural e honesta, que se deixe permear por todas as danças. Em palavras de Klauss Vianna, “é ridículo pensar que a dança só se faz a partir de cinco posições [como no balé] ou que só é válida a dança que nasceu na Europa” (VIANNA, 1990, p. 33). Não desmerecendo aqui, novamente, as danças cênicas, mas entendendo a importância de abarcar também outras linguagens. É certo que a dança contemporânea abrange muitos formatos de dança, em todas suas formas híbridas, e que seu número de artistas e grupos tem expandido nas últimas décadas – e estes, naturalmente, passam a desejar ocupar os palcos da cidade. Este é um fato a ser notado e celebrado, sem dúvida, pois é fruto de uma visão mais democrática da dança, de um discurso que permite a todos os corpos dançarem, produzirem e apresentarem a pesquisa cênica à sua maneira, e poderem ser, inclusive, remunerados para isso, por meio de contratações de instituições privadas ou por meio de verba pública via editais. Esta disseminação da dança contemporânea, por assim dizer, tem a sua importância na história, e na história da dança de São Paulo em especial (se considerar o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, que desde 2006 seleciona, por meio de edital público, grupos com pesquisa continuada em dança contemporânea, contemplando-os com apoio financeiro para viabilizar sua atividade artística), e as suas conquistas são inegáveis<sup>12</sup>.

Entretanto, deve-se atentar que essa expansão acaba por gerar uma situação de dominação na cena da dança, como já exposto acima, justificada pelo mercado: programadores de instituições culturais costumam dar preferência por mostrar formas de dança que sejam mais reconhecidas culturalmente (como as danças cênicas em geral, dadas as questões de dominação cultural), pois assim diminui a incerteza de se atrair o público ao teatro. Vale lembrar, ainda, que as pessoas responsáveis pela curadoria de dança de teatros e espaços culturais, muitas vezes

---

<sup>12</sup> Conforme dados obtidos com o Núcleo de Fomento à Dança, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, nas últimas onze edições do Programa de Fomento à Dança (entre 2016 e 2021) houve um aumento de 25% no número de proponentes inscritos, ainda que não de forma constante, com oscilação em alguns períodos. Antes disso, de 2006 a 2016, as inscrições não eram realizadas de forma digital, e por esse motivo não foi possível ter acesso a esses dados até o momento de conclusão desta pesquisa.

são também artistas da dança contemporânea, e têm o hábito de selecionar os pares para compor a cena da dança, refletindo assim as relações já existentes na sociedade da dança.

Nesse contexto, qual o lugar para a diversidade na dança e quais são as relações de poder existentes dentro da própria categoria da dança? Quais escolhas ideológicas estão implicadas ao ter curadores(as) de dança que, ao circular pelos mesmos ambientes da dança cênica ocidental, não têm um olhar direcionado a artistas/grupos de outras linguagens, os quais estão em geral mais invisibilizados? E ainda, como sair deste ciclo, ou como gerar outros ciclos mais virtuosos, no sentido de construir uma cena da dança que priorize as linguagens não ocidentais? Questões a serem, ainda, investigadas. Perguntas a serem, ainda, investigadas.

### 1.3 “Todas as formas de dança”

É preciso fazer menção à Bienal de Dança de Lyon, relatada na obra *Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França* (NAVAS, 1999), como um exemplo de evento que poderia ser realizado dentro dos conceitos do pós-moderno, abrangendo linguagens de dança de diversos *locus* sócio-culturais. A Bienal da Dança de Lyon, um festival de dança contemporânea que ocorre nos anos pares, convida milhares de dançarinos de todo o mundo a se apresentar nos palcos e nas ruas da cidade. Por quase um mês, vê-se paradas musicais e apresentações artísticas de gêneros variados, como balé, samba, hip-hop, circo, dança africana, entre outros. Segundo Guy Darnet (fundador da Bienal de Dança de Lyon em 1984 e curador dela até 2004), “todas as formas de dança têm o direito de existir”. Num olhar mais crítico, porém, e a partir da obra de Jameson (*apud* Navas, 1999), Navas alerta que “o ato de se interessar pelas danças de algum *locus* distante (...) resulta numa visão bastante etnocêntrica da realidade global”.

Em sua obra, a autora dá especial atenção à bienal de 1996, intitulada *Aquarela do Brasil*<sup>13</sup>, de cuja programação fizeram parte, em maioria, espetáculos de companhias e grupos brasileiros de dança contemporânea (de São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro, Pernambuco); além desses, em menor parte, espetáculos de artistas e companhias de dança residentes na França; espetáculos de dança de inspiração em temáticas brasileiras (de

---

<sup>13</sup> *Aquarela do Brasil* foi a sétima bienal de dança de Lyon e a terceira bienal latina: antes dela, houve a *Passion España* (1992) e *Mama Africa* (1994); todas elas contaram com “uma programação mista, formada por espetáculos populares (de topologia popular e/ou de grande público) e espetáculos mais conectados com as tendências contemporâneas.” (NAVAS, 1999, p. 83)

companhias e grupos de dança do Brasil, França e Londres); espetáculos argentinos (de grupos de Buenos Aires) e um espetáculo de inspiração em temáticas argentinas (de uma companhia francesa); baile-espetáculos, desfile e shows de música como atrações especiais (com cantores famosos brasileiros, e apresentações de danças típicas brasileiras e argentinas com artistas e grupos do Brasil, Argentina e França). Por fim, houve eventos e promoções da bienal ou inspirados em seu tema: mostra de filmes organizada por instituições francesas, exposição de fotografias e pinturas de artistas ou temáticas brasileiras, colóquio sobre danças latinas promovido por universidades, matinês escolares com apresentação das companhias de dança, e ainda, oficinas de danças brasileiras e argentinas.

Segundo Navas, nessa edição da bienal foram apresentadas variadas atrações verde-e-amarelas num “*tout chorégraphique brésilien*”, ou seja, um todo da dança brasileira generalizada (com atrações até mesmo com temáticas argentinas), como se a dança do Brasil tivesse sido descoberta pelo curador, sem que a grande diversidade pudesse ter sido problematizada ou tratada com a devida profundidade. O que resulta disso é um bloco indistinto de apresentações visto com opacidade, e uma situação pouco precisa e respeitosa gerada, por exemplo, entre a dança de um passista de escola de samba e a dança de um bailarino de uma companhia de dança como Grupo Corpo, Ballet Stagium ou Balé da Cidade de São Paulo – “as atrações recobriram-se de uma igualdade que borra a possibilidade de se enxergar as diferenças”, em palavras de Navas (1999, p.100).

Tal forma de organização denota-se com maior clareza em um artigo à época no jornal suíço *Libération*, cujo título afirmava que “a dança brasileira não existia”, que ao que se assistira em Lyon foi “um mosaico de artistas mestiços” (NAVAS, 1999). Assim, a programação da Aquarela do Brasil pareceu perambular por uma zona de fronteira, enquanto a imagem de um país exótico e seus clichés foram reforçados, como a velha ideia de sermos meramente “um povo que dança”.

Se por um lado, portanto, esta edição de 1996 deu voz “às danças caladas num dos poderosos circuitos de difusão ocidental da dança” (a própria Bienal de Dança de Lyon), conferindo-lhe a noção de pluralismo pós-moderno, por outro, ela teve uma curadoria pouco atenta às características específicas de sua programação, gerando uma confusão de elementos justapostos, e a falta de debate sobre a fecunda riqueza das diferentes formas de danças do Brasil. Percebe-se, assim, que a curadoria ficou refém do discurso pós-moderno de hipervariada, em que “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (NAVAS apud JAMESON, 1996, p. 40).

No fim, o “*tout chorégraphique brésilien*” não foi capaz de transmitir a produção da dança brasileira (que se faz no Brasil, do Brasil ou sobre o Brasil, segundo Navas (2003)) na profundidade da sua diversidade, e serviu para exaltar o país pelos estereótipos pelos quais já é conhecido. Seria preciso uma proposta de curadoria bem mais elaborada, pensada com mais afinco em relação à programação das diversas linguagens de danças brasileiras, e sobretudo que não viesse atrelada a um pensamento etnocêntrico de apresentar “as danças de algum *locus* distante” (como nas palavras de Jameson, mencionadas acima) à civilização francesa, a fim de que o Brasil não fosse visto através desta mesma perspectiva etnocêntrica.

Pois muito embora tenha-se aberto caminhos para a compreensão sobre as diferenças culturais no mundo contemporâneo, por meio de diretrizes do relativismo cultural e do multiculturalismo<sup>14</sup>, estas não trataram da profunda herança do pensamento colonial vigente, que segue imprimindo a percepção de inferioridade de algumas culturas em relação a outras (como a brasileira em relação à francesa, neste caso), e assim suprimindo a potência que existe na riqueza das diferenças. A própria ideia de superioridade também é um *constructo* próprio da lógica colonial / imperial ocidental (MIGNOLO, 2008), por meio da qual fecha-se os olhos para a existência de outras histórias e culturas, como o caso das danças de matrizes não ocidentais, como também para a existência de seus pensadores que refletem e geram teorias sobre o próprio lugar que ocupam. Com isto, alimenta-se a manutenção do *status quo* dominante do mundo ocidental em diversos contextos.

Em relação a isso, o pensador argentino Mignolo (2008) se refere ao multiculturalismo como uma invenção do Estado-nacional ocidental para conceder ‘cultura’ enquanto mantém ‘epistemologia’. Ou seja, se por um lado o Estado-nacional trouxe o discurso do multiculturalismo para receber diferentes culturas, por outro, não agiu de forma a enxergá-las e compreendê-las a partir de suas próprias particularidades; o fez de acordo com a sua base epistemológica ocidental/ norte-americana, mantendo uma visão etnocêntrica. Isso significa que a cultura ocidental seguiu mantendo seu padrão em relação a uma série de conhecimentos,

---

<sup>14</sup> Relativismo cultural é uma corrente de pensamento da antropologia, desenvolvida pelo antropólogo Franz Boas (1858 – 1942), por meio da qual se observa sistemas culturais sem uma visão etnocêntrica, ou seja, realiza-se a observação sem usar nenhum meio ou parâmetro preconcebido pela cultura ocidental, sem privilegiar os valores de um só ponto de vista, e estrutura-se o corpo social a partir de suas características próprias. As culturas estudadas adquirem, assim, seus próprios sistemas de valores e sua própria integridade cultural. Já o Multiculturalismo, com grande influência do relativismo cultural, é um conceito da sociologia que defende a diversidade cultural e étnica em um território, o que está relacionado à globalização e às sociedades pós-modernas.

crenças e práticas, de maneira que outras culturas, diferentes das ocidentais, acabam por ser desprezadas, consideradas como inferiores.

Como alternativa, Mignolo aponta o conceito de interculturalidade, introduzido por intelectuais indígenas nos Andes, indicando ser mais adequado que o multiculturalismo para reivindicar de fato os direitos epistêmicos (MIGNOLO, 2008). A interculturalidade, na verdade, significa inter-epistemologia e está no contexto do pensamento e dos projetos descoloniais. Nesta linha, o que a lógica pós-colonial clama, justamente, é pela des-subordinação e des-subalternização de epistemologias não-ocidentais, por exemplo a latino-americana. Ou seja, compreender o mundo não-ocidental e suas culturas por meio de suas próprias características e sistemas de valores, sem que sejam consideradas inferiores por causa da dominação, marginalização e estigmatização sofridas pela ordem colonial.

Esta é uma proposta para enxergar uma outra cultura com seus próprios processos e questões, sem evocar um discurso colonizador ou que penda para o exotismo. Sabendo que o “outro” aqui está relacionado a alteridades quaisquer, uma vez que o sujeito que se encontra numa topologia oriental enxerga o ocidente e seu modo de viver e produzir cultura, como “o outro” – assim como o inverso também é verdadeiro. Os dois lados podem se enxergar de maneira reduzida e estereotipada, ignorando a profundidade que há naquela cultura desconhecida, e sabe-se que superar o desconhecido nem sempre é tarefa simples. Porém, a relação de poder existente historicamente por parte do mundo ocidental é conhecida e constantemente atualizada, e sua violenta soberania é marca nos corpos até hoje. Felizmente ela começa a ser revista e questionada, mas se trata ainda de um grande desafio na cultura de modo geral e na dança, especificamente – haja vista a forma como as danças não-ocidentais, como as danças brasileiras, são tratadas. Mas já existem experiências positivas em curso, como será tratado adiante.

## CAPÍTULO 2 –

### O CCSP, a Mostra Semanas de Dança e a cena da dança contemporânea independente

O Centro Cultural São Paulo, idealizado na década de 1970, foi inaugurado em 1982, durante a ditadura militar e sob a gestão de Mário Chamie na Secretaria Municipal de Cultura. Segundo ele, “era necessário abrigar em um só espaço cultura popular e erudita, e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades das mais diversas, para refletir ‘toda essa igualdade cultural brasileira que é feita justamente das diferenças’” (Programa Semanas de Dança 2016, p. 20). Sua construção, que teve inspiração no complexo cultural francês Centro Georges Pompidou, visou a horizontalidade espacial e privilegiou a fluidez dos amplos espaços, se tornando “um espaço caracterizado pela arquitetura do encontro. É um espaço público de cultura e convívio” (Programa Semanas de Dança 2015, s/p.), um “espaço para tod@s”, como dizia a placa que ficava em uma das cinco entradas alguns anos atrás, pela sua proposta de acolhimento e respeito às individualidades.

Para Martin Grossmann, diretor do CCSP entre 2006 e 2010, o centro cultural

é um marco do pós-modernismo no Brasil (...), sua arquitetura é singular não só por sua riqueza conceitual e projetual, mas principalmente pelo desígnio de se tornar um ambiente modelado pelo uso e apropriação da multidão, ou seja, democrático e participativo. Essa intenção é clara ao dispor de uma rua interna que organiza suas dinâmicas socioculturais. (GROSSMANN, 2010).

Se trata de uma rua interna de livre acesso, que conecta a estação de metrô Vergueiro à entrada do CCSP e perpassa toda sua construção, sem portões ou catracas, de maneira que permite um fluxo contínuo pelo centro cultural. Esse uso do espaço de forma dinâmica, na qual os usuários têm participação fundamental para ativação da potência do projeto arquitetônico, transfigura o prédio numa estrutura dialógica, diferente de todos os outros centros de cultura (GROSSMANN, 2020). Nesse espaço de fácil acesso e que proporciona tanta liberdade, o público frequentador possui um importante sentimento de pertencimento ao equipamento, o que se compreende ao observar pessoas de diferentes perfis que se sentem seguras e à vontade para permanecerem no local por um longo período, realizando os mais variados tipos de atividades com as quais se identificam. “Lá é permitido sentar no chão, dançar, cantar, tocar, ouvir música, correr, ficar descalço, levar pet, namorar, tomar sol com roupas de banho; as proibições são poucas: fumar, inclusive no jardim aberto, e bebida alcoólica” (PAULUZE, 2019).

Não é à toa que por lá circulam cerca de 122 mil pessoas por mês, a maioria jovens entre 18 a 27 anos (PAULUZE, 2019), que consomem arte e cultura a partir do momento que chegam ao centro cultural. Após 2004, principalmente, o CCSP se transformou em um grande ponto de encontro de muitos jovens que se reúnem em seu espaço externo para praticar diversas danças de salão, danças urbanas<sup>15</sup> (como Popping, Hip Hop Freestyle, Locking, K-pop, entre outras) e outras danças em grupos, devido à sua área espaçosa e plana, seu piso liso e sua arquitetura com paredes de vidro, que muitas vezes são usadas como espelhos. Mais do que isso, encontraram no CCSP uma combinação incomum de liberdade e segurança para se expressarem (PALOMINO, 2001, p. 70). Segundo a diretora de produção e apoio a eventos do CCSP Luciana Mantovani (2018), foi a partir de 2004 que começou a haver um boom de ocupação dos espaços livres do local, pois nesse ano os jovens foram expulsos do centro empresarial Itaú, no Jabaquara, em cujo espaço externo costumavam praticar suas danças. Rodolfo Grilo é um desses dançarinos que ocupam com frequência os espaços externos em grupo, por mais de dez anos. Nesse tempo, viu o número de grupos multiplicar no centro cultural, e confessa que o CCSP “é como um quintal da nossa casa” (GRILO, 2020)<sup>16</sup>.

Martin Grossmann, que foi diretor do CCSP neste período, relata que esta foi uma ocupação orgânica que foi institucionalizada por sua gestão, de forma a potencializar a “manifestação natural do próprio prédio” (GROSSMANN, 2020). Ao mesmo tempo que essa ocupação permite, assim, a organização autônoma dos grupos, também traz alguns fatores complicadores, pois muitos deles ocupam os espaços externos sem se relacionar com a programação oficial que ocorre na instituição. Um exemplo claro dessa situação: ao praticarem suas danças com suas próprias caixas de som, sem adentrarem nos teatros e salas de dança para participarem das atividades, acontece da música desses grupos no espaço externo às vezes interferir nas apresentações cênicas da própria programação do CCSP – principalmente na sala Adoniran Barbosa por causa das condições acústicas de sua arquitetura (o que pode ser melhor compreendido pelas imagens no anexo III deste trabalho). Situações como essas são bem características do equipamento cultural, para as quais negociações são constantemente

---

<sup>15</sup> É utilizada a terminologia Danças urbanas por ser a mais apropriada para exemplificar todas as vertentes dessa linguagem, abrangendo inclusive aquelas que não são influenciadas pela cultura Hip Hop. Já os termos “dança de rua” ou “*street dance*” englobam apenas as danças Rocking e Breaking (RIBEIRO; CARDOSO, 2011)

<sup>16</sup> Entrevista com Rodolfo Grilo sobre suas experiências como dançarino de hip hop no CCSP e proponente dos projetos Estação Hip Hop (2015) e Dança IN’Formação (2016) no mesmo local. Entrevista online realizada pela autora em 26/11/2020.

necessárias para viabilizar o uso coletivo do espaço, e cada gestão decide como lidar com essas questões cotidianas e suas complexidades, olhando para elas com menos ou mais atenção.

## 2.1 Programação de dança no Centro Cultural São Paulo

Ao longo de sua história, o equipamento vem promovendo uma agenda diversificada e em consonância com os diferentes contextos culturais que existiram durante suas quase quatro décadas de atuação. No presente trabalho, será considerada a história do CCSP a partir de 1993 – ano de criação da *Mostra Semanas de Dança* no Centro Cultural pelo programador de dança Marcos Bragato<sup>17</sup> – no que se refere principalmente à programação das diversas edições da *Mostra* ao longo desse tempo. Bragato foi responsável pela agenda de dança da instituição nas décadas de 90 e 2000 e, desde essa época até os dias de hoje, é possível observar na programação de dança do CCSP uma predominância da dança contemporânea, o que originalmente ocorreu com a intenção de dar lugar aos grupos de dança independentes que existiam e existem na cidade de São Paulo (tema que será problematizado mais adiante). Além da dança contemporânea, observa-se na programação também outras formas e linguagens de dança, como balé, improvisação, danças brasileiras, dança indiana, danças de salão, danças urbanas, performances, videodança, *site specific* e outras, com apresentações e oficinas que procuram contemplar o público tanto iniciante quanto iniciado em dança. Dessa forma, o CCSP se estabelece como um espaço plural para a dança, se aproximando um pouco do que o então Secretário de Cultura Mario Chamie pretendia para o Centro Cultural, como mencionado: “abrigar em um só espaço (...) todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades das mais diversas”.

Vale ressaltar, além disso, que o Centro Cultural tem um histórico de acolher também artistas amadores da dança ou em estágio inicial de sua trajetória, para dar chance a novos artistas e artistas independentes dali mostrarem seu trabalho e muitas vezes darem início a sua carreira profissional na cena da dança. Exemplos de programas da dança com esse intuito são

---

<sup>17</sup> Marcos Bragato trabalhou com pesquisa e desenvolvimento no CCSP, e foi também programador de dança e curador assistente de dança por muitos anos na instituição. Além disso, por diversas vezes ministrou cursos de dança clássica como ferramentas básicas para adultos envolvidos com atividades corporais artísticas. Mais tarde, entre 2010 e 2014, foi diretor da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atualmente é professor associado II no Departamento de Artes da UFRN e Vice-Coordenador. Nos próximos parágrafos há maior detalhamento sobre a sua atuação no CCSP.

a Mostra de Dança Clássica<sup>18</sup>, Braços e Pernas pela Cidade: Prêmio Estímulo em Dança<sup>19</sup>, e Novos Coreógrafos, Novas Criações: *Site specific*<sup>20</sup>, todos com seleção realizada por meio de editais públicos, e que trouxeram “ares distintos e mais democráticos” ao CCSP, em palavras da crítica de dança Inês Bogéa (2004).

Assim, a bailarina Zélia Monteiro<sup>21</sup> fala sobre o lugar que o Centro Cultural ocupa, em seu ponto de vista: “o CCSP sempre foi um lugar de resistência para toda aquela gente que não estava no [Theatro] Municipal e não tinha para onde ir” (CCSP, DVD Da Percepção à Memória, 2016); em outras palavras, a instituição sempre foi um espaço importante que abrigou o trabalho de artistas da dança com uma pesquisa própria e autônoma, e que não faziam parte das grandes companhias de dança.

Dada a predominância da programação voltada à dança contemporânea, cabe complementar que o CCSP foi “um lugar de resistência”, como diz Monteiro, para esta linguagem da dança, mas não para todo tipo de dança. O que definitivamente não tira a importância da atuação do centro cultural para o universo da dança. “Desde o primeiro ano da instituição, quando ocorreu o 1º Encontro de Dança Contemporânea, esse tipo de expressão cultural [a dança contemporânea] teve lugar cativo” (SERAPIÃO, 2012, p. 117). Segundo Bogéa (2004), “pode-se dizer que o Centro Cultural São Paulo é um reduto da dança contemporânea paulista”, e que sua programação “se mantém confirmando o papel de fórum privilegiado para a produção coreográfica contemporânea”.

A consolidação desta programação merece ser creditada a Marcos Bragato que, ocupando diferentes cargos no CCSP, permaneceu mais de 20 anos na instituição. Implementou

---

<sup>18</sup> As Mostras de Dança Clássica tinham as inscrições abertas para grupos, escolas e intérpretes com propostas coreográficas que diziam respeito à técnica de dança clássica, com apresentação também de bailarinos(as) convidados(as). As mais de 10 edições ocorreram nas décadas de 90 e 2000 e a seleção era realizada por uma comissão de análise e avaliação de dança. Além desta Mostra, houve também o edital Gala de Balé, voltado para profissionais da dança clássica e neoclássica; o projeto, criado na década de 90 por Marcos Bragato, foi retomado nas edições entre 2015 e 2017 da *Mostra Semanas de Dança*, e será mais abordado mais adiante.

<sup>19</sup> Premiação com cachê para projetos inéditos na área de criação coreográfica em dança de artistas solistas e performers, selecionados por uma comissão julgadora. A iniciativa, ocorrida em 2003 e 2004, recebeu prêmio APCA de Política Cultural em 2003.

<sup>20</sup> Edital que selecionava propostas de criação em dança especialmente concebidas para os espaços do Centro Cultural São Paulo (CCSP), ocorreu entre 2009 e 2015. O projeto trouxe novas propostas de eixos curatoriais, que valorizam a interdisciplinaridade, os formatos diferenciados e uma relação mais próxima e coerente com a arquitetura e a história da instituição. O nome do edital pode ter se inspirado no prêmio “Novos e Novíssimos Coreógrafos Intérpretes”, de 2004, que selecionava projetos inéditos de criação coreográfica para solos, duos ou trios, de artistas que ainda não iniciaram carreira profissional na dança.

<sup>21</sup> Zélia Monteiro tem um trabalho ancorado na formação consistente da técnica clássica da escola italiana de Cecchetti e do pensamento desenvolvido ao lado de Klauss Vianna, e também da pesquisa em dança contemporânea a partir da percepção das tensões de cadeias musculares. Há mais informações sobre a sua biografia mais adiante no texto.

uma política de ação para a expansão da visibilidade da dança na cidade, com a criação e organização de diversas mostras, o que rendeu a Bragato dois prêmios APCAs (Associação Paulista de Críticos de Arte) durante os anos que atuou com programação de dança, entre 1992 e 2008. Carlos Augusto Calil, que foi diretor do CCSP entre 2001 e 2004, menciona que nesta época “uma das poucas coisas estruturadas era a programação de dança, elaborada por Marcos Bragato”, e que “a dança podia ser uma política estratégica da instituição” (BOGÉA, 2004).

Deve-se ressaltar que a programação de dança no CCSP nem sempre encontrou os recursos mais favoráveis para se manter: em termos de espaço, sempre houve uma disputa pela sala Jardel Filho, por ser palco para todas as linguagens cênicas – dança, teatro e música – e a dança inevitavelmente tendo menos pautas e número reduzido de apresentações (não por falta de demanda, mas falta de reconhecimento do seu campo). Em termos financeiros, é preciso dizer que até a primeira metade da década dos anos 2000, o orçamento destinado ao CCSP não possibilitava remunerar os artistas da dança pelos seus trabalhos, o que tornava a programação de dança um tanto mais restrita em relação a sua seleção artística.

Para contornar a situação de disputa por espaços para a dança,

a estratégia de Bragato foi concentrar a programação, criando algumas séries. A primeira, que ocupava uma semana por semestre, foi batizada com o nome ‘Semanas de Dança’. O ciclo começou em 1993 e integram-no espetáculos pautados pelo programador, que também cuidava de cursos e workshops, como a tradicional aula de dança de salão. (...) Nos palcos do CCSP dançaram as mais importantes companhias e muitos bailarinos começaram ali (SERAPIÃO, 2012, p. 117).

Assim se deu o início da *Mostra Semanas de Dança*, como forma de nomear as temporadas de dança, ainda sem um formato de mostra propriamente dita. O objetivo era abrigar as companhias de dança independentes. “ ‘Independentes’ porque geralmente afastados de grupos ‘estáveis’<sup>22</sup>, visto que estruturados à semelhança de uma companhia em si”, explica Cassia Navas (2003, p. 6). Independentes também pois “a autonomia do modo de organização e criação [dos grupos] não estabelece vínculos com uma escola estética particular” (ARAÚJO, 2013, p. 96). E o que seria uma ocupação de dança com duração de “uma semana por semestre”, como foi o planejamento inicial, excedeu a programação desde o princípio para, em geral, duas

---

<sup>22</sup> Grupos ‘estáveis’ podem ser compreendidos por companhias públicas ou particulares, subsidiadas pelo dinheiro público (no caso das primeiras) ou por vias de leis de mecenato. Curioso notar que artistas e companhias que se dizem independentes estariam, alguns anos mais tarde, também vinculados ao dinheiro público por meio da Lei do Fomento à Dança, o que será melhor exposto nas próximas páginas.

ou três semanas por semestre. A *Mostra*, que ocorreu até 2017<sup>23</sup>, foi a iniciativa mais longeva e consolidada da dança no CCSP, principal programa da linguagem na instituição, e que teve grande significância para a cidade de São Paulo. No decorrer de suas edições, sob a curadoria de diferentes profissionais (que se pode observar em detalhe na linha cronológica traçada no Anexo I deste trabalho), a *Mostra* acumulou formatos, perspectivas e conteúdos muito diversos, e demonstrou seu contexto e influências na trajetória da dança na cidade durante a sua existência. Alguns bailarinos puderam ver parte considerável de seu percurso profissional na dança acontecendo ali, como: Ana Maria Mondini<sup>24</sup>, Umberto da Silva<sup>25</sup>, Zélia Monteiro<sup>26</sup>,

---

<sup>23</sup> 2017 foi um ano marcado por muita pressão política na área da cultura no município de São Paulo, o que envolveu a Secretaria Municipal de Cultura e também as programações de dança da cidade, por uma série de motivos. Por essa razão, a curadora de dança à época, Andrea Thomioka, se viu obrigada a se desligar da instituição, e a mostra Semanas de Dança teve a sua última edição neste ano. O assunto será tratado com mais atenção mais adiante no texto. No ano seguinte não houve curadoria de dança no CCSP, e em 2020 a nova curadora não mostrou interesse em dar continuidade à mostra.

<sup>24</sup> Ana Maria Mondini, de Porto Alegre, teve sua carreira toda em São Paulo. É bailarina e coreógrafa, detentora de vários prêmios de dança no Brasil. Fundou a República de Dança, sua própria companhia de dança (hoje extinta). Em 1996 foi assistente de direção de Ismael Ivo na Companhia de Dança da cidade de Weimar (Alemanha) e entre 2001 e 2003 foi diretora da Companhia de Balé do Staatstheater Kassel, no mesmo país.

<sup>25</sup> Umberto da Silva, carioca, foi bailarino, coreógrafo e professor. Integrou os elencos do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do Balé do Teatro Guairá (Curitiba) e, nas décadas de 70 e 80, também do Balé da Cidade de São Paulo. Depois foi assistente artístico da Escola Municipal de Bailado (atual Escola de Dança de São Paulo), e nos anos 2000 conduziu a programação de dança e o Programa de Fomento à Dança, ainda em suas primeiras edições. Tornou-se referência na cena da dança paulista, de tal modo que após a sua morte, o espaço integrado ao Centro Cultural Olido recebeu seu nome, tornando-se Centro de Dança Umberto da Silva.

<sup>26</sup> Zélia Monteiro, natural de São Paulo, é dançarina, professora, coreógrafa e diretora. Trabalhou com Klauss Vianna, Célia Gouvêa, Ivaldo Bertazzo, entre outros, e foi premiada diversas vezes como intérprete. É professora do departamento de Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP desde 1999. Atualmente, ela dirige o Núcleo de Improvisação, com o qual desenvolve a pesquisa em dança contemporânea a partir da percepção das tensões de cadeias musculares (como já mencionado anteriormente) e coordena o Centro de Estudos do Balé, com um trabalho ancorado na formação consistente da técnica clássica na escola italiana de Cecchetti e no pensamento desenvolvido ao lado de Klauss Vianna.

Sandro Borelli<sup>27</sup>, Renata Melo<sup>28</sup>, Miriam Druwe<sup>29</sup>, Helena Bastos<sup>30</sup>, Vera Sala<sup>31</sup>, João Andreazzi (com a Cia. Corpos Nômades)<sup>32</sup>, Jussara Miranda<sup>33</sup>, Thelma Bonavita<sup>34</sup>, Fernando

---

<sup>27</sup> Sandro Borelli nasceu em Santo André, foi bailarino do Ballet Guaíra de Curitiba e do Balé da Cidade de São Paulo, e tornou-se coreógrafo independente no início dos anos 90. É criador, diretor artístico, coreógrafo e intérprete da Cia Carne Agonizante. Preside a Cooperativa Paulista de Dança desde 2011 e desde 2014 é professor convidado da Escola Superior de Artes Célia Helena para o curso da Pós-Graduação em Artes Cênicas.

<sup>28</sup> Renata Melo, de Ribeirão Preto, desenvolveu suas atividades na capital paulista. Com uma formação de dança heterodoxa, foi criadora e bailarina do grupo de dança Marzipan, que existiu entre 1982 e 1990 e marcou o cenário artístico paulistano da época. É diretora, preparadora corporal e se destacou como coreógrafa de dança-teatro nos anos 1990, recebendo diversos prêmios pela sua obra.

<sup>29</sup> Miriam Druwe é bailarina, integrou elencos de várias companhias profissionais de São Paulo e foi premiada pela sua atuação em 1993. É criadora, coreógrafa e diretora da premiada Cia Druw (SP), que conquistou reconhecimento da crítica e do público por suas criações coreográficas destinadas a públicos jovens e infantis, com referências das artes visuais, e com um estilo coreográfico bem-humorado e reflexivo.

<sup>30</sup> Helena Bastos, carioca, é coreógrafa, bailarina, e professora universitária. Nas décadas de 70 e 80 integrou os elencos do Ballet de Câmara da Cidade de São Paulo, do Ballet Stagium e do grupo Marzipan. Em 1993, fundou o grupo Musicanoar com o músico Rogério Costa, e mais tarde começou a atuar em parceria de Raul Rachou. Foi professora de dança para crianças na Escola Municipal de Iniciação Artística (Emia) de Santo André e na Escola Vera Cruz. Entre 2008 e 2012 foi diretora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

<sup>31</sup> Vera Sala desenvolve trabalhos de pesquisa e criação artística desde 1987, com os quais já se apresentou em diversos festivais, e atualmente pesquisa instalações coreográficas em parceria com o arquiteto Hideki Matsuka. Ao longo de sua carreira foi premiada por sua pesquisa em dança, por sua atuação como criadora intérprete e pesquisadora performer, e por seu percurso de trabalhos realizados. Desde 1999, é professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo na PUC/SP.

<sup>32</sup> João Andreazzi, nascido em Pernambuco, é dançarino e professor de dança e realizou a maior parte da sua carreira em São Paulo. Em 1995 fundou Cia Corpos Nômades, da qual é diretor artístico, coreógrafo e intérprete. Além da própria dança contemporânea, os espetáculos da Cia lançam mão de referências do teatro, literatura, vídeo-arte, música e instalações performáticas, num conceito que Andreazzi propõe chamado de “coreodramaturgrafia”, que reúne coreografia e dramaturgia em uma escrita única.

<sup>33</sup> Pode-se dizer que Jussara Miranda é uma das “embaixadoras” da dança contemporânea no Rio Grande do Sul, ao lado de Eva Schul e Carlota Albuquerque. Miranda é coreógrafa e diretora da Muovere Cia. de Dança Contemporânea, de Porto Alegre, existente desde 1989. A Cia. é uma das mais representativas do Estado e é muito premiada por sua atuação artística. Em seu repertório constam muitas produções, que já foram apresentadas inclusive internacionalmente.

<sup>34</sup> Thelma Bonavita é artista, coreógrafa e diretora artística. Foi co-fundadora do estúdio Nova Dança em 1995 e da Plataforma Desaba, e articuladora do Como Clube, que se apresentou na 31ª Bienal de São Paulo, em 2014. Seu trabalho autoral se dá pelo cruzamento entre coreografia, artes visuais e moda e realizou muitos de seus trabalhos em parceria com os artistas Thiago Granato e Cristian Duarte. Atualmente é integrante do CED (centro de estudos em dança) da PUC/SP e vive e desenvolve seus trabalhos entre São Paulo e Berlim.

Lee (com o Núcleo Omstrab)<sup>35</sup>, Lara Pinheiro<sup>36</sup>, Claudia de Souza<sup>37</sup>, Wellington Duarte<sup>38</sup>, Holly Cavrell (com a Cia. Domínio Público, de Campinas)<sup>39</sup>, Silvia Geraldi<sup>40</sup>, entre outros. Todos eles tiveram seus trabalhos apresentados com alguma frequência no decorrer das variadas edições da *Mostra*.

## 2.2 Programação e curadoria na *Mostra Semanas de Dança*

As edições da *Mostra Semanas de Dança* ocuparam um período de duas ou três semanas por semestre (às vezes mais, às vezes menos do que isso), uma ou duas vezes por ano (como é possível observar mais detalhadamente nos quadros comparativos do Anexo II deste trabalho), assumindo diferentes formatos: entre 1993 e 2009 havia somente um espetáculo apresentado por noite (com apresentações das quartas feiras aos domingos); já a partir de 2010, sob curadoria de Alexandra Itacarambi, estabeleceu-se uma outra configuração: em uma única edição por ano, a *Mostra* assumiu um formato de festival, com várias semanas consecutivas e ininterruptas de

---

<sup>35</sup> Fernando Lee, de Campinas, é bailarino e coreógrafo. Fez parte do Ballet Stagium e do Balé da Cidade de São Paulo na década de 80, ainda antes de fundar o Núcleo OMSTRAB, companhia independente que desenvolve pesquisa de dança com integração de outras linguagens artísticas. Em mais de 20 anos de história, o Núcleo OMSTRAB recebeu uma série de prêmios por suas obras, e apresentações internacionais também marcaram a carreira do grupo, como a apresentação na Bienal da Dança de Lyon (França) em 1996.

<sup>36</sup> Lara Pinheiro é bailarina e coreógrafa e foi curadora de dança do CCSP em 2008 e 2009, logo após a saída de Bragato da curadoria. Foi assessora de dança da Secretaria Municipal da Cultura (SMC) por um breve período (gestão de Carlos Augusto Calil) e então assumiu a direção artística do Balé da Cidade de São Paulo entre 2010 e 2013. Em 2017 ela foi novamente assessora de dança da SMC (gestão de André Sturm), e curadora de dança do CCSP por alguns meses.

<sup>37</sup> Claudia de Souza é bailarina, coreógrafa, professora e assistente de direção. É fundadora da Cia. Danças Claudia de Souza, existente desde 1996, com pesquisa de linguagem baseada no diálogo entre a dança moderna e a capoeira. A dramaturgia desenvolvida nos trabalhos da Cia surge de estímulos que propõem ao bailarino entrar em contato com sua história pessoal e com a memória cultural que nele se inscreve. Ao longo dos anos, foi contemplada diversas vezes com prêmios de incentivo à dança e a pesquisa.

<sup>38</sup> Wellington Duarte é diretor, bailarino, ator, performer e professor, e atualmente dirige o Núcleo EntreTanto, criado por ele junto a dois outros artistas em 2007. Neste contínuo fazer tem elaborado propostas experimentais da fisicalidade, conectando lógicas, pensamentos e questões insuspeitas no corpo, e já foi contemplado diversas vezes com editais de fomento à dança em São Paulo.

<sup>39</sup> Holly Cavrell é norte-americana e está no Brasil desde 1989, quando veio trabalhar no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, onde se efetivou como professora concursada. Trabalhou em diversos países e atuou como bailarina em várias companhias de dança, entre elas a Martha Graham Dance Company. No Brasil, trabalhou como coreógrafa e professora de dança moderna em diversas companhias, como o Balé da Cidade de São Paulo, tendo se destacado como coreógrafa independente. Em 1995 fundou a Cia. Domínio Público e recebeu inúmeros prêmios e reconhecimentos nacionais.

<sup>40</sup> Silvia Geraldi é bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora da dança. É docente do Departamento de Artes Corporais na Unicamp e atual coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, IA/UNICAMP (2017-2021). É também qualificada como professora e instrutora no Método Feldenkrais de Educação Somática. Integrou a Cia. de Danças de Diadema (1995/1996), além de outros grupos de caráter independente em São Paulo e Campinas. Recebeu premiações para montagem e circulação de diversas obras cênicas de sua autoria e fundou, em 2000, sua própria companhia (Silvia Geraldi Cia de Dança), com a qual vem desenvolvendo pesquisas e criações para solo e grupo em dança contemporânea.

programação, com 3 a 6 apresentações de dança por dia e às vezes também um workshop, sendo uma atração seguida de outra. Vale mencionar que nesta época, o valor orçamentário destinado anualmente ao CCSP, ainda que bastante reduzido, foi elevado significativamente<sup>41</sup>. A partir de 2013, com Leticia Cocciolito na curadoria de dança, a programação da *Mostra* ocupou uma semana inteira do CCSP, com atrações ocorrendo entre terça-feira e domingo (sendo segunda-feira o único dia que a instituição não abre as suas portas ao público). Em relação às épocas do ano, a maioria das edições aconteceu em maio/junho e novembro/dezembro (com algumas exceções em julho/agosto ou setembro/outubro).

De modo geral, com a ideia de abrigar artistas e companhias de dança independentes, a dança contemporânea compôs a maior parte da curadoria de quase todas as edições da *Mostra*. Esta correlação feita entre dança independente e dança contemporânea era bastante forte há algumas décadas atrás, por isso se deu por natural que a cena da dança independente se resumisse à cena da dança contemporânea. Deu-se por natural também que os festivais, como a *Mostra Semanas de Dança*, se voltassem a apresentar dança contemporânea copiosamente, com pouca abertura para outras linguagens de dança. No entanto, nada disso é natural, mas uma construção. É preciso ressaltar que há também artistas e grupos independentes em outras linguagens da dança, e é preciso lembrar que a seleção curatorial feita por cada programador de dança carrega seu repertório de valores, saberes e intenções, e está imbuída da conjuntura político-cultural de cada época e de cada equipamento.

Cabe fazer uma pausa para atentar para o sentido das expressões dança independente e dança contemporânea, como é abordado nesta pesquisa.

A denominação de ‘independentes’ para grupos e artistas vem desde as décadas de 60 e 70 no Brasil, anos de ditadura, quando em São Paulo houve “forte movimentação cultural em torno das questões de grupos coletivizados, da cultura pop, da contracultura e de poderosas interfaces entre linguagens como teatro e dança” (NAVAS, 2003, p. 6). Os artistas desta nova cena da dança, escapando ao padrão da dança clássica e acadêmica, encontraram no Teatro Galpão<sup>42</sup> um espaço para a dança independente, onde pessoas interessadas nesse tipo de

---

<sup>41</sup> Grossmann (2020) relata que em sua gestão (2006-2010), tendo Carlos Augusto Calil como secretário municipal de cultura, conseguiu subir o valor do orçamento anual a R\$15 milhões – o que o levou a fazer uma comparação provocativa com o evento da Virada Cultural: “o que acontece apenas uma vez a cada ano na Virada Cultural, com a injeção de R\$ 8 milhões para 24 horas de consumo cultural, é cotidiano nesse espaço”, se referindo à programação anual do CCSP (GROSSMANN, 2010).

<sup>42</sup> Parte do Teatro Ruth Escobar, o Teatro Galpão era uma sala pequena que, entre 1974 e 1981, ofereceu cursos gratuitos e deu espaço a produções independentes de dança, servindo como local de ensaio e apresentação de

produção de dança podiam se reunir e realizar seus espetáculos mais experimentais à época. Isso contribuiu para os artistas se afirmarem como bailarinos desta cena contemporânea e favoreceu a consolidação de um movimento que já vinha emergindo de forma dispersa, e que aos poucos se articulou politicamente como classe de dança para os artistas poderem exercer seu trabalho criativo de forma legítima e remunerada. Foram décadas de “muita censura e pouco apoio à arte independente, que vivemos o boom da dança contemporânea brasileira” (BIDERMAN, 2018). Nos anos 90, segundo Navas (2003, p. 11), os artistas independentes “começaram a tramar estratégias para defender a possibilidade de seus trabalhos”. Desse modo, artistas se uniram em torno de categorias e puderam se articular com mais força para reivindicar políticas culturais a favor de sua sobrevivência artística e financeira, assim como exigir seus direitos para utilização de espaços cênicos, e aos poucos puderam conquistar um espaço maior para a dança contemporânea na capital paulista.

Exemplo disso é a criação do Movimento de Teatro Dança, a partir do qual se estrutura a Cooperativa Paulista de Bailarinos Coreógrafos (1995). Já na década de 2000, participantes do movimento Mobilização Dança elaboraram o Projeto da Lei de Fomento à Dança juntamente com alguns assessores de vereadores, com o intuito de proteger a dança contemporânea independente, que na época enfrentava dificuldade para sobreviver. A lei instituiu o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, existente desde 2006, que tem como objetivos, entre outros, “fortalecer e difundir a produção artística da dança independente” e “apoiar a manutenção e desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea” (Lei 14071/05)<sup>43</sup>.

Nesta dissertação, compreende-se dança contemporânea a partir da elaboração da crítica e historiadora francesa Laurence Louppe (2012), qual seja: uma dança que não tenha uma forma pronta, mas como uma linguagem que permite investigação de suas matérias corporais, aceitando agregar em si toda variação de signos que, em determinada ordem ou disposição, permitem “falar à imaginação de cada um” (LOUPPE, 2012, p. 20). A dança contemporânea vai além de preocupações estéticas, “é, antes de mais nada, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento” (idem, *ibidem*) e, por isso mesmo, “parece escapar

---

trabalhos. Localizado no bairro do Bixiga, teve financiamento da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo.

<sup>43</sup> Será discutido mais adiante no texto o papel do Programa Municipal de Fomento à Dança para a proteção dos meios de subsistência da dança contemporânea independente na cidade de São Paulo.

a todo o gênero preciso e a todas as tentativas de delimitação” (idem, p. 21). Desta forma, é mesmo tarefa complexa definir o que seja, e o que não seja, dança contemporânea.

Dentro desta conceituação de Louppe, toda manifestação de dança que tenha abertura para a investigação poético-corporal dentro de sua linguagem, é considerada dança contemporânea? Há artistas e grupos de dança que criam a partir da investigação de uma infinidade de movimentos: entre estes, há códigos bem definidos e demarcados de linguagens específicas da dança. Seus autores, se identificando com os mecanismos de criação da dança contemporânea, fazem um trabalho híbrido, atual, na dança. Alguns desses artistas e grupos se denominam como dança contemporânea, enquanto outros preferem não se denominar como tal. Há também os artistas e grupos que optam por executar suas linguagens de dança de forma conservadora, como é o caso de muitas criações de balé, de danças urbanas, de afro-brasileiras, por exemplo, que não deixam dúvida sobre suas raízes e a estética de seu trabalho: ao se identificarem com certas linguagens específicas de dança, fazem uso desta nomenclatura própria para caracterizar suas formas de criação.

Para além do trabalho de linguagem desenvolvido, o nome escolhido para caracterizar o tipo de dança realizado muitas vezes parece estar relacionado também a um posicionamento estético-político, cada artista/ grupo se declarando desta ou daquela linguagem, no sentido de querer preservar e afirmar a sua identidade, de buscar a se assemelhar aos seus iguais e, com isso, se organizar em torno de aspirações comuns da classe. Muitas vezes esta auto-denominação vai transmitir os princípios centrais do grupo, antes mesmo do seu trabalho com a dança ser visto.

Retomando: como já mencionado, a ideia da *Mostra Semanas de Dança* era a de abrigar artistas e companhias de dança independentes. Dentre as edições, pode-se destacar algumas poucas da *Mostra* que trouxeram a apresentação de artistas e grupos independentes que trabalham reconhecidamente com criações de outras linguagens da dança, que não a dança contemporânea.

Foram as seguintes edições: em 1998, quando da apresentação de cenas de balés de repertório ou criações autorais da dança clássica com o projeto “Gala de Balé”; a edição de 2006 que trouxe o espetáculo “Com-Fluência” de Betty Gervitz e Sonia Galvão, com costura de linguagens das danças indianas, árabes e espanholas; em 2007 houve o espetáculo “Gira”, de Estelamare dos Santos, inspirado na dança indiana, e também a apresentação de “O ritmo de nossa face”, do grupo de hip hop The Face (direção de Lenilson Rodrigues, também conhecido

por Haysten); e em 2008 novamente o grupo The Face, comemorando 15 anos de existência, apresentou “Cidade em Jam”.

Estes cinco espetáculos foram as únicas exceções à regra geral de apresentações de dança contemporânea em 15 anos da *Mostra Semanas de Dança* (considerando até 2008, último ano em que Marcos Bragato esteve no cargo de programador de dança no CCSP<sup>44</sup>). Já em 2010, a então curadora de dança Alexandra Itacarambi<sup>45</sup> trouxe para a programação da *Mostra Semanas de Dança - Diálogos* (assim intitulada esta edição) algumas ações performáticas (com Clarice Lima, Júlia Rocha, Lua Tatit e a Cia Nau de Ícaros) e encontros de improvisação (com Cia Linhas Aéreas, Cia Jorge Garcia e Cia Inadequada) com propostas de apresentação fora da caixa cênica, além de espetáculos de grupos e artistas de dança contemporânea que também compuseram a grade de apresentações desta edição da *Mostra*.

Em 2013, com Leticia Cocciolito à frente da curadoria de dança, houve algumas diferentes propostas na *Mostra Semanas de Dança*. Diferentemente dos outros curadores de dança do CCSP, Cocciolito não vinha de uma trajetória pessoal e profissional no campo da dança, e teve um olhar mais distanciado para a programação da dança contemporânea, até então tão recorrente e restritiva na instituição<sup>46</sup>. A primeira dessas propostas foi o programa Ocupação em Mostra, com performances de alguns grupos de dança que ocupavam informal e regularmente os diversos espaços alternativos do CCSP, de forma quase marginal, “habitando-os de maneira democrática, viva e fervilhante” (COCCIOLITO, 2013). No programa, houve apresentações de Hip Hop, onde Ivo Alcântara se apresentou com os alunos da Oficina OH<sup>2</sup>-

---

<sup>44</sup> Bragato foi programador de dança no CCSP entre 1992 e 2008, mais tempo do que qualquer outro curador. Foi importante para a área e em geral tinha apoio da classe da dança (classe esta formada sobretudo por artistas da dança contemporânea, o mesmo nicho que fez parte majoritária da programação de dança nesta época). Após tantos anos nesse posto, porém, passou a gerir a programação pelas próprias convicções individuais, o que dificultou o diálogo com seus pares no CCSP (GROSSMANN, 2020). Ele operava suas funções dentro de uma lógica desatualizada no CCSP, em que havia “divisões estanques, serviços culturais passivos, programações artísticas segmentadas, entre outros, [que] compunham quadro de engessamento e de falta de perspectiva”, segundo Grossmann (2010). Com uma conduta pouco flexível, era complicado para ele abrir mão de suas ideias e modos de trabalhar, que não mais se adequavam ao momento de transição de gestão cultural que estava sendo proposto ao CCSP naqueles anos.

<sup>45</sup> Itacarambi já encontra o CCSP com um novo organograma, com a proposta de curadorias artísticas. A partir de 2009, este conceito tornou os processos independentes, porém em parceria, de modo que o foco passou a ser o CCSP como um todo, com planejamento conjunto de áreas artísticas em diálogo permanente com o contexto local e global. Até então, as áreas artísticas do CCSP eram de responsabilidade de diferentes programadores e cada um planejava especificamente a agenda da sua linguagem, de forma segmentada (como era o trabalho de Marcos Bragato, por exemplo).

<sup>46</sup> Com formação em Relações Públicas e Gestão Cultural, Cocciolito havia atuado na programação cultural do Sesc antes de assumir a curadoria de dança do CCSP. Assim, trouxe para a curadoria a experiência de ter sido parte da plateia (e não do projeto artístico) de apresentações de artes cênicas, e a perspectiva que trazia de uma programação abrangente e plural do Sesc.

Hip Hop (maio e junho de 2013), além de apresentações de Break e de K-Pop no Foyer/Espaço Flávio Império (uma a cada noite, no primeiro final de semana da *Mostra*).

As danças urbanas, que surgiram no Brasil na década de 80, talvez já tenham se tornado mais conhecidas ao longo da última década. Mas vale notar que K-pop, abreviação de Korean Pop (música popular coreana), é um estilo de música que recentemente vem ganhando espaço no cenário musical brasileiro. No final dos anos 90, o K-pop havia se tornado bastante popular entre os jovens de várias partes da Ásia, e com a internet e as redes sociais, ele foi aos poucos alcançando também o Ocidente. As bandas do gênero são, em geral, o que no Ocidente são chamadas, em inglês, de “*boybands*” ou “*girlbands*”, grupos formados por vários integrantes, cada banda com sua característica marcante, interpretando “músicas chicletes” (músicas de fácil retenção), com mega produções em clipes, shows e muitas coreografias. Existem inúmeros grupos de K-pop, alguns com mais de 10 anos de existência e que são referências para o estilo ainda hoje. Há concursos e competições internacionais de grupos *covers*, que interpretam as performances à semelhança das bandas coreanas, e que já aconteceram inclusive no CCSP.

Outra proposta desta mesma edição da *Mostra Semanas de Dança* de 2013, além do programa Ocupação em Mostra, foi a parceria com o projeto Pílula de Cultura Feira Preta (uma iniciativa do Instituto Feira Preta<sup>47</sup> e a Rede Kultafro<sup>48</sup>, junto à Secretaria Municipal de Cultura). O projeto

apresenta uma proposta criativa e engajada com o seguinte questionamento: ‘qual é o espaço da cultura afro-brasileira hoje?’ O intuito do projeto é realizar ações artísticas voltada para a cultura negra contemporânea que normalmente não estão presentes nos grandes circuitos culturais e, ao mesmo tempo, provocar uma reflexão sobre o espaço que a cultura negra tem ocupado na sociedade brasileira. (Programa Semanas de Dança de 2013, p. 10)

O projeto aconteceu entre maio e novembro de 2013 no CCSP, sendo que a cada mês foi apresentado um tema diferente sobre a cultura negra na sociedade brasileira. Com a ideia de ser um espaço de fortalecimento e difusão das manifestações relacionadas à cultura afro-brasileira, profissionais da dança foram convidados para esta edição da *Mostra* nos meses de julho e agosto “para retratar o cenário das diversas linguagens das danças contemporâneas e

---

<sup>47</sup> “Desde 2002, o Instituto Feira Preta faz o mapeamento do afro-empendedorismo no Brasil e atua como acelerador e incubador de negócios negros. Articula o *black money* e promove educação empreendedora. As atividades do instituto estão distribuídas em todo o território brasileiro – sua meta é virar o Brasil de cabeça para baixo e ajudar no empoderamento e ascensão social da população negra.” (Fonte: feirapreta.com.br)

<sup>48</sup> Rede de Empreendedores, artistas e produtores de cultura negra no Estado de São Paulo. A Kultafro, lançada em 2012, é uma plataforma que desenvolve ações que potencializem a sustentabilidade econômica do segmento afro, mapeando projetos e iniciativas para o desenvolvimento do negócio cultural.

seu envolvimento com as culturas afro-brasileiras e africanas”. (Programa Semanas de Dança de 2013, p. 11)

Dentro dessa programação, houve uma roda de conversa com o tema “a arte de dançar na diáspora” com três artistas: a cantora e bailarina guineana Fanta Konatê, o bailarino e coreógrafo Rubens de Oliveira (diretor do Núcleo de Dança Pélagos e do grupo Gumboot Dance Brasil), e o professor de samba-rock Moskito (nome artístico de Inacio Loiola), pioneiro em levar a modalidade de dança de salão para as escolas de dança de São Paulo. Mais tarde houve uma breve aula interativa de samba-rock com este professor, e depois, a apresentação de um *pocket show* do novo espetáculo de Fanta Konatê (um espetáculo de dança que conta a sua história de vida), seguida da apresentação do espetáculo “Garimpo”, pelo Núcleo de Dança Pélagos.

Tudo isso ocorreu em um único domingo na sala Adoniran Barbosa, das 17h às 20h (um período de tempo relativamente curto para uma roda de conversa, uma aula de dança e dois espetáculos, considerando uma mostra que teve seis semanas de duração), num formato de parceria com o projeto “Pílula de Cultura Feira Preta”, que foi firmada com a Secretaria Municipal de Cultura. Ainda assim, foi oportuno que, por meio deste projeto, apresentações de artistas e grupos afro integraram a *Mostra Semanas de Dança* em julho de 2013, trazendo mais diversidade à sua programação.

Ainda fez parte desta edição da *Mostra* a bailarina Eliana de Santana com seu solo “Afro Margin”, que trabalha a ideia de um corpo à margem, do sujeito anônimo, a partir da inspiração em uma série de desenhos do artista plástico britânico Chris Ofili, que produz obras relacionadas a questões da identidade negra, frequentemente empregando estereótipos raciais, a fim de desafiá-los. Dessa forma, foi possível assistir nessa *Mostra* não só a apresentações de K-pop e danças urbanas, como dito anteriormente, que raramente apareceram como parte da curadoria da *Mostra Semanas de Dança*, mas assistir também a artistas negros que trazem em seu trabalho de dança questões relativas à negritude, à cultura africana ou afro-brasileira. Mesmo na linguagem da dança contemporânea, essas temáticas (a partir do olhar de artistas negros) não costumavam ser frequentes na programação da *Mostra*.

Conforme a pesquisa realizada<sup>49</sup>, notou-se que as edições acima mencionadas (de 1998, 2006, 2007, 2008, 2010 e 2013) foram as únicas, até 2014, que trouxeram para a programação da *Mostra Semana de Dança* artistas e grupos criadores de danças outras, que não a dança contemporânea. Ou seja, dentre as muitas edições que ocorreram de 1993 a 2014 (vide anexo II deste trabalho), seis delas tiveram uma curadoria mais diversificada, nesse sentido. Não se trata aqui de discriminar e julgar com rudeza o trabalho dos programadores ou curadores de dança do CCSP, inclusive porque sabe-se que o trabalho de curadoria envolve tantas outras questões, condições e oportunidades conjunturais. O objetivo desta pesquisa é também entender quais danças ocuparam a programação de dança na *Mostra Semana de Dança* ao longo dos anos e traçar uma análise a partir desse cenário.

Nessas edições, como descrito acima, houve apresentações de balé (projeto Gala de Balé), danças indianas, danças urbanas, danças afro-brasileiras, K-pop, prática de dança de salão, encontros de improvisação e ações performáticas. Embora tenham sido poucas apresentações e em poucas edições da *Mostra*, pode-se dizer que foi uma espécie de abertura, é necessário que se diga. Uma abertura ousada e delicada a cada edição, em que os curadores fizeram a tentativa de trazer danças que não fazem parte da estética usual e que não são esperadas pelo público de dança desta *Mostra*, de certa forma mudando um pouco a cara desta, trazendo um outro olhar para a diversidade existente na dança. Sem que houvesse, especialmente nas edições mais antigas, a compreensão sobre a importância disso na dança ou nas artes de forma geral, e antes que a expressão “lugar de fala”<sup>50</sup> ou o conceito de descolonização, ambos em voga atualmente, fossem largamente disseminados e entrassem em cena. Pois mesmo antes disso, a situação já estava posta: a diversidade sempre foi evidente e perturbadora, no sentido de suscitar questionamentos (particularmente no Centro Cultural São Paulo, com tantos dançarinos ocupando o espaço externo de forma autônoma), constantemente lançando interrogações como: quais as danças devem permanecer dentro, e quais devem

---

<sup>49</sup> Pesquisa realizada pela autora entre setembro e dezembro de 2019 no Núcleo de Memória e Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Foram pesquisados mais de 90 documentos de materiais de comunicação sobre a programação e os espetáculos ocorridos na instituição entre 1993 e 2017, principalmente os que integraram as edições da *Mostra Semanas de Dança*, sendo cartazes, cartões, folhetos, livretos de programação e eventuais publicações.

<sup>50</sup> Popularizada nos debates sociais brasileiros há poucos anos, a expressão lugar de fala trata de abrir espaço para que diversas vozes sejam ouvidas a partir de suas próprias perspectivas, trazendo a consciência do papel do indivíduo no cenário de discussão. Pois, para Djamila Ribeiro, “o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas” (Ribeiro, 2017).

permanecer fora no e do Centro Cultural São Paulo? Ou qual direito os bailarinos têm de ocupar o espaço externo de maneira informal numa instituição pública?

Ainda assim, como observado, a tônica da *Mostra Semana de Dança* era a dança contemporânea. Não só nas apresentações, como também no discurso: vale notar que no programa da primeira edição da *Mostra*, em que Bragato esteve à frente da programação de dança, lia-se o seguinte texto, intitulado “O Corpo transgride”:

Em seu objetivo de trazer a dança inquieta, a dança voltada para um corpo em permanente ebulição, a Divisão de Artes Cênicas e Música<sup>51</sup> apresenta Semanas de Dança. Como prova de que o corpo se constrói múltiplo, na operação plural da subjetivação artística, Semanas de Dança mostra quatro posturas do fazer coreográfico, quatro maneiras de encarar o corpo como um instrumento de diversas direções. (Programa Semanas de Dança de 1993)

As quatro maneiras mencionadas se referem às quatro peças de dança que foram apresentadas, por diferentes artistas. O que chama a atenção no texto acima é que ele traz expressões como “dança inquieta”, “corpo em permanente ebulição”, “o corpo se constrói múltiplo” e “operação plural da subjetivação artística” – expressões que poderiam ser associadas a qualquer linguagem de dança. E não há nada neste texto curatorial que delimite a *Mostra* como especificamente da dança contemporânea. Outras linguagens de dança, inclusive, poderiam fazer jus ao texto, de forma a contribuir com tal “inquietação”, “ebulição”, “multiplicidade” e “pluralidade”. No entanto, o texto se restringe a tratar da dança contemporânea mesmo sem mencioná-la, evidenciando que tal linguagem já pairava no imaginário coletivo homogeneizado dos artistas e frequentadores da *Mostra*.

Nos anos que se seguiram (de 1993 até 2009), foram poucas edições que ganharam um texto curatorial, por assim dizer, em seu caderno de programação. Mas 10 anos após o início da *Mostra*, ainda se lê no programa de 2002 ideias similares às apresentadas no texto anterior: expressões que tratam da pluralidade da dança, sem mencionar que esta pluralidade na *Mostra* esteja associada unicamente à dança contemporânea.

O texto do programa de 2002 é o seguinte: “Grupos independentes paulistas apresentam o resultado da sua pesquisa coreográfica. A exposição cênica da diversidade de ideias tratadas em corpos que experimentam a pluralidade de ferramentas disponíveis”. O que preocupa no uso dessas palavras em relação ao contexto é que elas trazem uma ideia de que as expressões

---

<sup>51</sup> Setor responsável pela programação de Artes Cênicas e Música no CCSP, que existiu dessa forma até meados dos anos 2000.

“pluralidade” e “multiplicidade” (como no texto de 1993) se referem apenas à linguagem da dança contemporânea – que pode ser uma linguagem plural, realmente, mas é como se as danças urbanas, brasileiras, populares, étnicas ou outras não fizessem parte de tal pluralidade da dança – e, além disso, deixa a impressão de que grupos independentes de dança se resumem a grupos de dança contemporânea (o que já vimos acima não ser verdadeiro).

Dito de outra maneira, a não menção de que a *Mostra* traz uma programação quase que inteiramente voltada à dança contemporânea, faz aparentar que esta é a única forma de dança plural que existe. Contribuí para que a dança contemporânea assuma um lugar de hegemonia dentro da esfera da dança, invisibilizando muitas outras. Será apenas na edição de 2014 (com curadoria de Nirvana Marinho) que o texto de apresentação parece ser mais condizente com a programação realizada ao longo das mostras: “O *Semanas de Dança* (...) tem o propósito de mostrar a produção cênica de dança contemporânea da cidade de São Paulo em diálogo com a cena nacional, e, sobretudo, de proporcionar um espaço de reflexão em torno dos artistas e sua continuidade” (Programa *Semanas de Dança*, 2014).

### **2.3 O lugar da dança contemporânea na cidade de São Paulo**

Para refletir sobre a situação de predominância das companhias independentes de dança contemporânea, vale considerar o lugar de supremacia que a dança contemporânea historicamente vem ocupando diante das linguagens da dança – assim como aconteceu também com o balé clássico num passado não tão distante, “a partir de uma legitimação outorgada por uma origem canônica” (TAMBUTTI, 2018, p. 166). Canonização essa que, “gerada a partir de critérios impostos como verdadeiros, tem sido e é uma das operações fundamentais de inclusão/exclusão e legitimidade artística” (idem, p. 160). Pois como diz Terry Eagleton (2000, p. 87), “o que o universal comumente faz é apoderar-se do historicamente particular e projetá-lo como uma verdade eterna. Uma história contingente – a do Ocidente – torna-se a história da humanidade como tal”. Assim, tanto o balé clássico quanto a dança contemporânea foram danças que nasceram e se desenvolveram em locais de hegemonia do Ocidente (Europa e Estados Unidos) e, uma vez que chegaram a outras regiões do mundo, foram consideradas uma “verdade eterna” (como nas palavras de Eagleton) no âmbito da dança. Isso quer dizer que a dança contemporânea e o balé clássico são linguagens de dança que coexistem com muitas outras, porém aparecem como formas proeminentes de dança por razões de ordem político-

cultural, construídas ao longo da história do século XVII em diante (o que está melhor exposto no capítulo anterior).

Pensando-se no caso específico da cidade de São Paulo, é possível ponderar que essa situação de supremacia da dança contemporânea talvez tenha se aprofundado mais após a instituição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo<sup>52</sup> há 14 anos, que foi fruto de intensa luta de uma organização de artistas da dança contemporânea. Segundo Helena Katz (2014), “criada para proteger um tipo de dança (conhecida como ‘dança contemporânea independente’) que enfrentava, na época, dificuldade para sobreviver, [a Lei de Fomento à Dança] acabou catapultando-a para uma posição de poder (excluía todas as outras)”, “passou a ser senha de acesso aos editais desta Lei de Fomento” e “acabou por direcionar o que passa a ser feito aqui [em São Paulo]”. Isso ocorre numa situação de precariedade de política cultural em relação à dança na cidade de São Paulo, pois o Programa de Fomento à Dança é o único edital municipal regular que seleciona, a cada ano, até 30 grupos que desenvolvem “projetos de trabalho continuado em dança contemporânea”, esta entendida como “um modo de produção artística que envolve investigação, pesquisa e criação”, e contempla-os com apoio financeiro para viabilizar sua atividade artística (Lei 14071/ 05).

Assim, era de se esperar que artistas das outras linguagens da dança se vissem excluídos por não serem beneficiados por um programa que os contemplasse. Ao mesmo tempo, há a percepção de que investigação, pesquisa e criação são elementos que podem ocorrer também dentro do contexto de qualquer linguagem de dança, o que faz com que o conceito de dança contemporânea seja apropriado como um modo de produção em dança, e se torne um complemento ao nome de outras danças – como “dança urbana contemporânea” ou “dança negra contemporânea”, por exemplo. Resumindo: se o artista ou grupo faz uso da dança contemporânea em sua criação artística, seu trabalho torna-se elegível para o Programa de Fomento à Dança, e passa a ter mais possibilidades de ser validado também em curadorias de mostras e festivais de dança (embora muitas vezes não seja essa a primeira intenção do grupo ao lançar mão da dança contemporânea em seu trabalho de corpo). Infelizmente, esta parece ser uma necessidade atual para o trabalho de dança ser aceito por várias comissões/ curadores(as) das mostras vigentes.

---

<sup>52</sup> Criado à semelhança do Fomento ao Teatro (2002), a Lei de Fomento à Dança, instituído em 18/10/2005, pela Lei 14.071, tem como objetivo estimular a produção e a pesquisa, além de fortalecer a dança contemporânea na cidade, contemplando com apoio financeiro companhias aptas a desenvolver trabalhos de contribuição artística e social. O primeiro edital foi realizado em setembro de 2006.

Segundo Laurence Louppe (2000, p. 31), este hibridismo que ocorre na dança contemporânea “é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”. Porém ela alerta que isso pode produzir uma “diversidade quase que irreconciliável do nascimento dos gestos, em um universo coreográfico que não conhece, ou não reconhece mais, as suas fontes” (LOUPPE, 2000, p. 39). Com isso, a autora questiona se os gestos originais de cada corpo ou de cada linguagem corporal não se perdem, ou deixam de ser autênticos, ao se confundirem com elementos de tantas outras danças, a ponto de apagar ou tornar nebuloso as próprias referências culturais e corporais, tão caras aos indivíduos e comunidades. Assim, levanta-se uma discussão sobre os efeitos do hibridismo que a dança contemporânea, em seu contexto de hegemonia, pode produzir sobre a pluralidade dos corpos que dançam, no sentido de descaracterizá-los, pela assimilação de seus cânones.

De qualquer modo, os artistas que se inscrevem no Programa Municipal de Fomento à Dança são livres para auto-denominarem seu trabalho como sendo de “dança contemporânea”, e por essa razão o Programa deve considerar todos eles em seu processo seletivo, independente dos códigos de dança que trazem em sua pesquisa.

O texto que seguirá abaixo é bem emblemático nesse sentido. É parte da reivindicação de João Nascimento e Firmino Pitanga, diretores da Cia. Treme Terra, que questiona os critérios de abrangência do Programa Municipal de Fomento à Dança e a quem ele realmente se destina.

A reivindicação, a que o texto se refere, ocorreu em 16 de junho de 2015, na audiência pública presidida pelo vereador Toninho Néspoli (PSOL) na Câmara dos Vereadores de SP, e pleiteava a ampliação e a democratização do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Pois é de se notar que esta lógica dominante da dança contemporânea, estabelecida no Programa de Fomento à Dança, fez dela um discurso hegemônico e também homogeneizante, uma vez que muitos grupos de dança procuraram incluir o nome “contemporânea” em sua identidade e em seu modo de trabalhar para assim preencherem os requisitos de participação para a seleção.

Enviamos 7 projetos e nunca fomos contemplados [no Programa Municipal de Fomento à Dança]. (...) Para nós, está muito claro: existe um edital e não cabemos nele porque talvez os que participam das bancas julgadoras não conheçam os códigos da dança que fazemos para saber se é reprodução ou se ela é fruto da pesquisa continuada que o edital propõe. Nós fazemos dança negra contemporânea. (...) Não queremos desqualificar ou destruir, mas repensar o Programa, de modo eu ele passe a incluir o contemporâneo de

outras matrizes. Queremos indicar nomes que nos representem. Não se pode ignorar que uma banca não seleciona projetos simplesmente, mas difunde e legitima uma visão de mundo, na qual algumas formas de dança não são reconhecidas (KATZ, 2015)

Para Katz, tal reivindicação instaurou “uma polifonia dissonante no concerto que vinha sendo executado”, concerto este que circunscrevia “os que se reconheciam como iguais” na dança contemporânea, enquanto os outros, como pertencentes de cultura afro descendente e habitantes da periferia, eram mantidos fora e em invisibilidade (KATZ, 2016, p. 774).

Segundo Katz (2015), mesmo com a inclusão de especialistas nas culturas afro e popular nos júris de seleção do Programa Municipal de Fomento à Dança, os projetos enviados pelo Treme Terra continuaram não sendo selecionados. E depois da mobilização que realizou, a Cia. Treme Terra foi contemplada na seleção seguinte, no primeiro semestre de 2016, ou seja: “o seu fazer precisou ser autoanunciado para ser reconhecido” (KATZ, 2016, p. 774).

Esta é uma discussão pertinente que ocorreu dentro do contexto do Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo, provavelmente por se tratar de um dos editais mais bem consolidados da política cultural da dança na cidade, e também porque, frente à escassez de uma política cultural mais estruturada, a produção de dança que existe fora do Fomento, em geral, conta com poucas oportunidades de difusão, gerando uma rotina de trabalho cotidiana mais flutuante e conseqüentemente, uma produção menos intensa.

Além disso, por vezes as instituições culturais dão preferência a contratar grupos já “fomentados” pois assim não precisam disponibilizar seu caixa para pagamento da programação. Para Katz (2014), “não existe mundo possível para a dança fora deste [mundo] que surgiu com a sua Lei de Fomento” – e por conta disso tudo, é compreensível que todos queiram ser elegíveis ao Programa. Assim, se o Programa Municipal de Fomento à Dança resultou em um intenso crescimento no número de produções artísticas na cidade, é possível que este crescimento tenha sido mais considerável para a dança contemporânea, em detrimento a outras linguagens de dança, que se tornaram ainda mais ignoradas e periféricas.

A reivindicação feita pela Cia. Treme Terra (que poderia ter sido feita também por uma companhia de dança popular, brasileira, afro, étnica, urbana, etc) fez enxergar o esforço de uma companhia de dança da cultura negra em ser reconhecida por um Programa em que a grande maior parte dos grupos contemplados é dos “reconhecidos como iguais” (KATZ, 2016) da dança contemporânea. Vale notar que se trata de uma discussão mais ampla acerca do lugar que a dança contemporânea e as outras danças ocupam no meio cultural, em que, a meu ver, o

assunto que aqui aparece implícito é o desafio da validação do trabalho artístico realizado nas margens da sociedade. Ou seja, enquanto a dança contemporânea se mantém nesta linha dominante, muitas outras linguagens da dança seguem sendo vistas como periféricas, menosprezadas ou invisibilizadas (como será explanado com mais profundidade no próximo capítulo deste trabalho).

A partir daí, qual o lugar que as danças, que não as danças contemporâneas, tiveram nas últimas edições da *Mostra Semanas de Dança* no CCSP?

### CAPÍTULO 3 –

#### As últimas três edições da Mostra Semanas de Dança no CCSP

Em 2015, Andrea Thomioka foi chamada por Pena Schmidt<sup>53</sup> (diretor do CCSP na época, entre 2015 e início de 2017) para assumir a curadoria de dança do espaço, substituindo a então curadora Nirvana Marinho<sup>54</sup> (que esteve nesta função durante o ano de 2014). Thomioka foi grande bailarina clássica premiada internacionalmente nos anos 1990: representou o Brasil no 7th Masako Ohya World Ballet Competition in Osaka (Japão), no qual recebeu medalha de Super Bronze em 1995, e foi a única brasileira a conquistar a medalha de ouro do 17th International Ballet Competition of Varna, em 1996, Bulgária. No Brasil foi laureada com o Prêmio Mambembe de Bailarina Revelação, concedido pela FUNARTE. Dançou como convidada em galas de dança em países como França, Japão, Argentina e Paraguai, interpretando os principais papéis do repertório tradicional do ballet clássico. Mais tarde integrou os elencos da Cia Portuguesa de Bailado Contemporâneo e do Balé da Cidade de São Paulo, onde teve oportunidade de dançar com renomados coreógrafos contemporâneos como Deborah Colcker, Luis Arrieta, Ohad Naharin, entre muitos outros. Ainda em sua carreira de bailarina solo, Thomioka foi convidada a dançar em mostras de dança como Festival de Danças de Joinville, e em algumas edições da mostra Gala de Balé, do Centro Cultural São Paulo. Interessante mencionar que esta última, Thomioka trouxe para integrar a programação da mostra Semanas de Dança, quase 15 anos depois, enquanto responsável pela sua curadoria no Centro Cultural São Paulo.

Paralelamente à sua carreira de bailarina, Thomioka também possui experiência como professora, coreógrafa, diretora e produtora executiva. Foi professora convidada de balé

---

<sup>53</sup> Pena Schmidt é produtor musical e foi diretor de grandes gravadoras como Continental e Warner. Atuou nos principais eventos de música ao vivo, como Hollywood Rock e Free Jazz Festival, e neste último trabalhou em todas as edições como diretor de palco e diretor técnico. Como produtor de discos, produziu cerca de 50 discos com músicas que se tornaram sucesso das rádios. Nome importante no cenário musical independente do Brasil, nos anos 2000 foi presidente da Associação Brasileira da Música Independente, e entre 2005 e 2012, superintendente do Auditório Ibirapuera. Após esse período, foi chamado para realizar curadorias para a Virada Cultural da cidade de São Paulo e do Estado, para o Circuito Cultural do Estado, e também para o Circuito Cultural da cidade de São Paulo.

<sup>54</sup> Nirvana Marinho é graduada em dança e tem mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Entre 2007 e 2012 foi coordenadora geral do projeto Acervo Mariposa, realizando a implementação do acervo de vídeos de dança e de ações educativas em torno da memória (com patrocínio da PETROBRAS). Em 2010 foi Coordenadora Pedagógica do Dança Vocacional e depois participou de comissões de seleção de programas culturais e de dança, assim como de bancas de defesa de pesquisa acadêmica. Foi ainda docente no curso Técnico de Dança da ETEC-SP, Supervisora Artístico-pedagógica da Fábrica de Cultura Jaçanã (Poiesis), e desenvolveu os projetos de curadoria em dança Ação Vizinhas e Cartografia de ficções.

clássico no Balé da Cidade de São Paulo, na Quasar Cia de Dança (Goiânia) e também de dança contemporânea na Bienal Sesc de Dança; além disso foi jurada em diversos festivais de dança e coreógrafa; em seu currículo constam muitas coreografias realizadas para bailarinos, companhias de dança e para campanhas institucionais de empresas, como a Mercedes Bens. Nos anos 2000, a bailarina recebeu homenagens da OAB-SP e CAASP - Centenário da Imigração Japonesa no Brasil, pelos serviços prestados à área de Dança. Foi, ainda, produtora executiva da J.GAR.CIA (Jorge Garcia Companhia de Dança) e da iN SAiO Cia de Arte, diretora da Cia Brasileira de Danças Clássicas, Programadora de Dança do Centro de Dança Umberto da Silva – Galeria Olido (ex-Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), e técnica artístico-pedagógica do Programa de Qualificação em Artes - Dança, da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo (via a organização social Poiesis).

Na função que assumiu na Galeria Olido, entre 2009 e 2011, Thomioka teve a chance de fazer a produção executiva da 4ª Mostra do Fomento à Dança (com os projetos contemplados pelas sexta e sétima edições do programa municipal). A programação foi montada de forma a ter diversas atividades seguidas em um mesmo dia, contemplando espetáculos, oficinas e mesas de debates. E, diferentemente do formato das mostras anteriores, que ocorreram de forma integral na Galeria Olido, ela propôs para esta edição uma mostra que transitava pela cidade, com atividades e apresentações gratuitas realizadas em quatro diferentes regiões da cidade, a saber: Galeria Olido (centro), Teatro Cacilda Becker (Lapa), Kasulo – Espaço de Cultura e Arte (Barra Funda) e O Lugar (Consolação), locais de fácil acesso ao público (próximo ao transporte público) – sendo os dois primeiros, equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura de SP, e os outros dois, locais particulares (que participaram da mostra por meio de parceria firmada). Assim, a mostra ofereceu a grande oportunidade de um público diverso, vindo de diferentes localidades, poder participar dela.

Em um outro momento, ainda na Secretaria Municipal de Cultura, em uma parceria feita com a programação de teatro, Thomioka propôs o projeto Dança em Sampa, um chamamento público com duração de um mês para dar a oportunidade a diversos artistas, grupos e companhias de dança ocuparem todos os teatros distritais de São Paulo que tivessem estrutura adequada para apresentações de dança. Propôs também a “Temporada Inter Ações” na Galeria Olido, em que promovia uma sequência de espetáculos de artistas de diferentes linguagens de

dança (duas apresentações por noite), estimulando o diálogo entre eles<sup>55</sup>, e que teve por consequência atrair plateias também de perfis diversificados. Alguns exemplos de “interações” foram as dos bailarinos Vanessa Macedo e Thiago Negraxa (Thiago Arruda) em uma noite, e em uma outra, Jorge Garcia e Jean Abreu.

Segundo Thomioka (2019), essas foram algumas de suas experiências profissionais que lhe deram base para pensar a curadoria da *Mostra Semanas de Dança*, quando ocupou a posição de curadora de dança do CCSP. Também vale mencionar a oportunidade que teve de conhecer a 20ª edição do festival TPAM (sigla em japonês para encontro de artes performáticas em Yokohama, uma das plataformas de encontro das artes performáticas de maior influência na Ásia), no Japão em 2015, a convite da Fundação Japão em São Paulo. Ela diz que ficou tão impressionada com a criatividade com a qual os espaços eram utilizados, que trouxe esta inspiração para a organização da *Mostra Semanas de Dança* (THOMIOKA, 2019)<sup>56</sup>. Foi neste festival também onde conheceu o grupo do coreógrafo japonês Ney Hasegawa, que veio a participar da *Mostra* em 2016.

Nos últimos anos, além de ser convidada a ministrar workshops de dança clássica e contemporânea, integrar comissões em programas de incentivo artístico e corpo de jurados em festivais e mostras de dança no Brasil e no MERCOSUL, Thomioka fez parte da Comissão de Análise de Projetos do Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (atual Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo) na modalidade ICMS (CAP/PROAC-ICMS). Atualmente ela é diretora executiva da Artisan Ballet, além de idealizadora e coordenadora do *upgrade.BR*, método brasileiro de ensino de dança.

Com experiência e repertório de sobra, Thomioka trouxe novos ares à *Mostra Semanas de Dança* na época. Com a intenção de reviver o envolvimento do público (especialmente do público mais interessado em dança) com o CCSP e com a *Mostra*, Thomioka, em conjunto com as equipes do CCSP que trabalhavam junto à produção cultural, elaboraram uma programação bastante intensa para cada uma das edições (2015 e 2016), abrangendo diferentes linguagens da dança e incluindo também outras expressões artísticas correlatas. A ideia era mostrar a importância da dança e sua diversidade, para muito além das danças cênicas (clássica, moderna,

---

<sup>55</sup> Segundo Thomioka (2019), essa proposta foi muito inspirada na curadoria de dança que a professora Cassia Navas realizou no Teatro de Dança (enquanto ocupou uma sala do Edifício Itália, no centro de São Paulo) entre 2006 e 2011.

<sup>56</sup> Entrevista sobre as experiências de Andrea Thomioka como curadora de dança no CCSP entre 2015 e 2017 e o contexto político cultural da dança na época. Entrevista presencial realizada pela autora no Centro Cultural São Paulo em 12/11/2019

contemporânea), principalmente pois, segundo a curadora, nos anos anteriores a programação da dança vinha perdendo seu espaço no CCSP (em termos de espaço físico e de recursos destinados a ela).

Uma razão apontada para isso foi a reforma do CCSP em 2012, que fez diminuir a programação em geral durante o ano e, conseqüentemente, a frequência do público também. Além disso, sobre 2014, Thomioka tem a percepção de que a curadoria de dança na época pode ter proposto “um conceito muito específico de programação de dança” que, por mais que fosse interessante, talvez não fosse condizente com o perfil do público do CCSP (THOMIOKA, 2019), e por isso não tenha atraído plateias de tamanho significativo, não envolvendo o público para voltar a frequentar o espaço e acompanhar a programação de dança. Além disso, quando Thomioka assumiu a curadoria de dança, uma das salas cênicas do CCSP era destinada principalmente para teatro, outra para música, e à dança restou os espaços ociosos da instituição<sup>57</sup> – que podem ser bem apropriados para propostas alternativas, performances ou *site specific* (como era praxe na programação que acontecia nos anos anteriores da chegada de Thomioka), mas não para apresentações tradicionais que pedem a caixa preta do teatro, nas quais ela também incluiria na programação da *Mostra*.

A ideia de Thomioka, no exercício da curadoria de dança no CCSP, portanto, era deixar claro que “tudo é dança, independente do sobrenome” (THOMIOKA, 2019), que “todo tipo de dança faz parte da nossa história, e não podemos fingir que elas [as danças não cênicas] não existem” (THOMIOKA, 2018). Com essa perspectiva em mente e uma concepção muito clara do que desejava trazer para a *Mostra*, ela trazia propostas detalhadas para a curadoria de dança, por meio das quais foi mais fácil defender e viabilizar suas ideias (SCHWINDEN, 2020)<sup>58</sup>.

Estas edições da *Mostra Semanas de Dança*, assim, tiveram uma curadoria que se diferenciou das demais realizadas até então, dando visibilidade aos muitos artistas que se apresentaram no Centro Cultural São Paulo ao longo da história e também aos artistas que nunca tiveram a chance de se apresentar lá devido às concepções de curadoria de dança mais restritas à linguagem da dança contemporânea. Em relação à importância da visibilidade nas artes:

Hoje a curadoria tem potencial para transformar as artes pelo simples fato de gerar visibilidade para umas questões e outras não. Este “poder” pode ser utilizado para aportar de maneira prática e concreta ao desenvolvimento de um pensamento-conhecimento cultural em determinada região onde age, para modificar realidades, para criar discursos necessários ao mundo de hoje, para

---

<sup>57</sup> Nesta época o espaço cênico Ademar Guerra estava em reforma, e a sala Paulo Emilio Salles Gomes, que era antes usada para apresentações cênicas em formatos menores, se tornou sala de cinema após a reforma de 2012.

<sup>58</sup> Entrevista sobre as experiências de Luciana Schwinden como supervisora de curadorias entre 2015-2017 no CCSP. Entrevista online realizada pela autora em 26/11/2020

fazer circular o conhecimento construído coletivamente por artistas, ou (claro!) pode se constituir como uma simples estrutura de poder, onde arbitrariedade, o interesse pessoal, a repetição dos modelos impostos, etc, tem espaço para continuar existindo de forma influente e radical na cena das artes. (CASTILLO, 2013, p. 53)

Em consonância com Castillo (2013), Thomioka atua na contramão da repetição dos modelos impostos ao trazer em sua curadoria, justamente, o que não está hegemonicamente aceito. Se empenha em ofertar a linguagem da dança em todas as suas formas (e não apenas a cena da dança contemporânea independente), o que dá oportunidade ao público ter contato com linguagens de danças variadas, e também de conhecer a dança e a história da dança por meio de diferentes expressões artísticas. Aliado a isso, Thomioka se preocupou em atrair um público mais diverso ao CCSP, ou ao menos diversificar a plateia de cada apresentação de dança, saindo das categorias homogeneizantes da dança contemporânea, balé ou danças urbanas (para tentar sair da máxima de “espetáculos de dança para quem faz dança”<sup>59</sup>). Seu propósito era engajar o público a assistir justamente ao que não fazia parte do hábito de cada um, pois, segundo ela mesma questiona, “como saber que você gosta de danças urbanas, se você só assiste a balé, por exemplo?” (THOMIOKA, 2019).

Interessante notar que há, em geral, uma preocupação grande da classe da dança em relação ao tamanho reduzido do público que frequenta apresentações de dança, sobretudo referente a termos quantitativos – assim como quando produtores culturais se perguntam como atrair uma plateia maior para o espetáculo de dança que estão produzindo. Neste sentido, porém, Thomioka demonstra que a sua apreensão é em torno das questões qualitativas, sobre diversificar plateias e de fato democratizar o acesso das produções culturais a uma parcela maior da população, oriunda de diferentes regiões e classes socioeconômicas da cidade. Isaura Botelho (2016) trata desse assunto em seu livro, mencionando que a formação de público (compreendida como uma mudança de hábitos culturais, que é diferente da oportunidade de frequentar um evento cultural ou outro) está ligada à possibilidade dos indivíduos poderem ter um contato mais próximo com a linguagem da dança (ou outra linguagem artística) e seus códigos por meio de aulas/vivências regulares – possibilidade esta que foi oferecida nestas edições da *Mostra Semanas de Dança*, e sobre a qual tratarei com mais profundidade adiante.

---

<sup>59</sup> É bastante comum as plateias, sobretudo dos espetáculos de dança contemporânea, serem compostas majoritariamente por pessoas praticantes ou pesquisadoras de dança e, em geral, poucas pessoas de outras áreas. Há muitas razões apontadas para isso, somadas à ausência de políticas públicas (em todos os níveis governamentais, não só em relação à dança) para este fim, o que resulta num público espectador pequeno na maioria dos eventos de dança.

Assim, Nirvana Marinho (curadora de dança do CCSP em 2014), quando entrevistada alguns anos depois, mencionou a importância de “práticas curatoriais suficientemente desestabilizadoras das questões (...) que possam mexer com aquilo que parece estar tão bem estabelecido para colocar outras formas de diálogo em questão, inclusive com o público. Aliás, eminentemente para o público” (SACHELLI, 2016). É este caminho que Thomioka pareceu tecer na curadoria da *Mostra Semanas de Dança*, buscando trazer uma provocação sobre do que é entendido como dança, fomentando a reflexão crítica a respeito do discurso dominante que permeia a construção das concepções da dança, e para quem ela é feita.

### 3.1 A edição de 2015 da Mostra Semanas de Dança

Com a intenção de resgatar a história que a dança teve ao longo dos anos no CCSP e mostrar a sua importância, em 2015 foi montada uma retrospectiva fotográfica com curadoria de Cristina Coelho<sup>60</sup>, abrangendo imagens desde a primeira edição da *Mostra Semanas de Dança* até aquele dado momento. “Um panorama histórico-cronológico que mostra os caminhos percorridos pela dança apresentada no CCSP”, como está escrito no Programa da edição, traçando uma linha do tempo da *Mostra* que “procura lembrar o que está sendo esquecido”. Também foi apresentado o vídeo-documentário “Da Percepção à Memória” com um panorama das atividades que integraram a programação de dança do CCSP durante o ano de 2015, com relatos, reflexões e imagens de artistas e de pessoas do público: “são olhares dos bastidores, das lentes, das câmeras, das pessoas, que contribuem na percepção artística do presente e garantem o registro na memória” (Programa Semanas de Dança 2015, s/p.). No documentário há relatos dos bailarinos e coreógrafos Frank Ejara (do grupo de danças urbanas Discípulos do Ritmo) e Luís Arrieta<sup>61</sup>, além dos artistas de *site specific*, que participaram do programa de residência artística durante o ano, e relataram sobre a sua experiência.

---

<sup>60</sup> Maria Cristina Lopes Coelho trabalhou por quase 20 anos no CCSP com programação e curadoria de dança e, tendo acompanhado tanto da história da instituição, é considerada um “acervo em pessoa”, como dizem as boas línguas de quem teve a chance de trabalhar com ela. Em 2015 ela se aposentou e foi chamada pela Andrea Thomioka para realizar a curadoria da Retrospectiva fotográfica, de forma a homenagear seu trabalho no CCSP e conhecimento que acumulou sobre a instituição.

<sup>61</sup> Coreógrafo, bailarino, professor, pesquisador. Diretor artístico do Balé da Cidade de São Paulo por 2 vezes, com mais de 150 criações. Trabalha com as mais importantes companhias do Brasil, atuando também na América Latina, Estados Unidos e Europa em montagens e turnês.

Em relação a programação, a *Mostra* de 2015 contemplou apresentações de uma grande gama de linguagens de dança: dança clássica, contemporânea, afro-brasileira, urbana, danças para o público adulto e infantil, danças em processo de pesquisa e danças em seu estado final, de artistas e de grupos brasileiros e internacionais com diferentes histórias, a saber:

### **1. Companhias de longa trajetória:**

- a) **Balé da Cidade de São Paulo:** foi criado em 1968, inicialmente como Corpo de Baile Municipal, para acompanhar as óperas do Theatro Municipal e se apresentar com obras do repertório clássico, e em 1981 adotou seu nome atual. Desde 1974 atua também com a dança contemporânea, com obras em seu repertório de conceituados coreógrafos e criadores nacionais e internacionais da atualidade, e faz turnês europeias com regularidade. Suas apresentações na *Mostra* se tornaram quase uma tradição a partir dos anos 2000, e nesta edição de 2015 apresentou três obras de três diferentes coreógrafos: do brasileiro Alex Soares, do israelense Itzik Galili e do argentino Oscar Araiz.
  
- b) **Taanteatro Companhia:** fundada em 1991 por Maura Baiocchi, trabalha com teatro coreográfico de tensões (abordagem criada por Baiocchi), tendo no princípio tensão, o fio condutor da produção coreográfica, didática e conceitual. Já encenou mais de 60 obras autorais ao longo de sua trajetória, em que abordam a vida e obra de artistas e pensadores como Frida Kahlo, Lewis Carrol, Florbela Espanca, William Shakespeare, entre outros. Foi premiada nas esferas municipal, estadual e federal e atuou em países da Europa, na Argentina, nos EUA, em Moçambique, na Rússia e no Japão. Na *Mostra*, apresentou o espetáculo “cARTAUDgrafia – Trilogia sobre a Vida e Obra de Antonin Artaud”, projeto contemplado pela 16ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança.
  
- c) **Núcleo OMSTRAB:** companhia independente criada pelo bailarino e coreógrafo Fernando Lee, desenvolve sua pesquisa seguindo um conceito de integração das linguagens da dança contemporânea, teatro e música ao vivo. Em mais de 20 anos de história, recebeu uma série de prêmios por suas obras, e apresentações internacionais também marcaram a carreira do grupo, como a

apresentação na Bienal da Dança de Lyon (França) em 1996. Apresentou na *Mostra* “Fluxo Invisível” (em formato de *work in progress*), sobre a relação do homem com a água e os rios ocultos em São Paulo, projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança.

**d) Companhia de Danças de Diadema:** criada em 1995 pela iniciativa da Prefeitura do Município de Diadema e pela bailarina e coreógrafa Ivonice Satie, a companhia de dança contemporânea tem 28 obras em seu repertório, tanto de renomados coreógrafos quanto dos próprios bailarinos como criadores. A Companhia já realizou diversas turnês, levando seu trabalho para cidades do estado de São Paulo e de outros estados do país, bem como para o exterior (Peru, México e França). Atuando também com o ensino da dança junto à comunidade, já recebeu diversas premiações. Na *Mostra*, apresentou “Paranoia” (2011), a partir das ideias provocativas e imagéticas do livro homônimo, de Roberto Piva; e também a peça infantil “A Mão do Meio”, sobre a aventura de uma mão que descobre o corpo.

**e) Célia Gouvêa Grupo de Dança:** grupo dirigido por Célia Gouvêa que, alternando em seu repertório solos e montagens com até 20 integrantes, desde a década de 90 apresenta propostas de dança contemporânea em teatros e propõe experimentos de ocupação em espaços públicos, como o projeto Integração do Corpo ao Espaço Físico (1998) e as obras Tornar o Privado Público, Corpo Incrustado (contemplado pelo programa de Fomento à Dança em 2006), entre outras. Na *Mostra* apresentou “Alavancas e Dobradiças”, sobre relatos pessoais cênicos e reflexões a partir da pergunta “o que é dança para você?”, projeto contemplado pela 18ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança.

**2. Companhias de trajetória mais recente** (entre elas, grupos de danças urbanas e de danças afro-brasileiras):

**a) Modern Table – Contemporary Dance Company:** liderada pelo coreógrafo Kim Jae-duk e formada por 10 bailarinos (homens), a companhia coreana tem trabalhos calcados principalmente na dança contemporânea e em elementos da cultura tradicional coreana, mas também em apresentações de teatro musical, pan-sori (um gênero folclórico de música sul-coreana, apresentado por um

vocalista e um percussionista), rock e hip-hop. Desde 2009 realiza turnês internacionais sobretudo em países da Europa e América Latina. Apresentou na *Mostra* “Darkness Poomba”, reinterpretando a *poomba*, que é uma melodia tradicional coreana, mesclando sonoridades modernas e a conexão dos movimentos.

- b) **Cia. Gumbboot Dance Brasil:** foi criada em 2008, a partir da pesquisa do bailarino e coreógrafo Rubens Oliveira sobre a dança sul-africana “gumbboot”, uma dança popular percussiva que em suas origens, no século XIX, era feita por mineradores africanos como único meio de comunicação dentro das minas de ouro e carvão. Esse foi o mote para a criação de seu primeiro espetáculo, “Yebo”, que foi apresentado na *Mostra*. A companhia já esteve em diversas cidades do Brasil apresentando e ensinando a técnica e em 2018 o coreógrafo recebeu o prêmio APCA de melhor coreografia/criação por seu espetáculo Subterrâneo.
- c) **Grupo Zumb.Boys:** existente desde 2003, o grupo formado por 6 bailarinos (homens) nasceu para vivenciar a cultura hip hop/dança urbana e sua cena de campeonatos, e logo mudou seu foco de ação para a pesquisa e desenvolvimento da dança cênica. Desde 2008 vem sendo premiado em vários editais de leis de incentivo à cultura, recebeu o Prêmio APCA de melhor espetáculo (não estreia) pela intervenção “Dança Por Correio” (2014), e em 2016 recebeu o Prêmio Denilto Gomes nas categorias Produção em Dança e Melhor Design de Luz pelo espetáculo “O Que Se Rouba” (2015) – espetáculo este que foi apresentado na *Mostra*, sobre as várias formas de roubo, com projeto contemplado pela 17ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança.
- d) **iN SAiO Cia. de Arte:** companhia de dança contemporânea criada e dirigida por Claudia Palma, trabalha a partir da expressão autoral de seus integrantes e seu hibridismo. Em permanente construção e desconstrução do movimento, comemorou em 2020 dez anos de atividades ininterruptas, com cada um de seus nove projetos tendo sido contemplados por editais de fomento à cultura. Na *Mostra* apresentou seu projeto “Abissal” (como compartilhamento de processo), projeto contemplado pela 18ª edição do Programa Municipal de Fomento à

Dança. O processo contou com verticalizações de movimento ainda não experimentadas, e o risco como mote de exploração.

- e) **Cia Brasília:** fundada em 2005 por Deca Madureira e Lucila Poppi, na cidade de São Paulo, com o intuito de difundir a metodologia Brasília, criada por André Madureira (diretor do Balé Popular do Recife), e estabelecer sua linguagem de dança. É dirigida por Deca Madureira e atua junto às manifestações populares brasileiras no que diz respeito à pesquisa, difusão e investigação em música e dança. Apresentou na *Mostra* “Batuque e Pé no Chão”, sobre a ancestralidade dos tambores na cultura brasileira, e também “Brincantes”, show de dança e música com a diversidade dos ritmos populares.
  
- f) **Projeto Mov\_Ola:** projeto de criação multimídia em dança contemporânea, que desde 2008 realiza pesquisa de linguagem e procura integrar a dança com outras mídias e formatos digitais. Tem direção do coreógrafo e videomaker Alex Soares, bailarino natural de São Bernardo do Campo, que conta com formação em cinema e possui obras criadas em videodança. O projeto já foi contemplado em algumas edições do programa de Fomento à Dança, que viabilizaram a criação de espetáculos como “Devolve 2 Horas da Minha Vida” (2016), assim como o desenvolvimento do *app* (aplicativo) Mov\_oLApp para a difusão das atividades do núcleo, e também para ser utilizado de forma interativa durante este espetáculo, experimentando essa interface do celular como um desafio da modernidade. Na *Mostra*, apresentou o espetáculo “Stage Proof”, baseada na obra homônima do artista visual Richard Hamilton.
  
- g) **Núcleo Pé de Zamba:** coletivo de pesquisa cênica contemporânea, em torno do universo popular tradicional brasileiro. Criado em 2009 por Andrea Soares e Leandro Medina, o Núcleo une artistas de diferentes linguagens que trazem em comum a paixão pela cultura brasileira. Apresentou na *Mostra* o espetáculo “A Cruz que Me Carrega” (2012), contemplado pelo Prêmio Klauss Vianna, e que tem inspiração na tradição afro-banto.

### 3. Grupos de jovens estudantes em formação de dança:

- a) **Atelier Balé Jovem:** sob a direção de Susana Yamauchi na Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo, o Atelier Balé Jovem foi um grupo criado com a intenção de possibilitar uma experiência de ponte entre o espaço de formação e o exercício profissional dos bailarinos. Assim, ele se apresentava em vários palcos da cidade, reunindo coreografias criadas por membros do corpo docente da Escola de Dança e coreógrafos convidados, em colaboração com os alunos do quinto ao nono ano. Na *Mostra*, apresentou quatro criações de diferentes autores – entre eles, dos coreógrafos convidados Raimundo Costa e Luis Arrieta.
- b) **Fábrica de Cultura Itaim Paulista:** grupo de aprendizes de dança contemporânea da Fábrica de Cultura Itaim Paulista, que apresentou na *Mostra* “A Sagração da Primavera”, uma criação artística feita por eles e com eles, a partir do aprofundamento de pesquisa da linguagem, com “questões que se entrelaçam com a vida dessas crianças e adolescentes do extremo leste paulista” (Programa Semanas de Dança 2015, s/p.).

Além da apresentação de grupos e artistas da dança, nesta edição da *Mostra* também ocorreu a realização de uma série de projetos em continuidade às suas atividades durante o ano, ou de anos anteriores. É o caso do projeto “Estação hip hop - Resgatando a Essência do Hip Hop”, que aconteceu a partir de uma conversa do b-boy<sup>62</sup> Rodolfo Grilo com a curadora de dança Andrea Thomioka em 2015. Ele e seu grupo já ocupavam a área externa do CCSP com seus treinos e danças desde 2009, e houve o desejo de ocupar também o espaço e a programação institucional do centro cultural. A ideia foi de fazer um evento, uma festa da cultura hip hop que não envolvesse competição e premiação, coisas que são muito presentes nas Danças Urbanas atualmente, seria um momento de celebração (GRILO, 2020). Assim nasceu o “Estação hip hop”, como um encontro entre artistas e coletivos que rememorasse a forma como isso acontecia inicialmente nos Estados Unidos: duelos entre dançarinos no espaço público, em que o vencedor era aclamado pelos seus pares, no calor do encontro na roda. Diferente disso, no cenário atual de institucionalização da dança de rua, os duelos receberam o nome de “batalhas” e passaram a ser competição com regras rígidas, “tendo de um lado a plateia e de outro um grupo de jurados que detém o poder de apontar o campeão” (CORREIA, 2017, p. 218)

---

<sup>62</sup> b-boy ou b-girl é nome dado à pessoa dedicada ao breakdance, ou breaking, estilo de dança de rua que é parte da cultura do hip hop.

e de premiá-lo com troféus e/ou dinheiro, toda essa estrutura contribuindo para a valorização do tecnicismo e do virtuosismo acrobático.

Com o desejo de resgatar a essência do hip hop, então, o “Estação hip hop” fez parte da programação de dança do CCSP durante o ano, contando apenas com a opinião do público para julgar os bailarinos vencedores, sem a presença de jurados (sala Adoniran Barbosa). Depois o projeto veio compor a seleção curatorial da *Mostra Semanas de Dança 2015*, repetindo esta primeira iniciativa, porém de forma ampliada: na *Mostra*, enquanto o encontro ocorria também na sala Adoniran Barbosa, dois grafiteiros foram convidados para mostrarem seu trabalho na área de convivência do CCSP, e na plateia superior, foi montada uma exposição de Boombox<sup>63</sup>, para trazer maior ambientação ao evento. Além disso, houve a realização de duas oficinas de breaking (uma com o b-boy Grilo, e outra com o b-boy Aranha), sobre as práticas de dança de rua e conhecimentos sobre a cultura do hip hop, tudo gratuitamente. No ano seguinte, o “Estação hip hop” daria origem ao desenvolvimento de outro projeto, o Dança IN’Formação.

Outro projeto que ocorreu na *Mostra 2015* foi a realização de uma JAM de danças urbanas, a última edição neste ano. A palavra JAM veio do universo da música popular americana, que remete à improvisação, e é também muito usada no contexto da dança. A primeira dessas JAMs no centro cultural aconteceu em maio de 2015, quando o CCSP abriu suas portas “para quatro horas de rodas, pista de dança livre e música, tudo baseado no improviso dos participantes” (Acesso Cultural, 2015). Procurando “reviver o clima existente nos anos 1980, durante o surgimento do movimento hip hop em São Paulo” (CCSP Semanas de Dança 2015), o CCSP foi celebrado como mais um espaço na cidade para a prática da cultura hip hop.

Na *Mostra* houve também a apresentação do resultado cênico do “Experimento Barroco”, projeto que teve origem em 2014 em uma iniciativa entre as curadorias de dança e música do CCSP, convidando profissionais de diferentes formações, trajetórias e localidades para dividirem o palco juntos. Numa criação conjunta de músicos e bailarinos, a ideia era pesquisar o universo barroco e as relações entre dança e música. A criação apresentada na

---

<sup>63</sup> Boombox é um reproduzidor de música portátil, com entrada para fitas cassetes e rádio AM/FM, geralmente com uma alça de transporte. Apesar de ter dimensões grandes, o aparelho permitia ouvir música em qualquer lugar, pois era recarregável com baterias ou plugado à tomada. Além de práticas, as boombox eram potentes e acrescentaram muito significado ao modo como a sociedade lidava com a música nos anos 80. Viraram febre nas grandes metrópoles e se tornaram um verdadeiro ícone da cultura pop. Símbolo dos guetos americanos, a boombox tornou possível compartilhar a música com outras pessoas e influenciou no surgimento da música de rua, como os famosos raps ou hip hops.

*Mostra* de 2015, com coordenação artística do bailarino Robson Ferraz e do percussionista Jota Vianna, teve o nome de “Orô Euá”, cujo fio condutor foi buscado na mitologia que fundamenta os cultos afro-brasileiros.

Paralelamente a estes projetos, houve a “Gala de Balé”, apresentação de uma série de variações de peças de balé, cada uma dançada por diferentes grupos e bailarinos selecionados por meio de edital do CCSP, além da participação de convidados. Foram aceitas obras de repertório de balé clássico tradicional, obras de balé de autoria livre e obras de neoclássico, como detalhava o edital. Este foi um resgate do projeto que existiu na década de 90 no CCSP, criado por Bragato, então programador de dança da instituição. Na época, o projeto consistia numa mostra de dança amadora, em um contexto em que não existia inúmeros festivais de dança que existem atualmente, pois se consideravam mostras de dança “profissional”. Na edição de 2015 da *Mostra*, diferentemente de como ocorreu anteriormente, os dançarinos puderam ser remunerados pela sua apresentação.

Na *Mostra* houve espaço ainda para uma edição especial do Grande Baile, um encontro casual de danças de salão já conhecido no CCSP, que acontecia semanalmente na instituição há muitos anos, aberto a todo tipo de público, inclusive para quem não possui experiência em dança, privilegiando a integração social dos participantes. Desta vez contou-se com trilha sonora ao vivo, com direito a intervenções do público presente.

Por fim, vale mencionar também que ao longo das semanas foram apresentados 5 trabalhos inéditos de *site specific* em diversos espaços do CCSP, resultado das residências artísticas de projetos selecionados que ocorreram durante o ano. Houve também a mostra de 8 videoartes em dança selecionados, além de sessões de cinema com 2 filmes que marcaram sua época no universo da cultura urbana: *Flashdance* e *The Warriors*.

Tudo ocorreu numa programação de fôlego: durante 3 semanas, foram realizadas um total de 54 apresentações de 14 grupos, companhias ou artistas de *site specific* (sendo 5 deles contemplados pelo Programa Municipal de Fomento à Dança, e uma companhia internacional), 4 oficinas, 6 sessões de cinema e exibição de 8 videoartes em dança, além de uma exposição fotográfica e um documentário. Como já dito acima, em todos os dias da semana havia programação (com exceção apenas de segunda-feira, dia em que o CCSP- Centro Cultural São Paulo não abre ao público), inclusive mais de um evento acontecendo ao mesmo tempo, sendo a grande maior parte oferecida gratuitamente, e outras com ingressos no valor de R\$10.

Isto posto, observa-se que esta vasta programação ofereceu enorme opção de escolha aos espectadores que puderam assistir ao que mais lhes interessasse, cumprindo o objetivo desta curadoria, de “celebrar a dança em suas mais diversas formas de manifestações, atendendo à demanda de nosso tão eclético público” (CCSP Semanas de Dança 2015).

### 3.2 A edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança

A edição de 2016 trouxe grandes novidades e também continuidades em relação à edição anterior. O formato de uma programação intensiva durante 3 semanas e uma programação heterogênea se mantiveram como marcas desta curadoria da *Mostra*, que nesta edição pode se aprofundar em seus processos curatoriais já conhecidos, e ir além deles. Logo em sua abertura, houve a novidade do lançamento da plataforma digital Dança para Todos, com curadoria artística e produção de conteúdo da professora Cassia Navas, em colaboração com o produtor Willian Alexandrino e o produtor executivo Leonardo Cássio (a partir de projeto aprovado pelo edital ProAc): “com foco inicial na medição entre dança e suas plateias, a Plataforma digital é concebida como uma ferramenta *on-line* colaborativa de mapeamento, cartografia, pesquisa, produção e fruição de conteúdo, além de geração de ações relacionadas à dança” (Semanas de Dança 2016, p. 09), e esta edição de 2016 da *Mostra Semanas de Dança* foi o primeiro *case* experimental da plataforma, seguido pelo Festival ABCDança. A partir daí, porém, não houve mais apoio institucional para se continuar com esta iniciativa, tendo sido encerrado o projeto.

Quanto às continuidades, Da Percepção à Memória contou com a pesquisa e a cocuradoria de Cristina Coelho, “a profissional mais especializada e conhecedora da história da Dança da instituição” (Semanas de Dança 2016, p. 17) e se tornou um projeto ampliado, com o intuito de fortalecer a sua proposta de realizar o “resgate intertemporal da dança na instituição, a partir de uma proposta artística da memória para a memória (...) e se concretiza por meio do intercâmbio de ações de várias divisões do CCSP” (Semanas de Dança 2016, p. 16). Ainda foi intenção desta curadoria que este fosse um projeto a ser desenvolvido a cada edição anual da *Mostra Semanas de Dança*, e que tivesse o conteúdo exposto a partir dos registros do Arquivo Multimeios e do Núcleo Memória<sup>64</sup> (Divisão de Acervos do CCSP). Na edição de 2016, o

---

<sup>64</sup> O Núcleo de Memória, existente desde 2000, conta com um acervo de mais de 50.000 documentos, entre fotografias, registros sonoros, cartazes, programas, vídeos, premiações dos principais eventos e acontecimentos realizados desde a fundação do CCSP.

projeto “Da Percepção à Memória” ganhou a expressão “uma narrativa dançada” ao seu nome e recebeu outros suportes: além do documentário, uma exposição fotográfica e um solo de dança como resultado cênico dos reencontros ocorridos no projeto.

O assunto abordado foi o resgate da memória artística, sentimental e afetiva de 6 bailarinas que mantinham uma relação de ocupação no tempo e espaço do CCSP desde a década de 1990, e cujos trabalhos ou cujos discípulos se mantiveram presentes também na programação de dança do Centro Cultural. “O que você gostaria, de sua história no CCSP, que ficasse para a memória?” foi a pergunta provocação a que as artistas Célia Gouvêa<sup>65</sup>, Miriam Druwe<sup>66</sup>, Vera Sala<sup>67</sup>, Zélia Monteiro<sup>68</sup>, Claudia Palma<sup>69</sup> e Sônia Galvão<sup>70</sup> responderam, para tanto (não por coincidência, todas bailarinas de dança contemporânea – com exceção da última, que é bailarina de dança indiana). Lara Pinheiro, artista da dança que teve sua trajetória muito vinculada ao CCSP e às artistas mencionadas, se encarregou da mediação artística, e também da criação e interpretação do solo intitulado “Sobre elas/nós”, que surgiu do reencontro com as mesmas, com suas lembranças particulares e com suas impressões sobre o ato de criar. Segundo Thomioka, esta mediação foi importante porque “só o depoimento não dança”, e o solo foi como uma oportunidade de ver o acervo acontecer no tempo e no espaço (THOMIOKA, 2018). Assim, o que Lara Pinheiro pretendeu, segundo suas próprias palavras, foi “dar corpo a essas memórias mais particulares, mais sensíveis e fazê-las ecoar novamente no palco do CCSP, que

---

<sup>65</sup> Célia Gouvêa, bailarina de Campinas, realizou sua formação em dança pelo MUDRA (Centro Europeu de Aperfeiçoamento e de Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo), dirigido por Maurice Béjart, em Bruxelas/Bélgica (1970-1973). Criou 60 coreografias para diferentes grupos, entre as quais, “Caminhada”, em parceria com Maurice Vaneau, com a qual iniciou um movimento renovador no Teatro de Dança Galpão na década de 70, de uma dança voltada à pesquisa e experimentação. Dividindo a sua carreira entre Brasil e Europa, Gouvêa recebeu bolsas de pesquisa e criação em dança no Brasil e exterior, e conquistou prêmios pela sua atuação como melhor coreógrafa, bailarina, espetáculo, pesquisa e criação. É membro-fundadora da Cooperativa Paulista dos Bailarinos Coreógrafos de São Paulo, e atualmente dirige seu grupo, Célia Gouvêa Grupo de Dança.

<sup>66</sup> Miriam Druwe foi mencionada anteriormente, ver nota n. 29

<sup>67</sup> Vera Sala foi mencionada anteriormente, ver nota n. 31

<sup>68</sup> Zélia Monteiro foi mencionada anteriormente, ver nota n. 26

<sup>69</sup> Claudia Palma, natural de São Paulo, é bailarina e coreógrafa, e até 2009 integrou o elenco de várias companhias de dança como Cisne Negro Cia. de Dança, República da Dança, Balé da Cidade de São Paulo (Cia.1 e Cia. 2). Em 1989 recebeu o Prêmio APCA de melhor bailarina. Entre 2010 a 2016 foi coordenadora de equipe do Programa Vocacional. Atualmente é intérprete e faz a direção artística da iN SAiO Cia de Arte, companhia de dança independente existente desde 2010, que já foi contemplada em vários trabalhos com os editais Fomento à Dança e ProAC. Palma também é professora universitária e ministra workshops e oficinas de dança contemporânea e improvisação.

<sup>70</sup> Sonia Galvão iniciou seus estudos de dança com balé clássico, fez aulas de jazz com ninguém menos que Lennie Dale, trabalhou com companhias modernas no Brasil e nos EUA e descobriu a dança indiana na escola de Ivaldo Bertazzo. Formou-se no estilo indiano odissi na Índia, com a bailarina Madhavi Mudgal, e desde então é bailarina e coreógrafa de dança indiana. Já se apresentou em muitos eventos de dança, e recentemente montou e apresentou "Mangalam - Nos Passos do Guru" em ocupação de dança e música na FUNARTE, em São Paulo.

sempre acolheu generosamente todas nós ao longo desses nossos muitos anos de dança” (CCSP Semanas de Dança 2016, p. 19).

Entre as artistas que participaram do documentário acima, a maioria delas esteve presente também nos palcos durante as últimas duas edições da *Mostra Semanas de Dança*: Célia Gouvêa apresentou seu solo em 2015, Vera Sala e Zélia Monteiro apresentaram seus trabalhos em 2016 (com projetos contemplados, respectivamente, pela 19ª e 18ª edições do Programa Municipal de Fomento à Dança). Cláudia Palma apresentou em ambas edições, pela companhia dirigida por ela, a iN SAiO Cia. de Arte, o compartilhamento de processo de sua pesquisa cênica em 2015. Em 2016 fez parte do projeto CCSP Dança em Residência Artística, estreando na *Mostra Semanas de Dança* deste mesmo ano a peça “Abissal” em estado finalizado, com projeto contemplado pela 18ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança.

Em 2015, o Núcleo OMSTRAB também teve a oportunidade de apresentar seu *work in progress*, e a dança dele resultante, em 2016 (projeto contemplado pela 18ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança). Outros grupos que participaram do CCSP Dança em Residência Artística dançaram também na *Mostra de Semanas de Dança* de 2016, como a Cie. à Fleur de Peau (com um trabalho também aberto a dançarinos selecionados), o Projeto Mov\_oLA (com projeto contemplado pela 18ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança), a Cia. Dança sem Fronteiras (que propôs também nesta edição uma JAM de Dança para Todos) e o grupo japonês de Ney Hasegawa, quase todos estreando trabalhos novos.

A Cia. Brasília, que havia se apresentado em 2015, integrou também a programação de 2016 (desta vez, com projeto contemplado pela 19ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança). Por estes dados, o propósito desta curadoria de dança se torna mais evidente e íntegro, no sentido de tecer um pensamento curatorial dando a oportunidade ao público de acompanhar ao longo do tempo um pouco da produção artística desses grupos e coreógrafos, importantes para a história da dança no CCSP e de São Paulo de maneira geral. Outro grupo que se apresentou também nesta edição foi a Cisne Negro Cia. de Dança.

Em relação aos grupos que não fizeram parte da edição de 2015 da *Mostra Semanas de Dança*, segue abaixo breve informação sobre eles:

- a) **Cie. à Fleur de Peau:** é dirigida pela brasileira Denise Namura e pelo alemão Michael Bougdahn e, desde sua criação em 1988, desenvolve um trabalho

pluridisciplinar a partir da sua formação em diversas áreas cênicas. A companhia faz um trabalho de transmissão de seu repertório, de sua linguagem e de sua técnica para outras companhias ou bailarinos profissionais ou amadores e já criaram coreografias para muitas companhias de dança brasileiras e europeias.

- b) **Cia. Dança sem Fronteiras:** a companhia, criada por Fernanda Amaral em 2010, investiga as relações entre o espaço corporal e o espaço urbano, tendo como base o princípio de que não há um corpo certo ou errado, mas sim um corpo único. Realiza oficinas e apresentações de dança em teatros, museus e unidades do SESC's, já foi contemplada por editais de fomento à dança no Brasil e também na Holanda. A JAM conduzida na *Mostra* teve seu projeto contemplado pela 19ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança.
- c) **Ney Hasegawa:** é roteirista, diretor, coreógrafo e performer. FujiyamaAnnette, a companhia de dança teatro criada por ele em 2003, vem produzindo nos últimos anos projetos em colaboração com artistas de diferentes linguagens artísticas, como pantomima e sapateado. A companhia já recebeu vários prêmios no Japão.
- d) **Cisne Negro Cia. de Dança:** com mais de 40 anos de existência, é dirigida atualmente por Hulda e Danny Bittencourt. É uma das grandes companhias de dança contemporânea do país, com peças criadas por coreógrafos consagrados e mantém, ao lado da tradição e da originalidade em sua dança, a preocupação de formar novas plateias pelas cidades onde de se apresenta.

Paralelamente aos já mencionados projetos Da Percepção à Memória e CCSP Dança em Residência Artística, a *Semanas de Dança* de 2016 lançou luz também a outros projetos que ocorreram durante o ano no CCSP, ou que ocorreram nos últimos anos na instituição, dando espaço para a apresentação de suas propostas na *Mostra*.

Foi o caso do Dança IN'Formação, cuja ideia foi gerada a partir da realização do Estação hip hop (projeto de 2015). O Dança IN'Formação nasceu da elaboração cocuratorial entre a curadoria de dança do CCSP e quatro dançarinos de coletivos de Danças Urbanas que foram

convidados por Thomioka: Frank Ejara (coreógrafo da cia. Discípulos do Ritmo<sup>71</sup>), Rodolfo Grilo (criador-intérprete da cia. 011 Crew,<sup>72</sup> que havia participado da edição anterior da *Mostra* no projeto Estação Hip Hop), Ivo Alcântara (diretor da cia. Chemical Funk<sup>73</sup>) e Thiago Negraxa (bailarino e educador, foi coordenador artístico-pedagógico no Programa Municipal de Iniciação Artística). Todos eles costumavam ocupar com frequência os espaços externos do CCSP, já haviam ministrado oficinas de hip hop como parte da programação de dança do centro cultural, e contavam com um trabalho de dança bem desenvolvido.

O projeto desenvolveu uma série de ações entre março e dezembro deste mesmo ano de 2016, com intenção de criar diálogos sobre dança e compartilhar visões sobre a cena do hip hop, trazendo diferentes formas de abordar as práticas das Danças Urbanas (apresentações, JAM's, batalhas, exposição, debates). Sempre nas últimas sextas-feiras do mês, às 17h, diversos profissionais, artistas e coletivos foram convidados para tratar de temáticas específicas, atuais e pertinentes a esta linguagem. Alguns exemplos foram o Mulheres em Pauta<sup>74</sup> (ocorrido em março); Improvisação, um diálogo entre música e dança (em abril)<sup>75</sup>; “DIVAS - Irmãs de Sangue”, uma exposição itinerante de grafite que destacou mulheres ícones da cultura negra<sup>76</sup> (em agosto).

---

<sup>71</sup> Existente desde 1999, a cia. Discípulos do Ritmo já se apresentou na América Latina, América do Norte, Europa e Ásia, e vem realizando parcerias e intercâmbios com diversos nomes da dança, como o coreógrafo Henrique Rodovalho (da cia Quasar), o Ballet Stagium, Storm (Alemanha), Electric Boogaloos (EUA), entre outras.

<sup>72</sup> A 011 Crew é um grupo de Breaking tradicional de São Paulo e leva para os palcos a sua vivência de dançar nas ruas por muitos anos.

<sup>73</sup> A Chemical Funk foi formada em 2006 e trabalha com os estilos Locking, Popping, Waacking e Breaking. É destaque no cenário urbano da dança e participa da Alianza Sudamericana de Danças Urbanas. Com o objetivo de difundir cada vez mais essas danças em diferentes expressões culturais (JAM's, batalhas, aulas e apresentações artísticas), a cia. visa incentivar e fortalecer a produção cênica entre os grupos de Danças Urbanas.

<sup>74</sup> O hip hop é um movimento juvenil de rua que nasceu nas periferias dos grandes centros urbanos como uma expressão artístico-cultural de denúncia racial e social; no Brasil, surgiu nos anos 80. Sendo particularmente masculino, muitas vezes a mulher é retratada como submissa, lhe restando um espaço restrito no movimento. Nos últimos anos, observa-se uma mobilização no sentido de haver maior inserção da mulher como protagonista no hip hop no Brasil, e este tema “Mulheres em Pauta”, que abriu os encontros do projeto Dança IN'Formação, veio trazer o assunto à tona.

<sup>75</sup> Este encontro coincidiu com o Dia Internacional da Dança, dia criado pelo Comitê Internacional da Dança (CID), da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) em 1982, homenageando o mestre francês de balé Jean-Georges Noverre (1727-1810) com a data de seu nascimento, 29 de abril. Embora o dia tenha sido instituído para dar maior visibilidade à dança em geral, usar este dia, que tem clara inspiração na tradição ocidental da dança, para um evento de Danças Urbanas, parece soar um pouco irônico ou provocativo talvez.

<sup>76</sup> A exposição, que consistia em 20 telas de autoria do artista plástico e grafiteiro Mr. Fred (nome artístico de Bruno Frederico dos Santos), circulou por muitas cidades do interior e do litoral paulista antes de ser exposta no CCSP. As telas retratam personalidades negras, brasileiras ou de outras nacionalidades, que influenciaram a carreira artística de Mr. Fred, como Whoopi Goldberg, Nina Simone, Whitney Houston, Michelle Obama, Dona Ivone Lara, Carolina Maria de Jesus, Alcione e também a própria mãe do artista.

A cada encontro, jovens professores, bailarinos e DJ's puderam compartilhar suas trajetórias artísticas, debater o tema proposto e apresentar suas performances para ou com o público na sala Adoniran Barbosa. Rodolfo Grilo relata que nesses encontros ele pode entrar em contato com profissionais de danças urbanas que influenciaram a vida de muitos jovens de periferia, e que fizeram mudar a sua própria concepção sobre a cena do hip hop como lugar de resistência de vida, e também nos aspectos político e cultural (GRILO, 2020).

Durante a *Mostra Semanas de Dança*, que aconteceu no mês de setembro de 2016, os próprios proponentes do Dança IN'Formação apresentaram suas propostas cênicas em sequência, em duas ocasiões, também na sala Adoniran Barbosa: a 011 Crew, de Grilo Rodolfo, apresentou a estreia de *Do Asfalto para o Palco*; a Chemical Funk, de Ivo Alcântara, apresentou *ORBIT [under construction]*; Frank Ejara, com a cia. *Discípulos do Ritmo*, apresentou *Som do Movimento*; e Thiago Negraxa apresentou a estreia de *Rua 3*. Assim, puderam ilustrar suas pesquisas e conceitos, e mostrar a relevância de cada um no cenário nacional crescente das Danças Urbanas.

Outro projeto que esteve presente na *Mostra Semanas de Dança* foi o Dança em Diálogo, idealizado em cocuradoria por Cassia Navas e Andrea Thomioka, “fruto da necessidade de um espaço aberto de diálogo e intercâmbio de informações” (CCSP Semanas de Dança 2016, p. 10). Foi pensado um formato de 18 encontros ao longo do ano, com participação gratuita, mediante inscrição. Neles aconteceram “jornadas concentradas, reunindo – em três dias – pesquisadores, plateias, artistas e interessados em ampliar o debate sobre a dança na cena contemporânea” (Programa Semanas de Dança 2016, p. 10). Ao participar dos encontros, este público também se dispôs a trocar informações e pontos de vista dos espetáculos vistos e a elaborar resenhas críticas sobre os mesmos. Durante a programação da *Mostra Semanas de Dança*, foram propostos 3 encontros, sendo 2 mesas-redondas e um convite para assistir a um espetáculo da *Mostra*.

Por fim, ocorreu também na *Mostra* a 2ª edição do projeto Gala de Balé (a 1ª foi em 2015), com 8 grupos e bailarinos selecionados pela Comissão de Análise e Avaliação. Nesse projeto, cada um dançou uma diferente peça ou variação de repertório do balé clássico. A curadora Thomioka, que conhece bem os diversos contextos em que o balé se estabelece no Brasil, diz haver muitos grupos de balé profissionais independentes na cidade, e por isso esperava que a proposta, lançada em 2015 no CCSP, tivesse produzido um envolvimento maior entre os bailarinos (THOMIOKA, 2019). Nesse sentido, fez uma provocação no texto do

Programa Semanas de Dança (2016, p. 43), contrapondo o número tímido de artistas inscritos para o projeto, em relação ao grande público interessado em prestigiá-lo na edição de 2015 (considerando-se que a Gala de Balé teve a terceira maior plateia da *Mostra Semanas de Dança*).

Por fim, com duração de 3 semanas e programação em todos os dias da semana (com exceção apenas de segunda-feira), nesta edição da *Mostra* também foram realizados, além da exposição fotográfica e do documentário, um total de 55 apresentações de 10 grupos ou artistas (sendo 7 deles contemplados pelo Programa Municipal de Fomento à Dança, e um grupo internacional), 4 residências artísticas e 2 mesas-redondas, a maior parte da programação sendo oferecida gratuitamente, e outras com ingressos no valor de R\$15 ou R\$20. Tudo isso favoreceu uma ocupação geral de 70% das salas de teatro (THOMIOKA, 2018), além de render a esta edição da *Mostra Semanas de Dança*, merecidamente, o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) na categoria projeto/programa de 2016.

### **3.3 A última edição da Mostra Semanas de Dança (2017)**

Andrea Thomioka ainda teria realizado a curadoria da *Mostra Semanas de Dança* em 2017, não fosse o complicado cenário político-cultural da época, sob a gestão de João Doria na prefeitura de São Paulo e André Sturm na Secretaria Municipal de Cultura: boa parte do orçamento para a cultura havia sido congelado logo no começo do ano, razão pela qual se temia um desmonte da área da cultura, pois, além de redução de verbas e mudanças em editais da cultura (como o edital de Fomento à Dança), a prefeitura também não havia renovado o contrato com educadores de dois importantes programas municipais de arte-educação para crianças e adolescentes (o PiA e o Vocacional<sup>77</sup>).

Tudo isso fez com que alguns grupos, compostos principalmente por representantes da dança, do teatro, da música e do grafite, se unissem em defesa da cultura e pela continuidade dos programas da pasta conquistados com tanto esforço e luta. Somado a isso, havia severas críticas ao secretário de cultura por faltar com respeito aos artistas e estabelecer pouco diálogo

---

<sup>77</sup> O PiÁ - Programa de Iniciação Artística, programa vigente desde 2008, atende alunos de 5 a 14 anos e proporciona a convivência das crianças e adolescentes com artes integradas, artes visuais, música, teatro, dança e literatura por meio da experiência e troca com os artistas educadores, que estimulam a ludicidade das atividades e o fazer artístico promovendo a formação criativa e cidadã da criança participante deste programa. Já o Vocacional, desde 2001, é um programa de formação voltado para pessoas maiores de 14 anos e estimula a atividade artística nas linguagens de artes visuais, dança, literatura, música e teatro. As atividades de ambos programas acontecem em equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura de SP e da Secretaria Municipal de Educação de SP, entre bibliotecas, centros culturais, casas de cultura e teatros.

com eles e, como forma de manifestação, em junho daquele ano, um grupo de 70 pessoas ocupou por alguns dias o 11º andar do edifício onde funcionava a Secretaria Municipal de Cultura, exigindo a saída do secretário.

O jornalista e músico Cadão Volpato, à frente da diretoria do CCSP desde o começo daquele ano, enfrentava a situação de não ter previsão de orçamento certo para o CCSP, o que já começava a prejudicar a criação curatorial para a sua programação, e em especial para a *Mostra Semanas de Dança*. Assumindo uma posição simpatizante ao secretário de cultura em relação às manifestações que ocorriam no momento<sup>78</sup>, restringiu a programação e deixou Thomioka em uma posição bastante delicada em sua função de curadora. Ela, por sua vez, não compactuando com esta forma de lidar do trabalho que ele desempenhava e enfrentando um cenário de muita pressão, deixou o cargo de curadora de dança.

Lara Pinheiro<sup>79</sup>, então assessora de dança da Secretaria Municipal de Cultura, já tinha sido curadora de dança do CCSP em 2008/2009 e assumiu novamente esta função a pouco mais de um mês antes da estreia da *Mostra Semanas de Dança*, e manteve apenas uma pequena parte do trabalho de curadoria que já estava desenhado por Thomioka para este ano de 2017 (desenho este feito quase inteiramente por acordos verbais com artistas e grupos, uma vez que havia pouco orçamento para contratações de fato), e complementou a programação segundo os seus próprios critérios.

Uma nova edição do projeto Da Percepção à Memória, em homenagem a Denilto Gomes, já havia sido toda planejada por Thomioka, e foi uma das poucas coisas mantidas como tal na *Mostra* de 2017. A exposição fotográfica, que recebeu o título de “Denilto Gomes – DNA do artista” homenageou este profícuo bailarino que atuou a partir da pesquisa de um vocabulário próprio na dança e se destacou como um dos mais criativos bailarinos da cena da dança experimental nas décadas de 70 e 80 em São Paulo. Tendo vivido até 1994, é um nome pouco conhecido ou pouco lembrado pelas novas gerações, apesar de ter sido consagrado pela crítica e pelo público na época em que dançou<sup>80</sup>. Por isso, essa sua escolha para a exposição, que incluiu um documentário (com entrevistas com os dançarinos e pesquisadores da dança Andreia

---

<sup>78</sup> Fez exigências de que a curadoria de dança abrisse a ficha técnica dos grupos que havia selecionado para a programação cultural da instituição, para se certificar de que os manifestantes que pediam a saída do secretário e que ocuparam a Secretaria Municipal de Cultura não estivessem entre os artistas a fazerem parte da programação do CCSP.

<sup>79</sup> Lara Pinheiro foi mencionada anteriormente, ver nota n. 36

<sup>80</sup> Em sua homenagem, em 2013 foi criado o Prêmio Denilto Gomes pela Cooperativa Paulista de Dança, que anualmente vem premiando as produções artísticas de dança desenvolvidas no Estado de São Paulo, em 15 diferentes categorias.

Nhur, Janice Vieira, Patricia Noronha e Sandro Borelli, que falam de Denilto e suas características enquanto intérprete), além da obra dançada “Oxóssi” com/para Denilto Gomes, do bailarino Eduardo Fukushima, na abertura desta edição da *Mostra Semanas de Dança*.

Fukushima, que apresentou sua performance a convite ainda de Thomioka, teve estranhamente as informações de sua obra e biografia ausentes no caderno de programação desta edição da *Mostra*. Mesmo que isso tenha acontecido por uma falha técnica, foi uma falha um tanto desrespeitosa e compreendida como “boicote” pelo bailarino, o que ele expressou em seu discurso que precedeu a performance no momento da abertura. O ocorrido, assim como a controversa situação da cultura na época, ocuparam o centro do discurso feito por Fukushima, no palco, logo antes de dançar em sua estreia, o qual a autora da presente dissertação presenciou. Seu discurso foi recebido com aplausos pela plateia. Em seguida ele falou sobre o que unia ele ao Denilto Gomes, bailarino homenageado nesta sua performance, e de cuja obra se aproximou através de vídeos. Depois desta fala, apresentou sua breve dança-homenagem, que aos espectadores já chegou contaminada por toda a questão política relatada minutos antes, gerando uma confusão (talvez proposital) de onde acabava a declaração política, onde se iniciaria a performance em si.

Além desta programação, que foi realizada de forma tão tumultuada, Thomioka já havia combinado também uma série de apresentações com o Grupo Zumb.boys, “um dos expoentes na pesquisa em danças urbanas de São Paulo, [que] comemora dez anos de existência resistindo bravamente na luta por igualdades, buscando caminhos para visibilidades/ protagonismos periféricos e das culturas marginais” (Programa Semanas de Dança 2017, p. 9). O grupo já havia feito parte da programação da *Mostra Semanas de Dança* de 2015, e desta vez, em celebração ao seu décimo aniversário, teve oportunidade de apresentar todo seu repertório de espetáculos, além de propor um bate-papo sobre suas formas de criação em dança, e uma exposição de fotos acerca da trajetória do Grupo.

Por fim, já havia sido contratado pela curadoria de Thomioka a estreia do espetáculo “O Olhar Risível do Corpo”, da dupla Diogo Mejia e Ronaldo Aguiar (com linguagem de dança que compõe com técnicas de circo), cujo trabalho foi resultado de experimentos realizados durante a residência artística, que ocorreu por um período de 5 meses no CCSP – tempo este em que foram organizadas também uma série de oficinas abertas ao público, que mobilizou muitos interessados, ainda com Thomioka à frente da curadoria de dança.

O restante da programação foi organizado a partir do que Lara Pinheiro planejou para a *Mostra*, distorcendo as propostas ou desprezando o pensamento curatorial que Thomioka vinha cuidadosamente desenvolvendo nos últimos anos.

Esta foi a última edição da *Mostra Semanas de Dança*. No ano de 2018 não houve equipe de curadoria de dança no CCSP (Lara Pinheiro deixou esta função e também a assessoria da Secretaria Municipal de Cultura no começo de 2018), e a programação de dança ficou a cargo da própria Secretaria. Reestabelecida a posição em 2019, esta curadoria foi ocupada pela gestora cultural/ pesquisadora em artes cênicas Sonia Sobral (gestão de Alexandre Youssef na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, e gestão de Erika Palomino na direção do CCSP). Sobral não demonstrou interesse em dar continuidade à *Mostra Semanas de Dança* nos anos seguintes na instituição.

### **3.4 Análise: as edições 2015 e 2016 da *Mostra Semanas de Dança* dentro de um contexto não colonial**

Partindo da compreensão de curadoria da própria Thomioka como “mediação entre a proposta do equipamento e o público que frequenta este lugar”, ela enfatiza que a curadoria não deve ser baseada em gostos pessoais, tendências ou conceitos próprios, mas sobretudo pensada no público que poderá ser alcançado. Ainda mais: para ela, a primeira coisa que se faz ao chegar em um equipamento cultural, antes de propor alguma atividade, é conhecer o público e escutar suas demandas (THOMIOKA, 2019). Assim, entende-se a importância da escuta e da observação ativa do contexto sociocultural, comportamental e afetivo no exercício curatorial de Thomioka, a partir da qual ela elaborou a programação das duas edições da *Mostra Semanas de Dança*, que tanto envolveu seus participantes (considerando artistas, equipe de produção e espectadores).

Em relação à atividade de curadoria e a coerência de sua função:

O curador é mais do que vulgarmente se difundiu como sendo uma espécie de “regente” ou “intérprete” das manifestações das artes visuais, vício herdado da arte como representação, quando acreditava-se na necessidade de um “tradutor” das imagens em palavras. Acredito que o curador é aquele que propõe uma coerência capaz de criar uma potência de sentido para a sua época a partir das invenções dos artistas. Essa não é uma missão fácil porque há um embate constante entre o artista, o curador e as instituições. (DOCTORS, 2015)

Enquanto curadora, observa-se que Andrea Thomioka foi capaz de criar “uma potência de sentido”, como a expressão mencionada no trecho acima (DOCTORS, 2015), nas duas edições da *Mostra Semanas de Dança* em que esteve nesta função, trazendo grandes diferenciais em relação aos anos anteriores. E segundo ela mesmo insiste, isso só foi possível pois sempre trabalhou de modo a integrar as equipes, incluindo as áreas de acervo, de cinema, comunicação, produção, entre outras, em torno do objetivo comum da *Mostra*. O que não era tarefa simples no CCSP, dado que cada equipe se voltava muito às pautas específicas de sua própria área de trabalho. Sobre esse assunto, Navas é assertiva ao expor que

Curadoria não é como rede; ela é rede, constituindo-se de uma teia de profissionais de várias topologias da arte, cultura, gestão, ou seja, atuantes e atuados numa e por uma federação de hierarquias. Trata-se da plataforma de base dessas hierarquias articuladas entre si. (...) Para mim, partir dessa plataforma não é somente uma escolha técnica, mas uma decisão ética e política. (NAVAS, 2019, p. 95)

Realizando a curadoria desta forma, em rede, um dos grandes diferenciais destas edições da *Mostra* foi a criação do projeto “Da Percepção à Memória”. Este veio de uma preocupação de Thomioka de tornar pública uma parte importante da história da dança que ocorreu no CCSP, e também de possibilitar extroverter material do acervo de dança do CCSP para além de seus arquivos, para que ficasse mais acessível a seus frequentadores. Para isso, as equipes de acervo, produção e comunicação se dedicaram a trazer à tona as memórias de dança da instituição, ao passo que procuraram aproximá-las das experiências vividas no presente, por meio de uma mediação em forma de performance. Logo se percebeu o potencial do projeto de ser adotado também nas edições seguintes da *Mostra*, como ocorreu em 2016 e em parte também em 2017, em versões ampliadas.

Além disso, é de se notar a curadoria realizada para a programação da *Mostra*: ela considerou a seleção de alguns artistas, grupos e companhias que têm como mote de seu trabalho linguagens específicas da dança, que não a dança contemporânea (mesmo que por vezes se apropriem do modo de realizar a pesquisa cênica tal qual se dá o modo de produção da dança contemporânea). Segundo Luciana Schwinden, que exerceu a função de direção de curadorias no CCSP entre 2015 e 2016, Thomioka tem a característica positiva de circular bem pelos diferentes nichos da dança, o que carrega tanto da sua trajetória pessoal quanto profissional, e assim sabe lidar bem com a multiplicidade que trouxe a estas edições da *Mostra*. E ressalta que “diversidade atrai públicos diversos”, se referindo ao público de perfis variados

que frequentou o CCSP durante a *Mostra* para acompanhar a programação que abrangeu diferentes linguagens de dança (SCHWINDEN, 2020). Thomioka sempre deu muita importância para esta diversidade do público frequentador, e certamente este resultado não foi alcançado aleatoriamente.

Grupos como Zumb.boys, Cia Brasília, Núcleo Pé de Zamba, Cia Gumboot Dance Brasil, 011 Crew, Chemical Funk e Discípulos do Ritmo, bailarinos de dança clássica e artistas de *site specific*, com grande trajetória na dança, tiveram oportunidade de apresentar seus trabalhos na *Mostra* pela primeira vez, já que até então não cabiam nas concepções de curadoria de dança que eram restritivas à linguagem da dança contemporânea. Vale mencionar que as duas primeiras companhias se apresentaram com projetos que haviam sido contemplados pelo Programa Municipal de Fomento à Dança (o Zumb.boys em 2015 e a Cia Brasília em 2016). O fato de companhias de danças calcadas, respectivamente, nas danças urbanas e nas danças brasileiras, serem contempladas pelo Programa de Fomento à Dança, já também se tratava de uma conquista, é necessário que se diga, aqui lembrando-se da discussão feita na primeira parte deste capítulo, em relação à reivindicação feita pela Cia. Treme Terra (2015), que chamou a atenção para o reconhecimento da diversidade de gestos que existe dentro da cena da dança contemporânea.

A importância de incluir estas linguagens da dança na *Mostra* (compreendidas por danças urbanas, brasileiras, afro-brasileiras, danças de salão, balé), além da dança contemporânea, foi demonstrar a existência de outros gestos e códigos da dança, oriundos de diferentes topologias, culturas, camadas sociais, e elaborados em diferentes momentos da história, e que têm a potência de se comunicar com a plateia tanto quanto o conjunto de códigos das danças cênicas ocidentais, que em geral são mais disseminadas e conhecidas do público.

Como já dito, a dança contemporânea tem a sua importância no contexto internacional e também particularmente no contexto brasileiro, porém sendo uma dança de origem norte-americana, como topologia de hegemonia ocidental, e por uma série de fatores ligadas a esse fato, deixa as danças não-cênicas, ou ainda danças que não pertencem a essa hegemonia cultural, com menos espaço para serem vistas. O balé, por sua vez, apesar de também trazer uma estética euro-centrada amplamente aceita no mundo todo, tem a sua prática profissional no Brasil restrita a companhias estáveis de dança (públicas e particulares), enquanto a prática amadora em geral se restringe a apresentações feitas por estúdios, escolas e academias de dança. São raros os bailarinos ou grupos profissionais independentes de balé, daí a importância do

projeto Gala de Balé na *Mostra*, voltado para profissionais da dança clássica e neoclássica, incentivando o mercado e oferecendo espaço a estes artistas autorais.

Este espaço foi oferecido nas edições da *Mostra Semanas de Dança* de 2015 e 2016, trazendo coletivos e bailarinos que fazem parte da cena da dança, porém têm pouca visibilidade e reconhecimento enquanto artistas. O maior exemplo foram bailarinos de hip hop (b-boys) que costumam dançar nos espaços externos do CCSP, e que algumas vezes fizeram parte também da programação oficial do centro cultural, como alunos ou professores em oficinas de dança. Eles contam com uma longa trajetória de dança, mas dificilmente são vistos como profissionais. Rodolfo Grilo é um deles: contou que começou a ocupar os espaços do CCSP em 2009, aos 18 anos de idade, e em 10 anos viu grande parte de sua carreira artística se desenvolver ali mesmo. Ele tem orgulho de ter contribuído para o “Estação hip hop” nascer neste local e ser inserido na *Mostra* de 2015, pois o projeto “é parte de nós, nos representa, e é prazeroso estar lá como artista, não só como ocupante; tem outra visibilidade, é gratificante para nós”, em suas palavras (GRILO, 2020).

Grilo faz uma reflexão de que embora para ele dançar nos espaços externos seja “mais livre” e “menos engessado” do que dançar em um teatro (em suas palavras), e embora também atinja um público maior (mesmo que uma “plateia passante”), ele acredita que se apresentar em palcos seja necessário para os praticantes das danças urbanas. Pois dançar/ treinar nas ruas gera a impressão de ser uma atividade amadora e é nos palcos que eles são vistos como artistas profissionais que dedicam a sua vida à dança. Ele sente que é nos teatros, ou nos momentos em que são convidados a apresentar suas performances em programas de televisão, que seu trabalho de bailarino começa a ser respeitado, reconhecido, e até mesmo ser compreendido como um caminho profissional possível por outros jovens que compartilham da cultura hip hop (GRILO, 2020).

Por esta sua fala, percebe-se o lugar de importância que a televisão e os teatros ocupam para tornar legítimo o trabalho da dança, e ainda mais de danças que ainda são marginalizadas. Interessante notar que na *Mostra* e também na programação de dança do CCSP nos anos de 2015 e 2016, a maioria das atividades de danças urbanas, danças brasileiras, danças de origens africanas e danças sociais (entre outras) foram realizadas na sala Adoniran Barbosa que,

diferentemente de um teatro de palco italiano<sup>81</sup>, possui formato de arena<sup>82</sup>, que coloca o artista praticamente no nível do solo, cercado pelo público por todos os lados (o que pode ser observado no anexo III deste trabalho). Isso trouxe os grupos de tais linguagens de dança para o lugar de respeito que o teatro propicia, ao mesmo tempo que as deixou em contato mais próximo com seu público – como é comum acontecer no ambiente informal das ruas e em demais espaços externos.

Ao oferecer este espaço para realizarem os encontros e apresentações durante o ano e também na *Mostra*, esta curadoria de dança se pôs disponível para a escuta e o diálogo com jovens de grande potencial artístico e artístico-pedagógico, que estão à margem na sociedade de forma socioeconômica e também político-cultural. Daí, nasceram os projetos de danças urbanas que aconteceram em co-elaboração com os bailarinos Rodolfo Grilo, Frank Ejara, Ivo Alcântara e Thiago Negraxa nas edições de 2015 e 2016 da *Mostra*.

Percebe-se, diante disso, que nem sempre este será um diálogo simples, pois são raros os grupos (sejam de bailarinos amadores ou profissionais que usam o espaço externo do CCSP) que enxergam que seus treinos e ensaios criam uma relação direta com a instituição. Pelo contrário, a maioria deles parece ter uma visão mais utilitária e individualista do espaço, o que favorece o aparecimento de disputa entre os diferentes grupos, e deles com a própria programação do CCSP. Segundo Luciana Mantovani (diretora de produção e apoio a eventos do local), já houve uma situação em que algum dos grupos criticou o volume alto do som de uma apresentação no teatro, pois este atrapalhava o treino do grupo (MANTOVANI, 2018)<sup>83</sup>. Isto é, houve uma inversão no entendimento de que a programação realizada pelo CCSP tem prioridade frente às atividades dos ocupantes dos espaços externos e, mais do que isso, uma incompreensão do espaço coletivo. Além disso, Leticia Cocciolito, quando curadora de dança do CCSP (2011-2013), inseriu na programação da *Mostra* de 2013 apresentações de hip hop, break e K-pop, e conta que enfrentou outra dificuldade: muitos desses jovens não dispunham de documentação básica necessária para contratação jurídica, sendo esse um empecilho

---

<sup>81</sup> É o tipo de palco utilizado mais frequentemente nos teatros ocidentais. Ele surgiu na virada do século XV para o XVI (época do Renascimento), junto com a noção de perspectiva nas pinturas: com disposição frontal de palco e plateia, no palco italiano é possível propiciar à plateia a noção de perspectiva e profundidade.

<sup>82</sup> O teatro de arena nasceu na Grécia antiga e é possivelmente a estrutura mais antiga que se conhece na história do teatro ocidental. Pode ser circular, semicircular, quadrado, 3/4 de círculo, triangular ou ovalado.

<sup>83</sup> Entrevista sobre as experiências de Luciana Mantovani com a produção de dança no CCSP e seus contextos a partir dos anos 2000. Entrevista presencial realizada pela autora no Centro Cultural São Paulo em 19/ 06/2018

burocrático que contribuiu para dificultar essa aproximação institucional (COCCIOLITO, 2020).

Assim, criar pontes entre os jovens que ocupam os espaços externos do CCSP e os artistas e frequentadores da programação institucional de dança do local é um desafio necessário para a curadoria de dança. Como uma forma de reconhecer e oficializar a ocupação de dança feita espontânea e constantemente por esses bailarinos, recentemente, a partir do período em que Erika Palomino esteve à frente da gestão do CCSP (2019-2020, ver Anexos I e III), o espaço onde eles dançam passou a ser denominado “Corredor da Dança”, garantindo e incentivando a presença dos jovens no espaço. Em 2020, ainda, o espaço ganhou um grande e colorido adesivo no chão, criado pelo coletivo avaf<sup>84</sup>, tornando o ambiente mais acolhedor, convidativo e de certa forma, legitimado.

Se por um lado essa ocupação orgânica e informal gera os contratempos descritos, por outro, traz também algumas inquietações que chegam a mobilizar as curadorias e direção do CCSP, dada a quantidade e variedade de linguagens de dança e dançarinos que ocupam o espaço, e o tamanho de plateia que eles trazem quando se apresentam nos palcos do centro cultural – uma plateia bem maior do que aquela das danças contemporâneas, por sinal. Assim, algumas perguntas pairam no ar: como deve ser pensada a curadoria de dança do CCSP para atender interesses e demandas tão diversas? Deve ser composta pela programação de dança clássica e contemporânea (como acontece majoritariamente na instituição)? Deve ser composta pelas danças que são realizadas nos espaços externos, como danças de salão, danças brasileiras, danças étnicas, danças urbanas, k-pop? Ou, dito de outra forma, deve abarcar as danças cênicas ou as danças de uma topologia descolonial? Ou todas elas?

Ao incluir, nas edições de 2015 e 2016 da *Mostra*, danças e dançarinos/as que em geral não fazem parte do “circuito da dança” por não usarem o rótulo de dança contemporânea no trabalho e pesquisa que desenvolvem, a programação pode ter gerado algum estranhamento por sua heterogeneidade e por abranger grupos e artistas “marginais” – no sentido de à margem dos padrões culturais – e talvez menos conhecidos. A curadora Thomioka, de qualquer modo, ao

---

<sup>84</sup> A convite da diretora Erika Palomino, o coletivo avaf criou este adesivo dedicado às comunidades de dança do CCSP à semelhança de um trabalho realizado em 2004, em homenagem a uma comunidade de “*dance skaters*” no Central Park, em Nova Iorque – na ocasião, o piso utilizado por eles foi coberto com uma adesivagem similar a esta do Centro Cultural São Paulo (PALOMINO, 2021, p. 70). O coletivo avaf (acrônimo para assume vivid astro focus), desde 2001, é formado por uma dupla de artistas que trabalha internacionalmente com projetos de instalações, misturando performance e outras linguagens.

compor a curadoria da *Mostra*, se destacou por dar oportunidade a artistas que têm menos visibilidade na cena, que como resultado contemplou uma diversidade de público com hábitos e interesses variados e trouxe uma redução nas barreiras existentes na classe da dança.

Como consequência disso, ao meu ver, foi feito como um convite para deslocar/desorientar o olhar dos espectadores tão habituados a assistir as danças cênicas de origens europeia ou norte-americana (às vezes sem nem saber que o são) e mostrar que danças de outras origens também têm o seu valor, embora sejam invisibilizadas e consideradas como periféricas no meio da dança.

Desta maneira, criar um encontro e talvez alguma fricção entre danças de dentro e de fora dos padrões coloniais de cultura, parece ser interessante tanto para os artistas, públicos e gestores, quanto para uma elaboração conceitual que aos poucos vem questionar e ressignificar as imposições culturais coloniais, na prática de imaginar um mundo no qual muitos mundos podem coexistir (MIGNOLO). Como em palavras de Cocciolito, a *Mostra Semanas de Dança* era um projeto que queria “mais e mais, a cada edição, alargar as fronteiras da dança, friccionar estéticas e promover os encontros entre artistas e públicos” (OLIVEIRA, 2013).

Além desses artistas e grupos, a curadoria de Thomioka trouxe grupos não profissionais de dança, como o Atelier Balé Jovem da Escola de Dança no Theatro Municipal de São Paulo, o grupo de aprendizes de dança da Fábricas de Cultura Itaim Paulista, e trouxe também a apresentação de obras não finalizadas para compartilhamentos do processo de sua pesquisa cênica. E ainda, danças apresentadas em outros suportes como videoarte, sessão de cinema, exposição fotográfica e documentário. Tudo isso consolidou um rico panorama que serviu para tornar visível o processo de construção de dança, alargar seu conceito e as formas como ela pode ser vista, além de trazer um público mais diverso que se interesse por uma programação mais abrangente, tendo a dança como mote. Para Grossmann (2020)<sup>85</sup>, uma programação que tenha essa interdisciplinaridade em seus suportes e linguagens e que ocorra em variados ambientes do CCSP, transmite a ideia de que um evento pode acontecer em diferentes lugares, assim como é possível um mesmo lugar acomodar atrações distintas daquelas que regularmente apresenta. Isso tem o potencial de dar novos contornos para os espaços, estimular o público a circular mais pelo equipamento cultural e visitar locais que talvez ainda não conhecesse. E ter,

---

<sup>85</sup> Entrevista sobre as experiências e perspectivas de Martin Grossmann como diretor do CCSP entre 2006 e 2010. Entrevista online realizada pela autora em 29/07/2020

assim, a chance de ver e se interessar por outras atividades ou linguagens artísticas que não faziam parte de seu repertório.

Importante mencionar que paralelamente às novas propostas trazidas por Thomioka para a *Mostra Semanas de Dança*, também houve certas continuidades em relação às edições passadas, como o próprio formato da *Mostra* (3 semanas de intensa programação, quase toda gratuita) e estreias de espetáculos de grupos e artistas renomados da dança contemporânea. Houve também continuidades entre as edições de 2015 e 2016 (e até a de 2017), com a exposição fotográfica e o documentário sobre algum tema caro à comunidade da dança e ao CCSP, a reapresentação do mesmo artista/grupo em mais de uma edição, além da programação de oficinas e JAMs. Isso conferiu uma sensação de identidade e familiaridade ao público frequentador e trouxe reputação à *Mostra*. Além disso, a estratégia de realizar projetos que permeassem a programação de dança durante o ano todo (como os exemplos das JAMs de Danças Urbanas, Dança IN'formação, Experimento Barroco, Dança em Diálogo e as residências artísticas) fez aproximar bailarinos e pessoas que estudam e/ou se interessam por dança em vários encontros, oficinas e criações conjuntas, abordando diferentes linguagens da dança. Em relação a isso, Botelho menciona que

Uma das maneiras mais efetivas de contribuir para a formação de públicos está ligada à experiência vivida pelos indivíduos: ou seja, à sua possibilidade de fazer dança, teatro ou música. Incorporar esse tipo de experiência na formação dos indivíduos é, provavelmente, o passo mais efetivo para disseminar essas linguagens e seus códigos, de maneira a provocar uma real alteração na relação das pessoas com a cultura e a arte. (BOTELHO, 2016, p. 265)

Assim, enxergar o indivíduo não apenas como público (consumidor), mas como participante ativo da vida cultural (ator), é uma prática importante para potencialmente promover uma política de democratização cultural<sup>86</sup> no local (BOTELHO, 2016) – principalmente em um país em que as artes e a formação cultural ocupam um lugar marginal no sistema escolar, e este falha ao transmitir o hábito das práticas culturais aos indivíduos de forma tão eficiente. As pessoas que participaram dos projetos continuados oferecidos pelo CCSP e suas atividades regulares mencionadas acima, portanto, puderam se envolver na *Mostra* não apenas como espectadores, mas também como protagonistas, como agentes de algo

---

<sup>86</sup> Há uma extensa discussão em torno da diferença dos termos democracia e democratização cultural, que diz respeito principalmente a possibilidade de acesso de ordem social ou material. No texto, no entanto, a expressão refere-se aos “esforços de atacar as diferenças sociais que impedem uma difusão mais equânime do ‘desejo’ por cultura em meio à população”. (BOTELHO, 2016, p. 262)

desenvolvido também por eles, o que resultou em um maior engajamento deles com a programação proposta (e, quiçá, com outras práticas culturais para além da *Mostra* que participaram).

A autora Gilsamara Pires menciona a curadoria como “uma ação política e que é possível pensar a produção e difusão de conhecimento por uma ecologia de saberes” (PIRES, 2011, p. 151), e que por essa perspectiva, a curadoria de dança deva “ter o compromisso de deixar vestígios, de disseminar marcas residuais poderosas, de pautar outras formas de políticas, de mapear o local, de levantar demandas locais, de ampliar a abrangência em outros circuitos, de descentralizar e desconcentrar ações” (idem), o que acredito que tenha sido realizado pela curadoria de Thomioka.

Dessa forma, convidando grupos e artistas invisibilizados a fazerem parte das edições de 2015 e 2016 da *Mostra*, demonstrou-se uma curadoria aberta a construir uma história diferente, com a chance de desafiar a história da arte tal qual é reconhecida, como um produto da cultura europeia.

## Considerações finais

Entendendo a história não como sucessões de fatos do passado, mas como processos de transformação encarnados no corpo (e que o corpo de hoje é consequência de uma série de acontecimentos que construíram determinados modos de mover e viver), percebe-se que a história colonial se faz e refaz cotidianamente a cada presente. Isto posto, nota-se que

a contínua reafirmação do sistema canônico dominante internacional com sua vocação civilizadora – posta em crise mas ainda em operação – inscreve seus traços em corpos apagando seus condicionamentos históricos, dissolvendo a dimensão política da dialética centro-periferia, universalidade-heterogeneidade, original-descendente. (TAMBUTTI, 2018, p. 160)

A colonização, totalizante em sua essência, traz uma concepção em que o único ponto de vista e modo de produzir aceitável é aquele da potência colonial/ imperialista. O Brasil, tendo sido colônia portuguesa, teve sua população originária indígena subjugada e sua história e cultura apagadas. O mesmo se deu com a população africana escravizada que, trazida ao país como se nem pessoas fossem, tiveram a sua identidade completamente anulada. Ainda assim, as culturas indígenas e afro-brasileiras persistem até os dias de hoje, por vezes se mesclando à cultura tradicional/ popular brasileira, ou mantendo sua forma íntegra e particular. Prova disso é que, embora houvesse proibição de qualquer manifestação de origem africana até 1930 no país, com a intenção à época de se dar ao Brasil uma feição europeizante e civilizada, a música e a dança da cultura negra sempre se fizeram presentes nas cidades, como bem escreve Roberto Pereira (2003).

Até então, o mestiço era visto como uma pessoa de “baixa moralidade, indolente e imprevidente”, devido a “condições físicas e fisiológicas muito desiguais de duas nações tão dessemelhantes”, como acreditavam pensadores do começo do século XX, assim como acreditavam também que a supremacia branca era imprescindível para o progresso do país (PEREIRA, 2003, p. 156). É apenas em 1930 que o samba, o candomblé e a capoeira deixam de ser reprimidos no Brasil, e intelectuais passam a fazer referência à cultura negra que a partir de então passa a ser genuinamente brasileira. É nesta época também que Gilberto Freyre lança sua obra fundamental “Casa-grande e Senzala” e a partir dela, inicia-se paulatinamente e a duras penas, uma valorização da cultura negra, a mestiçagem passando a ser vista como orgulho nacional (op. cit).

No entanto, todos sabem que os resquícios da colonização são severos, e não deixam de existir de um dia para outro. Elementos da cultura europeia e norte-americana sempre tiveram e ainda têm mais lugar no país, tal é a força das hegemonias imperialistas. Não só o balé e a dança contemporânea são as danças de maior destaque, ainda hoje – como tratado nos primeiros capítulos deste trabalho –, como são dançadas predominante por bailarinos brancos, em um país em que mais da metade da população se declara negra (IBGE, 2019). Sobre essa situação, dentro das companhias de balé, a brasileira Ingrid Silva<sup>87</sup>, atual primeira bailarina da companhia de dança norte-americana “Dance Theatre of Harlem”, afirma:

Olhamos para o nosso ambiente de trabalho e percebemos que, além de elitista, não promove inclusão. A maioria das companhias só tem um ou dois bailarinos negros. Isso não é inclusão. É importante ter um palco que reflita o mundo. (...) Passamos por um processo de invisibilidade muito grande na dança. Eu, por exemplo, só fui conhecer sobre [a bailarina negra] Mercedes Baptista quando eu já estava em NY. E ela foi um grande nome no Brasil.” (RACY, 2021)

Mercedes Baptista (1921-2014), mencionada acima, foi bailarina e coreógrafa brasileira, a primeira negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi também a responsável pela criação de um balé afro-brasileiro, inspirado nos terreiros de candomblé, elaborando uma codificação e vocabulário próprio para essas danças. Mas ela, assim como outras e outros artistas negros, apesar de terem alcançado reconhecimento durante a vida, raramente são lembrados ou mesmo mencionados na história, justamente por estarem à parte dela – uma vez que o projeto hegemônico ocidental se baseia num discurso unidimensional de história, que desconsidera toda diversidade oriunda das periferias não-europeias. Pelo mesmo motivo, a maioria do elenco das companhias exclui bailarinos negros, como Silva aponta acima. Assim, torna-se indispensável questionar e repensar os modos de escrita da história, assim como sugerem as professoras argentinas Susana Tambutti e Maria Martha Gigena:

Propor a construção de um pensamento apropriada no campo historiográfico latino-americano é assumir que a discussão não é apenas sobre os fatos (...) mas sobre os discursos. (...) Seria necessário realizar uma revisão dos

---

<sup>87</sup> Ingrid Silva é bailarina negra e carioca e quando criança iniciou aulas de balé no projeto “Dançando Para Não Dançar”. Continuou seus estudos na Escola de Dança Maria Olenewa e no Centro de Movimento Deborah Colker com bolsa integral, e depois foi estagiária do Grupo Corpo. Em 2007 ganhou uma bolsa de estudos no Dance Theatre of Harlem School (NY, EUA), e logo se juntou à companhia Dance Theatre of Harlem, onde atua até hoje. Atua também como ativista e em 2020 teve uma de suas sapatilhas de ponta pintada à mão na cor da sua pele exposta no Smithsonian Museu Nacional de História e Cultura Afro-americana, em Washington D.C. (EUA). Atualmente com muita visibilidade na imprensa, é convidada a estrelar campanhas de marketing de grandes marcas, a aparecer em jornais e revistas, participar de conferências, entre outros eventos.

pressupostos metodológicos atuais, de modo que um discurso historiográfico em âmbito acadêmico não reproduza de forma ausente de críticas, os discursos dominantes existentes. (TAMBUTTI, 2018, p. 160)

Sendo assim, seria preciso analisar os discursos a partir dos quais a história da dança é escrita, buscar perceber quais são as histórias escritas e quais as histórias que, embora existentes, não estão escritas, e quais se tornam publicadas, acessíveis e acessadas por pessoas da área. É preciso, da mesma forma, reconhecer “o caráter ficcional de todo o discurso historiográfico” (TAMBUTTI, 2018, p. 158), ou em outras palavras, compreender que em todo discurso historiográfico estão inseridos “regimes de verdades inventadas”, como dizia a historiadora Sandra Pesavento (apud Bienal Internacional de Dança do Ceará, 2021), além de estar limitado ao recorte político-geográfico definido pelo historiador.

Por meio deste exercício indagatório, pode-se observar que a história não é estática e nem tampouco se apresenta por um ponto de vista único e absoluto. Tem a possibilidade de testemunhar acontecimentos diversos, que ocorrem em centros menos ou mais hegemônicos, a depender do olhar de quem os observa. Afinal, quem define o que é centro e periferia? E a partir de qual olhar um determinado centro se torna hegemônico, sabendo que a dialética centro-periferia se dá em diversas escalas e ambientes? – reflexão feita a partir de uma importante fala de Cassia Navas, durante a programação online da Bienal Internacional de Dança do Ceará, em abril de 2021. Dessa forma, a história acontece “como uma construção de memórias em processo, cujo grau de comunicabilidade e instabilidade nos dão garantia de que a história da dança (...) deixa de ser hegemônica, para conviver com histórias singulares” (NHUR, 2013, p. 46). Assim, se tornaria totalmente passível que histórias plurais sejam escritas, a partir de olhares de diversas centralidades – mas sempre levando em consideração que perdas provisórias são inevitáveis na construção de qualquer discurso historiográfico.

O Centro Cultural São Paulo, como foco deste trabalho, desde seu princípio se colocou como um centro aberto a receber “histórias singulares”, contra-hegemônicas, de corpos heteronormativos e danças do circuito independente, seja da dança contemporânea, balé, seja de danças de epistemologias não ocidentais, permitindo que dançarinos periféricos utilizem seu espaço (e o CCSP ter boa acessibilidade a transporte público favorece isso) e proporcionando local para ensaios, oficinas e apresentações. Como um espaço que acolhe a ocupação espontânea de jovens e sua organização autônoma, oportuniza encontros e trocas entre dançarinos de diversas linguagens em suas diferentes condições, origens, idades e níveis profissionais. Em palavras de Sobral (PALOMINO, 2021, p. 70), ex-curadora de dança da

instituição, “o CCSP é conhecido por estar o tempo todo vivo, e isso acontece, sobretudo, pela presença das dançarinas e dançarinos de variados estilos que se espalham pelos espaços abertos.”

A dança se renova e se reinventa a cada dia, seja em seus centros ou periferias, dentro ou fora de corpos estáveis, e o que é novo na cena (inédito ou não) precisa de espaço para se fazer existir. A dança contemporânea, assim como tratado no segundo capítulo deste trabalho, nasce em São Paulo como uma dança experimental, independente das linguagens acadêmicas de dança e também de companhias estáveis de balé, e com espaço restrito para se firmar. Dois locais importantes nesse período foram o Teatro Galpão (1974-1981) e o Centro Cultural São Paulo, posto que não só cederam espaço de ensaio e apresentação para tais danças experimentais, como representaram núcleos ao redor dos quais esses artistas puderam se encontrar, se reunir, se articular. O Centro Cultural São Paulo, em especial, se revelou como “um reduto da dança contemporânea paulista”, em palavras de Inés Bogéa (2004). A programação de dança no equipamento, sob os cuidados de Marcos Bragato na década de 90, esteve atenta a essa movimentação e demanda dos grupos de dança, e promoveu diversas mostras para que essa arte que nascia à época pudesse acontecer e vir à público. Uma delas, a *Mostra Semanas de Dança*, como detalhada no segundo e terceiro capítulos, abriu espaço para a apresentação de artistas independentes da cena, e aos poucos se desenvolveu e se firmou como um programa longo da instituição, se reinventando a cada edição.

Na década de 2000, a dança contemporânea já se afirmava com mais propriedade na cena cultural da cidade e começava a mudar de figura. A instauração do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, por exemplo, foi uma conquista que ocorreu por meio de lei elaborada e articulada por movimentos de dança e não só permitiu que artistas e grupos pudessem fazer seu trabalho de pesquisa continuada em dança contemporânea (quando selecionados e contemplados pelo edital), como contribuiu para que a cena da dança começasse a ser ampliada e se tornasse mais plural, tanto em relação aos artistas quanto ao seu público espectador. Outros programas de relevância que paralelamente também favoreceram a ampliação e diversificação do perfil de artistas e pessoas interessadas em dança na cidade, nesta

mesma década, foram o VAI<sup>88</sup>, Programa Vocacional<sup>89</sup>, Núcleo Luz<sup>90</sup>, a Escola Técnica de Artes – Centro Paula Souza<sup>91</sup> e o Teatro da Dança<sup>92</sup>.

Houve mudanças também no Centro Cultural São Paulo nessa época. Outros nomes ocuparam o cargo da programação de dança, que a partir de reformas institucionais em 2009, passou a ser nomeada curadoria de dança. Também a *Mostra Semanas de Dança* experimentou diferentes formatos e curadorias (como se observa em mais detalhes nos Anexos I e II deste trabalho) e, por vezes menos ou mais atenta ao cenário cultural que se apresentava à época, foram feitas tentativas de absorver uma cena de dança em transição, com novos artistas e grupos independentes, por assim dizer, com menos respaldo mas com muita força, que começava a se tornar mais evidente na cidade. Sob a curadoria de Andrea Thomioka, uma cena de dança plural passa a ganhar mais destaque na programação do CCSP. Sinal disso é que nas edições da *Mostra Semanas de Dança* de 2015 e 2016, artistas de danças urbanas, de danças brasileiras e afro-brasileiras foram chamados a dividir a programação com artistas do balé e da dança contemporânea, de forma que cada dança teve a sua especificidade respeitada no que se refere aos modos de pesquisa e locais de apresentação de acordo com a linguagem. Vale lembrar que nessas edições houve também produções internacionais de dança – que raramente foram viabilizadas no CCSP – e não provenientes de potências hegemônicas ocidentais: em 2015, houve uma oficina e um espetáculo da coreana Modern Table – Contemporary Dance Company, e em 2016, a realização de uma residência artística da companhia japonesa de Ney Hasegawa, seguida de apresentação cênica com o resultado do processo obtido na residência.

---

<sup>88</sup> Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, que desde 2003 tem a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município de São Paulo, desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

<sup>89</sup> Projeto de cidadania cultural da cidade de São Paulo que oportuniza, gratuitamente, o desenvolvimento artístico de jovens e adultos. É disponibilizado nos equipamentos municipais da Cultura e da Educação, em todas as regiões da capital paulista (em 2017, foram 86 equipamentos públicos atendidos), e promove a iniciação e o aperfeiçoamento artístico nas linguagens de teatro, dança, música, artes visuais e literatura para jovens e adultos com idade a partir de 14 anos. A linguagem de dança foi implementada no projeto em 2007.

<sup>90</sup> Criado em 2007, o projeto faz parte do Programa Fábrica de Cultura, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, gerenciado pela Poiesis. Destinado a jovens de famílias de baixa renda, o Núcleo Luz promove iniciação e aperfeiçoamento na linguagem da dança, além de oferecer atividades complementares que ampliam o repertório e a formação dos aprendizes que participam do projeto.

<sup>91</sup> A escola foi inaugurada em 2008 em um edifício no Parque da Juventude, local onde até 2002 funcionava o complexo penitenciário do Carandiru. Desde o início ofereceu cursos técnicos de Música e de Dança, e depois expandiu para os demais cursos, existentes atualmente: Teatro, Eventos, Processos Fotográficos, Design de Interiores, Paisagismo. É administrada pelo Centro Paula Souza, autarquia do Governo do Estado de São Paulo, vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico.

<sup>92</sup> Entre 2006 e 2011 o Teatro de Dança aconteceu dentro da programação do Teatro Itália, teatro da Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa/ OS APAA, localizado no centro da capital paulista.

Dessa forma, Thomioka deixou que a curadoria da *Mostra* fosse contaminada pelo hibridismo, como o próprio modo de operar da dança contemporânea (Durval Muniz apud MARQUES, 2016), sem que isso resultasse numa composição hiper variada e superficial, como foi o caso da Bienal de Dança de Lyon, ocorrida em 1996, como mencionada no primeiro capítulo. De outro modo, houve uma curadoria cuidadosa que, longe da intenção de abarcar o “*tout choréographique brésilien*”, foi oportuna em trazer algumas linguagens de dança que se encontram nas periferias político-culturais da atualidade, de modo a conferir a densidade que elas merecem, incluindo na programação oficinas e mesas/ encontros para aprofundamento e discussão sobre as diferentes linguagens apresentadas.

Para além disso, enquanto curadora de dança do CCSP, Thomioka foi capaz de observar e entender a cena de dança que surgia de forma periférica na sociedade e demandava espaço para acontecer e ser fazer vista, em um contexto em que as danças cênicas ocidentais, particularmente a dança contemporânea (ou mesmo danças assim chamadas e talvez forçosamente adaptadas à forma de sua pesquisa, num período pós-Lei de Fomento à Dança), ocupava grande espaço nos principais palcos dos teatros e centros culturais. Danças estas que, vale dizer, são oriundas da elite de uma topologia ocidental dita mais civilizada, educada e culta, importadas de países de reconhecida hegemonia político-cultural, e produzidas predominantemente por artistas de uma elite branca, e que sempre encontraram mais facilidade ou respaldo para se apresentar no cenário cultural, se comparado a danças de linguagens não ocidentais. Com isso, fazem reproduzir estruturalmente o discurso opressor da cultura colonial que acontece cotidianamente no país.

Seria este um desafio a ser observado: como sair do centro e olhar danças que acontecem nas margens, de forma quase invisível aos meios de produção hegemônicos? Ou como desconstruir esse olhar colonial tão arraigado à cultura e que segue sendo reafirmado há tantos séculos? Ou ainda, é possível ressignificar a cultura de dança, no Brasil, para que ela não seja pensada a partir da base epistemológica ocidental, ou seja, a partir da história das danças cênicas ocidentais?

Para isso, é preciso atenção no acompanhamento das linguagens da dança que em geral se encontram à margem dos locais que se estabelecem enquanto formação e exibição legitimada de dança, e que mantêm valores mais próximos daqueles ditados pela elite cultural dominante. Isso significaria deslocar formas hegemônicas de conhecimento, enxergar a possibilidade de pensar nas e a partir das margens, e estar disponível para “aprender com aqueles que vivem e

refletem a partir de legados coloniais e pós-coloniais”, como alguns possíveis caminhos para poder estabelecer um processo de crítica decolonial, como reflete o pensador argentino Walter Mignolo (2003).

Nesta linha, a lógica pós-colonial clama, justamente, pela des-subordinação e des-subalternização de epistemologias não-ocidentais, por exemplo a brasileira ou afro-brasileira – ou seja, compreender o mundo não-ocidental por meio de suas próprias culturas e sistemas de valores, sem que seja comparado ou subordinado a quaisquer outros.

Observa-se, nas últimas décadas, um intenso movimento que vem questionando o discurso de supremacia cultural da epistemologia ocidental, e uma revisão desses valores lentamente vai ganhando força. É possível mencionar que, ao lado das edições de 2015 e 2016 da *Mostra Semanas de Dança* do CCSP, na mesma época houve outras mostras e festivais que também consideraram tratar da perspectiva pós-colonial em suas programações. Alguns exemplos destes eventos são a 10ª edição da Mostra Fomento à Dança, em 2016 (20º Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo), a 10ª edição da Bienal Sesc de Dança, em 2017, e a Mostra Internacional de Teatro de 2016. São eventos que trouxeram artistas e grupos que estão à margem, ou então que tratam de sujeitos periféricos, em apresentações que trazem questões relativas a uma identidade que não seja do homem cis, branco, ocidental e heterossexual, que é o velho perfil dominante da figura do colonizador europeu ou americano. Eventos de diferentes dimensões em termos de período de duração, ocupação de espaço e de orçamento disponível, que tiveram em comum uma programação que abarcou variadas identidades em suas obras, e assim vêm denunciar as diferentes formas de dominação e opressão e trazem, talvez, uma proposta de reverter padrões de condutas colonizadoras.

Como reflete a curadora de arte porto-riquenha Mari Carmen Ramirez:

Quando a arte se origina em regiões periféricas, as recompensas podem ser maiores. Os curadores que defendem artistas dessas áreas marginais podem, assim, afirmar que ultrapassaram as fronteiras da arte contemporânea, reorganizaram as fronteiras culturais e traçaram novas identidades para grupos anteriormente marginalizados. (RAMIREZ, 1996, p. 16) [tradução da autora]<sup>93</sup>

Divergindo um pouco da última linha da referência acima, é possível que grupos marginalizados não recebam “novas identidades” por parte dos curadores, assim como Ramirez

---

<sup>93</sup> “When the art originates in peripheral regions, the rewards could be expected to be greater. Curators who champion artists from these marginal areas can thus claim to have pushed the borders of contemporary art, reorganized cultural frontiers, and charted out new identities for previously marginalized groups.”

sugere, mas mantenham seus próprios lugares e olhares periféricos nos projetos curatoriais dos quais participam. Essa é justamente a riqueza em curadorias que seguem esta linha de pensamento: visibilizar, alimentar e compor as tantas vozes ativas e dissonantes nas artes, encontrando estratégias de desconstruir esse discurso colonial tão persistente e nocivo, para que danças com a sua própria linha de pensamento e estética possam exercer cada vez mais seu lugar de fala, sem serem consideradas inferiores por causa da dominação, marginalização e estigmatização sofridas pela ordem colonial.

Essa situação será cada vez mais factível à medida que instituições culturais assegurarem a possibilidade de protagonismo de artistas periféricos e daqueles que utilizam linguagens não ocidentais e não coloniais em sua arte, em diferentes níveis de trabalho: seja como dançarino, coreógrafo, curador, coordenador, diretor, ou outra posição de destaque. O que justamente se observou de forma muito interessante na *Mostra Semanas de Dança*, em especial nos projetos “Estação hip hop – Resgatando a Essência do Hip Hop” (2015), e “Dança IN’Formação” (2016). Foram projetos que nasceram a partir de conversas entre a curadora Andrea Thomioka e dançarinos das danças urbanas que costumavam frequentar o espaço externo do CCSP há muitos anos para treinar com seus grupos, e a partir da escuta dessa demanda de um espaço maior para tal linguagem. Assim, juntos, co-criaram os dois projetos, de modo que o olhar desses dançarinos foi preservado e incentivado ao produzir os eventos que compuseram tais projetos.

Tanto, que fez crescer o sentimento de identidade e pertencimento ao espaço de um desses dançarinos: segundo Grilo (em entrevista feita pela autora em 2020), o “Estação hip hop” “é parte de nós, nos representa, e é prazeroso estar lá como artista, não só como ocupante; tem outra visibilidade, é gratificante para nós”, repetindo suas palavras já mencionadas no segundo capítulo deste trabalho. E em relação ao “Dança IN’Formação”, o mesmo dançarino declara que os encontros que compuseram o projeto no CCSP fizeram mudar a sua própria concepção sobre a cena do hip hop como lugar de resistência de vida, e também nos aspectos político e cultural.

Por esses relatos, pode-se compreender, nas entrelinhas, que o CCSP assumiu um outro caráter para esses dançarinos, acolhendo-os partir de um lugar de mais respeito e abertura ao que eles são e à linguagem de dança que realizam – o que certamente significa uma relevante conquista tanto para eles, quanto para a instituição.

Pois é nestes encontros entre centro e periferia e entre epistemologias variadas, quando bem fundamentados e mediados, que podem surgir os momentos mais profícuos para intercâmbios, no sentido de abrir oportunidades para convivências que fazem rever e mover conceitos, afirmações, relações, identidades, modos de criar em dança. Inclusive trazer novas formas de pensar os contornos da história, a partir de um entendimento mais alargado das tantas narrativas e memórias que existem e que merecem compor essa escrita sobre o passado, que é sempre incessante e necessariamente atravessada pelo presente.

## Referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. TED Global 2009. Disponível em:

[https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_ngozi\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt#t-429](https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt#t-429). Último acesso: 23/08/2021

ARAÚJO, Angela Souza de. **Corporeografias cearenses: o ambiente artístico-formativo e as companhias “independentes” de dança de Fortaleza**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2013

BAKER, Julia; BEREZIN, Josie. **Toda dança faz parte da história da dança?** A predominância das danças ocidentais hegemônicas nos espaços cênicos. Anais dos Seminários de Pesquisa do PPG Artes da Cena, UNICAMP, Campinas, Vol. 08, 2020. Disponível em:

<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/4973/4854>. Último acesso: 15/09/2021

BANES, Sally. **Writing dancing in the age of postmodernism**. Hanover: University Press of New England, 1994

BELÉM, Elisa. **Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva descolonial**. Rev. Sala Preta, USP, São Paulo, Vol. 16, n. 1, p. 120-131, 2016

BEREZIN, Josie. **Heranças do contexto colonial na dança: construindo alteridades necessárias**. In Dança, Saúde e Educação: diálogos contemporâneos numa perspectiva de humanização. São Paulo: Editora Científica Digital, 2021

Bienal Internacional de Dança do Ceará. **“História da Dança: Pedagogias Possíveis” – COREOHISTÓRIA**. 28/04/2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=cJuA1ZcwkJU&t=1010s>. Último acesso em: 22/09/2021

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura: políticas culturais e seus desafios**. São Paulo: SESC, 2016

BURT, Ramsay. **Alien bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance**. Oxon: Routledge, 1998

\_\_\_\_\_. **L’histoire de la danse et les dance studies anglo-américaines**. In LAUNAY, I; PAGÈS, S. *Memoirs et histoire en danse*. Paris: L’Harmattan, 2010

\_\_\_\_\_. **Ungoverning Dance: Contemporary European Theatre Dance and the Commons**. New York: Oxford Unity Press, 2017

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2011

- CANCLINI, Nestor G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARTER, Alexandra (org.). **Dance Studies Reader**. EUA & Canada: Routledge, 1998
- CASTILLO, Nirlyn Karina S. **Curadoria de artes, micropolíticas culturais para a América Latina**. Alabastro (revista eletrônica dos alunos da Escola de Sociologia e Política de São Paulo), São Paulo, ano 1, vol.1, 2013, p. 52-64
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **“Histórias em Movimento: Corredor da Dança”**. 10/07/2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=txwJDMqHoRI>. Último acesso em: 15/01/2022
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Da Percepção À Memória**. DVD. Programa Semanas de Dança 2015. São Paulo: CCSP, 2015.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Da Percepção À Memória: uma narrativa dançada**. DVD. Programa Semanas de Dança 2016. São Paulo: CCSP, 2016.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Da Percepção à memória 2017 - DNA do artista - Denilto Gomes**. 23/10/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hJZFYd9DwKE>. Último acesso: 06/06/2020
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Programa Semanas de Dança 2015**. São Paulo: CCSP, 2015.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Programa Semanas de Dança 2016**. São Paulo: CCSP, 2016.
- CJE (Departamento de Jornalismo e Editoração da USP). **Conexão Coréia São Paulo CCSP**: Documentário sobre os grupos cover de K-Pop que se encontram no Centro Cultural São Paulo (CCSP) para ensaiar e participar de concursos, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kCqoYVg4QN4>. Último acesso: 16/04/2020
- COCCIOLITO, Leticia. **Semanas de Dança 2013 – Experiências (d)e encontros**. In Programa Semanas de Dança 2013. São Paulo: CCSP, 2013.
- COCCIOLITO, Leticia. Entrevista sobre *suas experiências como curadora de dança no CCSP entre 2011 e 2013 e o contexto político-cultural da dança na época*. Entrevista online realizada pela autora em 27/07/2020.
- CORREIA, A. M.; SILVA, Carlos Alberto Figueiredo da; FERREIRA, Nilda Teves. **Do racha na rua à batalha no palco**: cenas das danças urbanas. Motrivivência, Florianópolis, v. 29, n. 50, p. 213-231, maio/2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n50p213>. Último acesso em: 28/07/2020
- EAGLETON, Terry. **A ideia de Cultura**. São Paulo: UNESP, 2000

Fundação Theatro Municipal de São Paulo. **Escola de Dança de São Paulo 80 anos**. São Paulo: Fundação Theatro Municipal de São Paulo, 2020

GREYK, Márcio. *Entrevista sobre suas experiências como diretor do Zumb.Boys, que se apresentou no CCSP em 2015*. Entrevista online realizada pela autora em 24/03/2021.

GRILO, Rodolfo. *Entrevista sobre suas experiências como dançarino de hip hop no CCSP e proponente dos projetos Estação Hip Hop (2015) e Dança IN'Formação (2016) no local*. Entrevista online realizada pela autora em 26/11/2020.

GROSSMANN, Martin. *Entrevista sobre suas experiências e perspectivas como diretor do CCSP entre 2006 e 2010*. Entrevista online realizada pela autora em 29/07/2020.

ITAU CULTURAL. **Luciane Ramos Silva – O negro na dança**. Diálogos Ausentes, 30/03/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CkfOpnfmfLE>. Último acesso: 19/04/2020

KATZ, Helena. **A dança na cidade de São Paulo, em meio à produção de inexistência, de novos hábitos cognitivos e do homo oeconomicus**. Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Goiânia: ANDA, 2016. p. 771- 779.

KEALIINOHOMOKU, Joann. An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance, in DILS, Ann & ALBRIGHT, Ann Cooper. **Moving History/Dancing Cultures**. Middletown: Wesleyan University Press, 2001

LAUNAY, Isabelle. **Quando os bailarinos fazem-se historiadores**. In: Luiz Frenando Ramos (org.). Arte e Ciência: abismo de rosas, p. 141-152. São Paulo: ABRACE, 2012

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

LIMA, Mércia Ferreira de. **Desacordes de gênero em um movimento artístico-cultural: os lugares das mulheres no hip hop de Campina Grande-PB**. Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2016. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/bitstream/riufcg/127/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20MERCIA.pdf>. Último acesso: 07/02/2021

LOUPPE, L. (2000). **Corpos híbridos**. In: PEREIRA, Roberto & SOTTER, Silvia (org.). Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade

LOUPPE, L. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012

MALANGA, Eliana. **Comunicação & balê**. São Paulo: Edima, 1985

MANTOVANI, Luciana. *Entrevista de pré-campo sobre suas experiências com a produção de dança no CCSP e seus contextos a partir dos anos 2000*. Entrevista presencial realizada pela autora no Centro Cultural São Paulo em 19/06/2018

MARQUES, Roberta Ramos. **Performar arquivos, desencadear afetos, emancipar histórias**: ficção e interatividade em duas exposições historiográficas do Recordança. In MARQUES, Roberta Ramos; VICENTE, Ana Valéria Ramos (org.). Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife. Recife: Ed. UFPE, 2016

Metrópolis. **Grupos de dança no CCSP | Dança**, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=NfWReULXI\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=NfWReULXI_8). Último acesso: 16/04/2020

MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: a Opção Descolonial e o Significado de Identidade em Política**. Trad. Ângela Lopes Norte in Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008

NAVAS, Cassia. **Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999

\_\_\_\_\_. **Dança brasileira, no final do século XX**. In Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003

\_\_\_\_\_. **A arte da dança na universidade pública contemporânea**. In Arte Contemporânea e suas interfaces. V. 1. p. 99-105. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo, 2006

\_\_\_\_\_. **Técnica, sistema, método em dança**. In Anais do Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa E Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2012

\_\_\_\_\_. **Tudo é mistura?** In Anais da VIII Reunião Científica ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa E Pós-Graduação em Artes Cênicas, Belo Horizonte, UFMG, 2013

\_\_\_\_\_. **Entrevistar e Escrever: procedimentos para palavras encarnadas de dança**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 559-576, set./dez. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

\_\_\_\_\_; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique (Org.). **Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França, ida-e-volta**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017

\_\_\_\_\_. Curadoria e mediação, apontamentos, in LEONI, Renata; Instituto Festival de Dança De Joinville. **A dança da rede. As redes da dança**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2019

NHUR, Andréia. **A não história da dança ou a historiografia dos restos**. In: Lenira Rengel; Karin Thrall. (Org.). O corpo em cena. 1ed. Guararema: Anadarco, 2013, v. 6, p. 37-62

OHTAKE, Ricardo. **Danças populares brasileiras**. São Paulo: Projeto Cultural Rhodia, 1989

PALOMINO, Erika. **Ocupação e pertencimento**. São Paulo: Associação Amigos do Centro Cultural São Paulo, 2021

PEREIRA, Roberto. A formação do balé brasileiro. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003

PIRES, Gilsamara M. R. **Por um pensamento sobre curadoria compartilhada, descolonizada e não transplantada**. In: Lenira Rengel; Karin Thrall. (Org.). O corpo em cena. Guararema: Anadarco, 2011, v. 2, p. 137-156

Portal ANDA. **Palestra com a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Isabelle Launay (França)**. 24/05/2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=uVcDQfg\\_FP0](https://www.youtube.com/watch?v=uVcDQfg_FP0). Último acesso em: 22/09/2021

RAMIREZ, Mari Carmen. **Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation**, In: DREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. (Org.) *Thinking about exhibitions*, Nova Iorque: Routledge, 1996

RIBEIRO, Renato Janine. **A etiqueta no Antigo Regime: do sangue à doce vida**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de rua**. Campinas: Editora Átomo, 2011

SACCHELLI, Clarissa. **Entrevista com Nirvana Marinho**. Acervos de Dança: Modos de Existir. SESC Santo Amaro, São Paulo, junho de 2016. Disponível em: <https://modosdeexistir.sescsp.org.br/objeto/entrevista-com-nirvana-marinho>. Último acesso em: 17/04/2020

SÃO PAULO (Cidade). **Lei de Fomento à Dança**. Lei nº 14.071, de 18 de outubro de 2005. Disponível em: <http://fomentoadanca.blogspot.com>. Último acesso: 05/04/2020

SARDELICH, Maria Emília. **O dedo na ferida colonial: um exercício de curadoria compartilhada**. Revista do Prog. de Pós Grad. de Artes Visuais /Escola de Belas Artes/Univ. Fed. R. Janeiro, Rio de Janeiro, n. 38, p. 107-117, jul. 2019

SCHWINDEN, Luciana. *Entrevista sobre suas experiências como supervisora de curadorias entre 2015 e 2017 no CCSP*. Entrevista online realizada pela autora em 26/11/2020.

SERAPIÃO, Fernando. **Centro Cultural São Paulo, espaço e vida/ space and life**. São Paulo: Ed. Monolito, 2012

SOARES, Andréa. *Entrevista sobre suas experiências como diretora do Núcleo Pé de Zamba, que se apresentou no CCSP em 2015*. Entrevista online realizada pela autora em 14/04/2021.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, Maria Martha. **Memórias do presente, ficções do passado**. In GUARATO, Rafael (Org.), *Historiografia da dança: teorias e métodos*. São Paulo: Annablume, 2018

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

THOMIOKA, Andrea. *Entrevista de pré-campo sobre suas experiências como curadora de dança no CCSP entre 2015 e 2017 e o contexto político-cultural da dança na época*. Entrevista presencial realizada pela autora no Centro Cultural São Paulo em 10/05/2018.

THOMIOKA, Andrea. *Aprofundamento sobre suas experiências como curadora de dança no CCSP entre 2015 e 2017 e o contexto político-cultural da dança na época*. Entrevista presencial realizada pela autora no Centro Cultural São Paulo em 12/11/2019.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1991

VÁZQUEZ, Rolando. **The end of the contemporary, the coloniality and the task of listening**. Seminário Arte e Descolonização. MASP Seminários, 18 e 19 de outubro de 2018. São Paulo. Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=arte+e+descoloniza%C3%A7%C3%A3o+museu+de+arte+de+sao+paulo](https://www.youtube.com/results?search_query=arte+e+descoloniza%C3%A7%C3%A3o+museu+de+arte+de+sao+paulo)

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Edições Siciliano, 1990

Yunis, Leandra. **O Oriente que falta em Paul Bourcier**. Instituto da Cultura Árabe, 18/11/2001. Disponível em: <https://icarabe.org/artigos/o-oriente-que-falta-em-paul-bourcier>.  
Último acesso em: 18/07/2021

### Notícias:

ACESSO CULTURAL. **CCSP completa 33 anos com programação gratuita**, 23/04/2015. Disponível em: <https://acessocultural.com.br/2015/04/ccsp-completa-33-anos-com-programacao>. Último acesso: 19/04/2020

ANTUNES, Leda. **Mercedes Baptista: os 100 anos da primeira bailarina negra do Municipal e nome fundamental da dança no Brasil**, 20/05/2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/mercedes-baptista-os-100-anos-da-primeira-bailarina-negra-do-municipal-nome-fundamental-da-danca-no-brasil-25025193>. Último acesso em: 27/09/2021

BIDERMAN, Iara. **Sem dinheiro nem incentivo, grupos buscam novos jeitos de dançar**. Folha de São Paulo, São Paulo, 04 nov. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/11/sem-dinheiro-nem-incentivo-grupos-buscam-novos-jeitos-de-dancar.shtml?origin=folha>. Último acesso em: 02 abr. 2020

BOGÉA, Inês. **Mostra olha para nova produção mineira**. Folha de São Paulo (caderno Acontece), São Paulo, 02 jun. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u44658.shtml>. Último acesso em: 02 abr. 2020

CAHEN, M. **Le retour du Brésil colonial**. *Liberation*, França, jul. 2019. Disponível em: <https://www.liberation.fr/debats/2019/07/02/le-retour-du-bresil-colonial-1737589>. Último acesso em: 01 out. 2019

DOCTORS, Marcio. **O curador como tonificador da arte do seu tempo**. O Globo, Rio de Janeiro, 03 jan. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-curador-como-tonificador-da-arte-do-seu-tempo-14956196>. Último acesso em: 06 jun. 2020

GROSSMANN, Martin. **A atualidade do Centro Cultural São Paulo**. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 jul. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1407201008.htm>. Último acesso em: 25 fev. 2021

KATZ, Helena. **Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo**. Estado de S. Paulo, São Paulo, 17 set. 2014. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,lei-de-fomento-mudou-os-caminhos-da-danca-em-sao-paulo,1561673>. Último acesso: 02/04/2020

\_\_\_\_\_. **Questão racial é colocada em discussão na área de dança.** Estado de S. Paulo, São Paulo, 27 jul. 2015. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,questao-racial-e-colocada-em-discussao-nas-areas-de-danca-e-teatro,1732361>. Último acesso: 05/04/2020

OLIVEIRA, João Vitor. **Semanas de Dança 2013.** Revista Espaço Aberto USP, Edição 151, Julho 2013. Disponível em: <https://www.usp.br/espacoaberto/?materia=semanas-de-danca-2013>. Último acesso: 20/06/2020

PAULUZE, T. **Mesmo com menos verba, Centro Cultural São Paulo se mantém plural.** Folha de S. Paulo, São Paulo, set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/mesmo-com-menos-verba-centro-cultural-sao-paulo-se-mantem-plural.shtml>. Último acesso em: 01/10/2019

PÓSS, Karoline. **O que é k-pop?** Conheça o estilo musical que está conquistando o mundo. Site Letras, 23 de Abril de 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/blog/k-pop>. Último acesso em: 14/07/2020

RACY, Sonia. **“Tenho orgulho de ser negra, latina e brasileira”, afirma primeira bailarina do Dance Theatre of Harlem, que fará palestra em Harvard.** 11/02/2021. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/tenho-orgulho-de-ser-negra-latina-e-brasileira-afirma-primeira-bailarina-do-dance-theatre-of-harlem-que-fara-palestra-em-harvard>. Último acesso: 26/09/2021

**ANEXO I – Linha cronológica: Prefeito(a) de SP, Secretário(a) de Cultura de SP, Diretor(a) do CCSP, Curador(a) de Dança do CCSP (da inauguração do CCSP até 2018)**

106

	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
<b>Prefeitura de SP</b>	Antonio Salim Curiati	Mario Covas		Janio Quadros		Luiza Erundina		Paulo Maluf		Celso Pitta									
<b>Secretaria de Cultura de SP</b>	Mário Chamie		Gianfrancesco Guarnieri	Renato Ferrari		Marilena Chauí		Rodolfo Konder											
<b>Direção do CCSP</b>			Mario Masetti		?			Miriam Bolsoni											
<b>Curadoria de Dança do CCSP</b>	?		Lenora Lobo <sup>1</sup> e Rosa Hércules <sup>2</sup>		93 - início da Mostra Semanas de Dança			Marcos Bragato <sup>3</sup>											

	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
<b>Prefeitura de SP</b>	Marta Suplicy			José Serra	Gilberto Kassab			Fernando Haddad		João Doria	Bruno Covas							
<b>Secretaria de Cultura de SP</b>	Marco Aurélio Garcia	Celso Frateschi		Emanoel Araujo/ Calil	Carlos Augusto Calil			Juca Ferreira	Nabil Bonduki	André Sturm								
<b>Direção do CCSP</b>	Carlos Augusto Calil			Celso Curi	Martin Grossmann		Ricardo Resende		Pena Schmidt	Cadão Volpato								
<b>Curadoria de Dança do CCSP</b>	Marcos Bragato			Lara Pinheiro <sup>4</sup>	Alexandra Itacarambi <sup>5</sup>	Leticia Cocciolito <sup>6</sup>		Nirvana Marinho <sup>7</sup>	Andrea Thomioka <sup>8</sup> (Lara Pinheiro no 2o sem. de 2017)		(Fernando Dourado - SMC SP)							

### Mini-bio dos curadores(as) de Dança do CCSP:

<sup>1</sup> Lenora Lobo, arquiteta piauiense, é dançarina, coreógrafa, pesquisadora e professora. Em seus estudos de dança, teve aulas de dança clássica e se aproximou da dança contemporânea através de Klauss Vianna. Mais tarde fez aulas com Maria Duschenes, estudou no Laban Centre (Inglaterra), e teve contato com muitas outras técnicas de dança na Europa. No Brasil, estudou profundamente o método "Movimento Consciente" de Klauss e combinou-o com o método Laban, criando um método próprio. Em 1990 fundou em Brasília a Companhia Alaya Dança, da qual é diretora e coreógrafa, e entre 1993 e 1998 atuou como professora de corpo e expressão corporal no Instituto de Artes do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Em 2003 escreveu, em parceria com Cássia Navas, o livro Teatro do Movimento: Um método para o Intérprete Criador, onde organizou e registrou os princípios de seu método. Em 2008, ainda em parceria com Cássia Navas, escreveu o segundo livro, Arte da Composição – Teatro do Movimento.

<sup>2</sup> Rosa Hercules é formada em dança e tem especialização em Eutonia. A partir de 1998, passa a atuar como dramaturgista da dança, realizando trabalhos colaborativos com artistas da dança como Helena Bastos, Marta Soares, Vera Sala, Cristian Duarte e Adriana Banana. Realizou mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, é pesquisadora do Centro de Estudos em Dança e professora de Comunicação e Semiótica nesta mesma faculdade desde 2000. Desde 2016 é membro da Diretoria da ANDA (Associação Nacional dos Pesquisadores de Dança).

<sup>3</sup> Marcos Bragato trabalhou com pesquisa e desenvolvimento no CCSP, e foi também programador de dança e curador assistente de dança por muitos anos na instituição. Além disso, por diversas vezes ministrou cursos de dança clássica como ferramentas básicas para adultos envolvidos com atividades corporais artísticas. Mais tarde, entre 2010 e 2014, foi diretor da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, atualmente é professor associado II no Departamento de Artes da UFRN e Vice-Coordenador.

<sup>4</sup> Lara Pinheiro é bailarina e coreógrafa e foi curadora de dança do CCSP em 2008 e 2009, logo após a saída de Bragato da curadoria. Foi assessora de dança da Secretaria Municipal da Cultura (SMC) por um breve período (gestão de Carlos Augusto Calil) e então assumiu a direção artística do Balé da Cidade de São Paulo entre 2010 e 2013. Em 2017 ela foi novamente assessora de dança da SMC (gestão de André Sturm), e curadora de dança do CCSP por alguns meses.

<sup>5</sup> Alexandra Itacarambi, bailarina formada pela The Julliard School/ Nova York, iniciou sua carreira artística com a Companhia de Dança Cisne Negro na década de 90, período em que também cursou História na USP. Em 2006 atuou como produtora executiva do Projeto Dança Comunidade de Ivaldo Bertazzo, onde coordenou mais de 100 apresentações pelo Brasil. Em 2007, atuou como curadora associada do CCSP/Galeria Olido. Depois, trabalhou na criação e implantação da São Paulo Companhia de Dança, da Secretaria de Estado da Cultura, assumindo o cargo de Coordenadora de Projetos Educativos, e tendo atuado também como pesquisadora. Atualmente, é diretora da Divisão de Ação Cultural e Educativa do InCor - HCFMUSP.

<sup>6</sup> Leticia Cociolito tem graduação em Relações Públicas e estudou Gestão Cultural na Espanha. Atuou como educadora sociocultural de teatro na ONG Ação Comunitária do Brasil na periferia da Zona Sul de São Paulo, para adolescentes de 15 a 21 anos. Foi responsável pela programação cultural de teatro e dança no Sesc Paulista e foi curadora de dança do CCSP.

<sup>7</sup> Nirvana Marinho é graduada em dança e tem mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Entre 2007 e 2012 foi coordenadora geral do projeto Acervo Mariposa, realizando a implementação do acervo de vídeos de dança e de ações educativas em torno da memória (com patrocínio da PETROBRAS). Em 2010 foi Coordenadora Pedagógica do Dança Vocacional e depois participou de comissões de seleção de programas culturais e de dança, assim como de bancas de defesa de pesquisa acadêmica. Foi ainda docente no curso Técnico de Dança da ETEC-SP, Supervisora Artístico-pedagógica da Fábrica de Cultura Jaçanã (Poiesis), e desenvolveu os projetos de curadoria em dança Ação Vizinhas e Cartografia de ficções.

<sup>8</sup> Andrea Thomioka foi grande bailarina clássica, representou o Brasil no 7th Masako Ohya World Ballet Competition (Osaka/Medalha Super Bronze/1995) e foi a única brasileira a conquistar a medalha de ouro do 17th International Ballet Competition of Varna (1996, Bulgária). Dançou como convidada na França, Japão, Argentina e Paraguai, interpretando os principais papéis do repertório tradicional do Ballet Clássico. Também integrou os elencos da Cia. Portuguesa de Bailado Contemporâneo (Lisboa) e do Balé da Cidade de São Paulo (SP). Além de intérprete, atua também no campo da dança como coreógrafa, diretora, assistente de direção, assistente de coreografia, produtora executiva e mestre-professora. De 2009 a 2011 foi programadora de dança do Centro de Dança Umberto da Silva – Galeria Olido, e entre 2015 e 2017 foi curadora de dança do Centro Cultural São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura). Atualmente é membro da CAP/PROAC-ICMS (Secretaria de Estado da Cultura/SP), é convidada a ministrar workshops de dança clássica e contemporânea, integrar comissões em programas de incentivo artístico e corpo de jurados em festivais e mostras de dança no Brasil e no MERCOSUL, e desenvolve o método upgrade.BR, em colaboração com outras profissionais da dança.

## ANEXO II – Quadros comparativos das edições da Mostra Semanas de Dança do CCSP (de 1993 a 2016)

### 1993 – Responsável pela programação: Marcos Bragato (programador entre 1992 e 2008)

<b>Períodos</b>	Jan/fev. (6 semanas); Jun/jul. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos participantes</b>	Ana Maria Mondini, Umberto da Silva, Zélia Monteiro, Sandro Borelli, Renata Melo, Miriam Druwe, Ricardo Freire, Key Sawao, Gilda Murray, Janaína dos Santos Valente, Carlos Alberto dos Santos, Ricardo dos Santos

### 1994

<b>Períodos</b>	Fev. (2 semanas); Maio (1 semana); Jun/jul. (2 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho e sala Paulo Emilio Salles Gomes
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Domínio Público (coreografia de Holly Cavrell), Helena Bastos, Paula Nestorov, Vera Sala, Thelma Bonavita, Miriam Druwe, Sandro Borelli

### 1995

<b>Períodos</b>	Jun. (3 semanas); Nov/dez.(3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia de Danças de Diadema (coreografia de Sandro Borelli), João Andreazzi, Alberto Amorim, Norma Gabriel, Rosangela do Brasil, Selma Rodrigues, Grupo Experimental de Dança da Fundação Clóvis Salgado (concepção de Isabelle Dufau), Vera Sala, Jussara Miranda, Thelma Bonavita, Núcleo Omstrab (direção de Fernando Lee), Cia Terceira Dança (direção de Giselle Rocha), Alex Aleixo, Beth Risolú, Laudnei Delgado, Dorothy Lenner, Emile Sugai, Eros Leme, José Maria Carvalho, Marco Xavier, Patricia Noronha, Siridiwê Xavante

### 1996

<b>Períodos</b>	Jun/jul (2 semanas); Ago. (1 semana); Nov/dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho e sala Paulo Emilio Salles Gomes

<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Vacilou Dançou (direção de Carlota Portella), Cia Atelier de Coreografia RJ (coreografia de João Saldanha), Luciana Gandolfo, Silvia Geraldi, Marcia Bozon, Bárbara Santos, Cooperativa Paulista dos Bailarinos-Coreógrafos, Cia de Dança Ismael Guiser (coreografias de Ismael Guiser, Raymundo Costa e Luis Arrieta), Roda Viva Cia de Dança (direção de Henrique Amoedo)
--	---

## 1997

<b>Períodos</b>	Março/ abr. (3 semanas); Nov. (2 semanas); Dez. (1 semana)
<b>Dias de programação</b>	Quarta a domingo
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	No Ordinary Angels (direção de Sandro Borelli), Joint Forces Dance Company (direção de Alito Alessi e Emery Blackwell), Cia Nova Dança (direção de Cristiane Paoli Quito), Raça Cia de Dança (direção de Roseli Rodrigues), Cia Terceira Dança (direção de Gisela Rocha), Ballet da Cidade de São José do Rio Preto (direção de Creuza Arruda Mello), Gaby Imparato, Eliana Cavalcante, Armando Aurich, Claudia Palma, Lilia Shaw, Robson Lourenço, Ana Teixeira, Jorge Garcia, Liris do Lago, Raymundo Costa, Sofia Cavalcante, Marta Soares, Vera Sala, Patricia Noronha, Claudia de Souza, Helena Bastos, Raul Rachou, Célia Gouvêa, Lara Pinheiro, Muovere Cia de Dança (direção de Jussara Miranda), Ânima Cia de Dança (direção de Eva Schul)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	II Mostra da Cooperativa Paulista dos Bailarinos e Coreógrafos. Coordenação geral de Helena Bastos

## 1998

<b>Períodos</b>	Maio (2 semanas); Jun. (1 semana); Dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Nova Dança (direção de Adriana Grecchi), Cia de Danças de Diadema (coreógrafos João Aur, Suzana Gomes, Ricardo Freire e Pedro Costa), Marta Soares Cia de Dança (direção de Marta Soares), Cia Danças (direção de Claudia de Souza)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Gala de Balé

## 1999

<b>Períodos</b>	Jun/jul. (4 semanas); Nov/dez.(5 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho

<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Balé da Cidade de São Paulo (direção de Ivonice Satie), Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul (direção de Sigrid Nora), Verve Companhia de Dança (Campo Mourão/PR, coreografia de Fernando Nunes), FAR-15 (direção de Sandro Borelli), Cia Três de Paus (coreografia de Charles Razl, Ricardo Iazzetta e Sérgio Rocha), Cia Nova Dança (direção de Adriana Grecchi), Cia Nova Dança 4 (direção de Cristiane Paoli Quito), Cia Danças (direção de Claudia de Souza)
--	--

**2000**

<b>Períodos</b>	Mar/abr. (1 semana); Maio/jun. (4 semanas), Out/nov. (3 semanas); Nov/dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Balé da Cidade de São Paulo - Companhia 2 (direção de Ivonice Satie), Cia de Dança Lina Penteadó (direção de Maria Silvia de Gennaro), Cia Danças (direção de Claudia de Souza), Balangandança (direção de Georgia Lengos)

**2001**

<b>Período</b>	Dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho e sala Adoniran Barbosa
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Mario Nascimento, Kiko Ribeiro, Renato Jimenez, FAR-15 (direção de Sandro Borelli), Associação Morungaba (direção de Renata Neves)

**2002**

<b>Período</b>	Nov/dez. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho e sala Adoniran Barbosa
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Nova Dança 4 (direção de Cristiane Paoli Quito), Cia Druw (direção de Miriam Druwe), Lara Pinheiro, Gabriela Gonçalves, Wlap Companhia de Dança (direção de Luiz de Abreu), Associação Morungaba (direção de Renata Neves)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Seminários de dança. Com palestrantes participantes: Norval Baitello Jr., Helena Katz, Fabiana Dultra Britto, Christiane Greiner

**2003**

<b>Período</b>	Jun. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite

<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	FAR-15 (direção de Sandro Borelli)

## 2004

<b>Período</b>	Dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Corpos Nômades (direção de João Andreazzi), Cia Sandro Borelli (direção de Sandro Borelli), Balé da Cidade de São Paulo - Companhia 2 (direção de Monica Mion)

## 2005

<b>Período</b>	Nov/dez. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho e sala de debates
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Balé da Cidade de São Paulo - Companhia 2 (direção de Monica Mion), Cia Siameses (direção de Mauricio de Oliveira), Núcleo Omstrab (direção de Fernando Lee), Cia Corpos Nômades (direção de João Andreazzi)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Memória da Dança Paulista. Com Marilena Ansaldi (atriz, coreógrafa e bailarina), Mariangela Alves de Lima (crítica de teatro) e Maria Teresa Vargas (pesquisadora e ensaísta)

## 2006

<b>Período</b>	Nov/dez. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Sandro Borelli (direção de Sandro Borelli), Cia Balangadança (direção de Georgia Lengos), Sonia Galvão e Betty Gervitz

## 2007

<b>Período</b>	Mai/jun. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	The Face (direção de Leonilson Rodrigues), Balé da Cidade de São Paulo - Companhia 2 (direção de Monica Mion), Cia Domínio Público (direção de

	Holly Cavrell), Gira (direção de Estelamare dos Santos), Núcleo Omstrab (direção de Fernando Lee)
--	---

**2008**

<b>Períodos</b>	Maio (2 semanas), Set. (2 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	The Face (direção de Leonilson Rodrigues), Cia Danças de Diadema (direção de Ana Bottoso), Key Zetta e Cia (direção de Key Sawao e Ricardo Iazzetta), Companhia Perdida (direção de Juliana Moraes)

**2009 - Responsável pela curadoria: Lara Pinheiro e depois Alexandra Itacarambi**

<b>Períodos</b>	Maio (3 semanas), Ago/set. (2 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com um espetáculo apresentado por noite
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia 8 Nova Dança (direção de Lu Favoreto), Cia Danças de Diadema (direção de Ana Bottoso), Núcleo de Improvisação (direção de Zélia Monteiro), Balé da Cidade de São Paulo (direção de Monica Mion), Cia Mariana Muniz de Teatro e Dança (direção de Mariana Muniz)

**2010 - Responsável pela curadoria: Alexandra Itacarambi**

<b>Período</b>	Maio/jun (8 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com 3 a 4 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades no período da tarde)
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho, sala Adoniran Barbosa, sala Paulo Emilio Salles Gomes, Espaço Cênico Ademar Guerra, Piso Flávio de Carvalho, Piso Caio Graco, rampas e vão do espaço administrativo
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Companhia Perdida (direção de Juliana Moraes), Cia Inadequada (direção de Thais Póvoa), Pequena Cia de Dança (Joana Ferraz e Juliana Ferreira), Wellington Duarte, Donizeti Mazonas, Núcleo Fronteiras (direção de Gisele Calanzans), Cena 11 (direção de Alejandro Ahmed), Micrantos e Ornamentos da Massa (direção de Andreia Yonashiro), Cia de Danças (direção de Claudia de Souza), Núcleo de Dança e Performance (direção de Marcos Sobrinho), Divinadança (direção de Andrea Pivatto), Companhia Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, Cia Druw (direção de Miriam Druwe e Cristiane Paoli Quito), Núcleo de pesquisas em linguagens híbridas (direção de Fabio Mazzoni), Cia Nova Dança 4 (direção de Cristiane Paoli Quito), Núcleo Artístico Vera Sala, Eliana de Santana, Érica Tessarolo, Cia Linhas Aéreas (direção de Renata Melo), Clarice Lima e Mariza Guzzo, Cia Viga (direção de Sonia Lopes Soares), PIP Pesquisa em Dança (direção de Carmen Jorge),

	Projeto Mov'Ola (direção de Alex Soares), Cia Cênica Nau de Ícaros (direção de Erica Rodrigues), Cia Fragmento de Dança (direção de Vanessa Macedo), Lua Tatit
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Ações Performáticas, Encontros de Improvisação, Palestra, Diálogos (entre artistas, entre espetáculos, entre projetos, com o CCSP), Workshops, Virada Cultural

**2011 - Responsável pela curadoria:** Leticia Cocciolito

<b>Período</b>	Maio/jun (8 semanas)
<b>Dias de programação</b>	quartas a domingos, com até 4 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades durante o dia)
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho, sala Adoniran Barbosa, sala Paulo Emilio Salles Gomes, Espaço Cênico Ademar Guerra, sala de Ensaio 1, Praça das Bibliotecas
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Cia Projeto Claraboia, Cia 8 Nova Dança (direção de Lu Favoreto), Cia Nova Dança 4 (direção de Cristiane Paoli Quito), Benjamin Taubkin, Morena Nascimento, Manuel Pessôa, Zélia Monteiro, Gustavo Ciríaco, Antonio Pedro Lopes, Cia Balangadança (direção de Georgia Lengos), Grupo Pró-Posição (Andréia Nhur e Janice Vieira), Thembi Rosa, Cia Fragmento de Dança (direção de Vanessa Macedo), Núcleo Artérias (direção de Adriana Grechi), Cia Sansacroma (direção de Gal Martins), Cia Borelli (direção de Sandro Borelli), Paula Pi, Eduardo Fukushima, Marina Salgado, Karina Montenegro, Claudia Müller, Cia Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (direção de Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira), Isabel Marques, Dafne Michellepis, Rubens Oliveira
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Semaninha, Ações Mediadoras, Espetáculos mediados, Ações Paralelas

**2012** – Não houve Mostra Semanas de Dança devido à reforma do CCSP

**2013 - Responsável pela curadoria:** Leticia Cocciolito

<b>Período</b>	Julho/ago. (6 semanas)
<b>Dias de programação</b>	terças a domingos, com até 2 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades no período da tarde)
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho, sala Adoniran Barbosa, Espaço Cênico Ademar Guerra, espaço Flavio Império (foyer), Jardim Suspenso, sala de debates, espaços externos do CCSP
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Fanta Konatê, Rubens Oliveira, Núcleo de Dança Pélagos (direção de Rubens Oliveira), Mosquito, Balé da Cidade de São Paulo (direção de Iracity Cardoso), Zélia Monteiro, Cia Siameses (direção de Mauricio de Oliveira), Cia Vidança (direção de Marcos Abranches), Ivo Alcântara e alunos da oficina projeto OH <sup>2</sup> [Hip hop], Grupo Pró-Posição (Andréia Nhur e Janice Vieira), Rodrigo Andreolli, Eliana de Santana, Wellington Duarte, Marina Salgado, Bruna

	Petito, Coletivo Pele Coletiva de Criação, desCompanhia de Dança (Curitiba), Núcleo Tríade (Adriana Macul e Mariana Vaz), Paula Pi, Key Zetta e Cia, Silenciosas + G'taime (direção de Diogo Granato), Núcleo Luis Ferron, Cia Perdida (direção de Juliane Moraes), Companhia Gira Dança (RN)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Ocupação em Mostra, Pílula de Cultura Feira Preta, Colóquio Olhares/Diálogos/Dança

**2014 - Responsável pela curadoria:** Nirvana Marinho

<b>Período</b>	Julho (2 semanas)
<b>Dias de programação</b>	terças a domingos, com até 2 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades durante o dia)
<b>Espaços ocupados</b>	sala Jardel Filho, sala Adoniran Barbosa, Espaço Cênico Ademar Guerra, espaço Flavio Império (foyer), sala de ensaio, sala Lima Barreto, Praça Mario Chamie, espaços externos do CCSP
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Wagner Schwartz, Jorge Alencar, Cia Siameses (direção de Mauricio de Oliveira), Grupo Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira (direção de Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira), Luiz Fernando Buongiovanni, Dimos Gourdaroulis, André Menezes, Beatriz Sano, Key Sawao, Ricardo Iazzetta, Rafael Anacleto, Elisa Ohtake, Cristian Duarte, Eduardo Fukushima, Raul Rachou, Rodrigo Andreoli, Sheila Ribeiro, Talma Salem, Caleidos Cia de Dança
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Jornal diário: público, À primeira vista (programa de rádio web e <i>podcasts</i> no site do CCSP), Precisa-se público

**2015 - Responsável pela curadoria:** Andrea Thomioka (curadora de 2015 a início de 2017)

<b>Período</b>	Nov/dez. (3 semanas)
<b>Dias de programação</b>	terças a domingos, com até 3 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades durante o dia)
<b>Espaços ocupados</b>	espaço Flavio Império (foyer), sala Adoniran Barbosa, anexo da sala Adoniran Barbosa, sala Jardel Filho, espaço Missão, jardim suspenso, jardim central, rampas de acesso do metrô, piso Flávio de Carvalho
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	Núcleo Pé de Zamba (direção de Andrea Soares), Taanteatro Companhia (direção de Maura Baiocchi), iN SAiO Cia de Arte (direção de Claudia Palma), Núcleo OMSTRAB (direção de Fernando Lee), Cia Brasília (direção de Deca Madureira), Projeto Mov_oLA (direção de Alex Soares), Grupo Zumb.boys (direção de Marcio Greyk), Fábricas de Cultura Itaim Paulista, Atelier Balé Jovem da Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo, Thais Gomes de Menezes, Carolina Nóbrega, Fernando Fernandez Tolgyesi, Danilo Patzdorf, Teresa Moura Neves, Balé da Cidade de São Paulo (direção de Iracity Cardoso), Cia Gumboot Dance Brasil (direção de Rubens Oliveira), Amanda Raimundo, Robson Ferraz, Thiago Negraxa, Modern Table

	Contemporary Dance Company, Célia Gouvêa Grupo de Dança (direção de Célia Gouvêa), Companhia de Danças de Diadema (direção de Ana Bottosso)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Da percepção à Memória, Mostra de Videoarte em Dança, Mostra CCSP Dança em Site Specific, Experimento Barroco, Gala de Balé, Sessões de Cinema

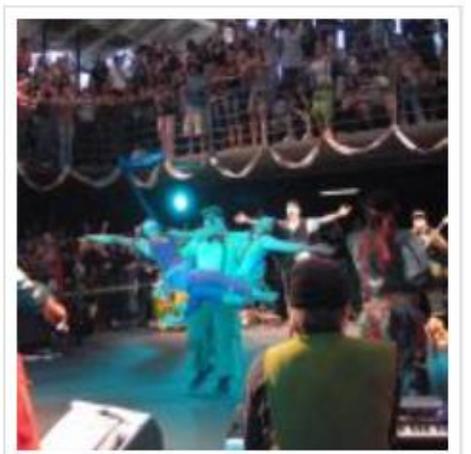
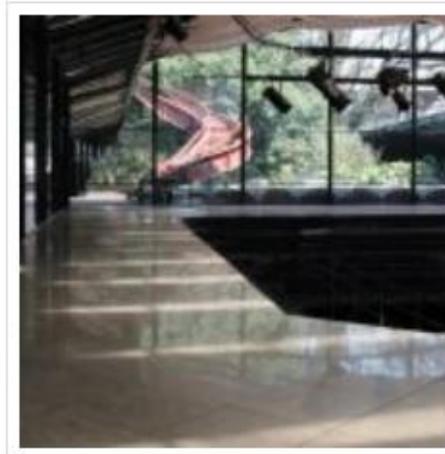
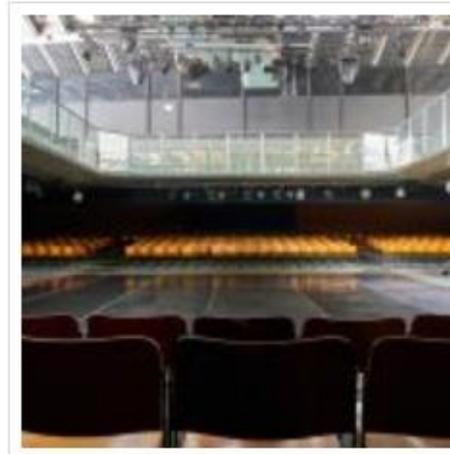
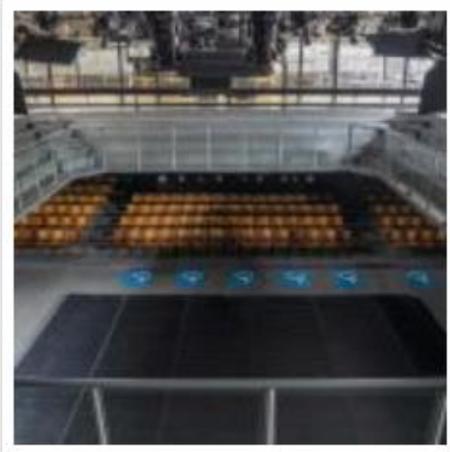
## 2016

<b>Período</b>	Set/out. (4 semanas)
<b>Dias de programação</b>	terças a domingos, com até 5 espetáculos apresentados por noite (e outras atividades durante o período da tarde)
<b>Espaços ocupados</b>	espaço Flavio Império (foyer), sala Adoniran Barbosa, anexo da sala Adoniran Barbosa, espaço Missão, sala Jardel Filho, rampas das bibliotecas, corredores e área de convivência
<b>Bailarinos e grupos participantes</b>	iN SAiO Cia de Arte (direção de Claudia Palma), Cisne Negro Cia de Dança (direção de Hulda e Dany Bittencourt), Núcleo OMSTRAB (direção de Fernando Lee), Cia Brasília (direção de Deca Madureira), Vera Sala, Cie À Fleus de Peau (direção de Denise Namura e Michel Bugdahn), Zélia Monteiro, Cia Dança sem Fronteiras (direção de Fernanda Amaral), Ney Hasegawa e bailarinos que integraram a residência artística, Projeto Mov_oLA (direção de Alex Soares)
<b>Projetos que integraram a Mostra</b>	Da percepção à Memória, CCSP Dança em Diálogo, Gale de Balé, Dança IN'formação

### ANEXO III – Espaços cênicos do CCSP

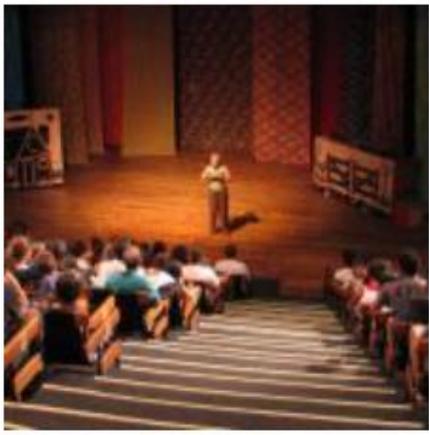
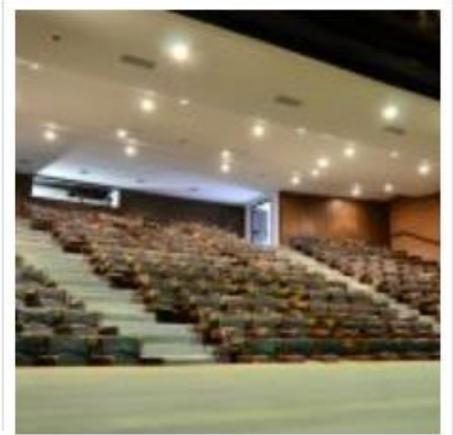
#### Sala Adoniran Barbosa:

Formato arena, rodeado por vidros. Lotação: 622 lugares

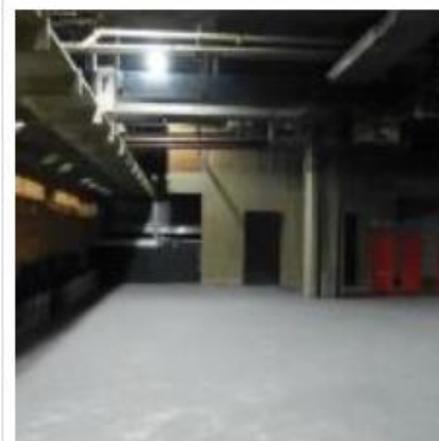
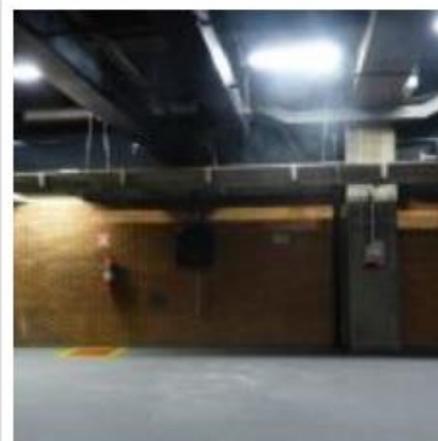


**Sala Jardel Filho:**

Formato palco italiano. Lotação: 321 lugares



**Espaço Cênico Ademar Guerra:**  
Porão, espaço multiuso. Lotação: até 200 lugares



**Foyer/ Espaço Flávio Império:**

Área livre que em geral reúne os públicos antes e depois dos eventos das diferentes salas, e também abriga certos eventos culturais.

**“Corredor da Dança”:**

Área livre que reúne bailarinos e grupos amadores e profissionais de dança que usam o espaço para treinos e ensaios, em diversas linguagens de dança, de forma autônoma. O adesivo colorido no chão tem autoria do coletivo avaf.

