



Licenciatura em Dança  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Organizadoras: Lenira Rengel e Mirella Misi

DANB25

# Referências Históricas da Dança no Brasil

## REFERÊNCIAS HISTÓRICAS DA DANÇA NO BRASIL



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
LICENCIATURA EM DANÇA

*Lenira Peral Rengel*

*Mirella Misi*

# REFERÊNCIAS HISTÓRICAS DA DANÇA NO BRASIL

Salvador  
2021

## UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva  
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira  
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação  
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho  
Escola de Dança  
Diretora: Carmen Paternostro Schaffner

Superintendência de Educação a  
Distância -SEAD  
Superintendente  
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD  
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional  
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB  
Andréa Leitão

## Licenciatura em Dança

Coordenador:  
Prof. Antrifo R. Sanches Neto

## Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais  
CTE-SEAD  
Núcleo de Estudos de Linguagens &  
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico  
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa:  
Sebastião Maria Neto

Equipe de Revisão:  
Julio Neves Pereira  
Simone Bueno Borges

Equipe Design  
Supervisão: Haenz Gutierrez Quintana |  
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:  
Bruno Deminco; Davi Cohen; Luana  
Andrade; Michele Duran de Souza Ribeiro;  
Rafael Moreno Pipino de Andrade;  
Amanda Soares Fahel; Amanda dos Santos  
Braga; Ingrid Barretto; Leandro Costa.

Design de Interfaces:  
Danilo Barros

Equipe Audiovisual  
Direção:  
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:  
Daiane Nascimento dos Santos; Victor  
Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição:  
Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:  
Maria Giulia Santos; Adriane Santos; Alan  
Leonel

Videografismos e Animação:  
Camila Correia; Gean Almeida; Mateus  
Santana;

Edição de Áudio/trilha sonora:  
Mateus Aragão; Filipe Pires Aragão.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*; esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

R332

Referências históricas da dança no Brasil / Organizadoras: Lenira Peral Rangel, Mirella Misi. – Salvador: UFBA, Escola de Dança; Superintendência de Educação Distância, 2021.

v111 p.: il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-055-8

1. Dança - História - Brasil. 2. Dança – Estudo e ensino. I. Rengel, Lenira Peral. II. Misi, Mirella. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. IV. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância.

CDD 793.3

# SUMÁRIO

<b>MINICURRÍCULO DAS PROFESSORAS</b>	<b>6</b>
<b>APRESENTAÇÃO DA DISCIPLINA</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I - BALLET STAGIUM: UMA HISTÓRIA</b>	<b>9</b>
1.1. NA ESTRADA	17
<b>CAPÍTULO II - BALÉ TEATRO CASTRO ALVES</b>	<b>21</b>
<b>CAPÍTULO III - CORPO INVENTARIANTE EM ESTADO DE VIGÍLIA.</b>	<b>35</b>
3.1. INTRODUÇÃO, OU, SEJA LÁ O QUE FOR, SOBRE O CORPO INVENTARIANTE DE SANDRO BORELLI	35
3.2. CORPO INVENTARIANTE EM ESTADO DE VIGÍLIA	36
<b>CAPÍTULO VI - GRUPO GESTUS: OS GESTOS E SEUS DEGRAUS.</b>	<b>56</b>
4.1. GESTUS - CORPO EM CONSTRUÇÃO!	64
<b>CAPÍTULO V - GRUPO X: O CONTRADISPOSITIVO CHAMADO GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA</b>	<b>67</b>
5.1. VOLTANDO AO X	70
5.2. AÇÃO CONSTRADISPOSITIVA NA UNIVERSIDADE	76
<b>CAPÍTULO VI - CIA TREME TERRA: AQUILOMBAMENTO E A POÉTICA DA MARGINALIDADE.</b>	<b>79</b>
6.1. MEMÓRIAS MARCADAS EM CORPOS QUE DANÇAM HISTÓRIAS	82
6.2. LINGUAGENS E MOVIMENTOS NEGROS EM DIÁSPORA	84
6.3. SOBRE A CIA TREME TERRA	89
<b>CAPÍTULO VII - CIA DANÇURBANA: HISTÓRIAS DE REDES, DANÇAS E CONEXÕES.</b>	<b>90</b>

## MINI CURRÍCULO DAS PROFESSORAS

### **Lenira Peral Rengel**

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora, atualmente, do Programa de Pós-Graduação em Dança. Dá aulas na Graduação (presencial e EaD), cursos de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, Mestrado e Doutorado em Dança. Estudou de 1977 a 2000 com Maria Duschenes, introdutora da Arte de Movimento de Rudolf Laban no Brasil. Coordena o Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças. Atua principalmente nos temas: danças, corpos e cognições, procedimento metafórico do corpo; corponectividade; ética situacional; epistemologias do sul, ecologia de saberes, prática de estágio em Dança.

### **Mirella Misi**

Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Atualmente é coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança Noturno. Vice-Coordenadora do Curso de Ensino a Distância (EAD). Professora do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDAN). Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC). Co-Líder do Elétrico – Grupo de Pesquisa em Ciberdança. Áreas de Conhecimento: Filosofia da Arte, História da Arte, Educação e Criação Artística. Experiência na área das artes: Performance, Artes Visuais, Arte Digital e Interativa, Coreografia e Videodança.

# APRESENTAÇÃO

Este livro é uma coletânea de textos sobre a dança brasileira em um traçado de 1970 a 2020. O primeiro capítulo, *Balé Stagium: Uma história*, de Karla Dunder, apresenta o trabalho do Balé Stagium, a partir da sua criação, em 1971, suas andanças pelo mundo, seu caráter sociopolítico, inovador e revolucionário no cenário da dança no Brasil, na década de 1970, no contexto da ditadura militar. Com exceção do primeiro capítulo, que foi escrito pela jornalista Karla Dunder, todos os capítulos são escritas de memórias vivas de artistas da dança que atuam hoje no Brasil, contando, um pouco das suas experiências de criação. Todos eles/elas contam, por meio de uma narrativa memorial, os seus encontros com a dança e as estradas que percorreram ou ainda percorrem. São eles e elas artistas de diferentes lugares do Brasil, que atuam dentro e fora do contexto universitário. Esse caleidoscópio vai lhe proporcionar um sentido amplo da produção da arte da dança no Brasil na passagem do século XX para o XXI em sua diversidade, demonstrando, assim, como podemos criar uma nova historiografia para a dança no Brasil, a partir das memórias e pesquisas de nossos artistas. Esses textos, tão importantes, demonstram modos diversos de feitura da dança e da escrita, em diferentes contextos, o que pode lhe auxiliar a refletir sobre a sua própria dança e sua própria escrita.

No segundo capítulo, *Balé Teatro Castro Alves*, Sônia Gonçalves conta a sua experiência no Balé do Teatro Castro Alves (BTCA), descrevendo a realidade de trabalho dentro de uma companhia estatal e delineando algumas fases pelas quais o BTCA passou ao longo de quatro décadas de existência. No terceiro capítulo, *Corpo Inventariante em Estado de Vigília*, temos o relato de Sandro Borelli sobre sua trajetória como artista independente. Borelli, traz em sua escrita momentos singulares da sua trajetória e expõe, sem reservas, suas inquietações criativas. Ele convida o professor Odilon José Roble, para introduzir o seu texto. O quarto capítulo, *Os Gestus e seus Degraus*, de Gilsamara Moura e Krania Victória Díaz Serrano, descreve a atuação do grupo independente Gestus, em Araraquara, interior de São Paulo, lutando para existir, nos anos 1990. As autoras destacam as dificuldades que artistas da dança no Brasil têm em relação à falta de políticas públicas que contemplem a dança. Contam-nos também profícuo e criativo trabalho do Gestus nos seus trinta anos de existência. No quinto capítulo, intitulado *O contradispositivo chamado grupo X de improvisação em dança*, Fátima Daltro, Eduardo Oliveira (Edu O.) e Pâmela Rinaldi mostram o trabalho do Grupo X, que foi criado em 1998 por Fátima Daltro e David Iannitelli. Atualmente, sob coordenação de Edu O, o Grupo X continua realizando suas ações artísticas, educacionais e de acessibilidade às pessoas com deficiência. *Aquilombamento e a poética da marginalidade*, escrito por João



Nascimento, é o texto do sexto capítulo, que conta a história de cultura de resistência da Companhia de Dança Negra TremeTerra, desde quando foi criada, em 2006. O texto explana o conceito de margem, com uma perspectiva crítica em relação à cultura de massa e ao eurocentrismo, manifestando o caráter de ativismo político das ações da Cia Treme Terra. Finalizando essa organização, o sétimo capítulo, Histórias de redes, danças e conexões, conta as histórias do Coletivo Dançurbana. Dividem o texto Ralfer Campagna, Marcos Matos, Maura Menezes, Kelly Queiroz dos Santos e Renata Leoni. Esse coletivo que foi criado em 2002 como um espaço destinado a divulgar a cultura Hip Hop em Mato Grosso do Sul, ao longo dos anos se transformou em uma Associação Cultural que desenvolve um leque de ações artísticas e formativas, atuante até os dias de hoje na cena da dança no Brasil.

Esperamos que você - nesta oportunidade tão grande de termos artistas e jornalista da Dança compartilhando seus conhecimentos – faça suas próprias trajetórias por essas referências e configurações de uma história viva que está sendo dançada e registrada de forma escrita. Aqui você tem um traçado em capítulos que pontilham contextos de muitos Brasis, porém, essas diversidades em sua beleza têm em comum um Brasil com uma dança engajada com a realidade sociocultural, uma dança inscrita no seu tempo, escrita no seu fazer artístico, honesta consigo mesma e com a produção de conhecimento que propõe.

# BALLET STAGIUM – UMA HISTÓRIA

Por Karla Dunder<sup>1</sup>

É no contexto da ditadura militar no Brasil que a dança e o balé moderno florescem em São Paulo. Ambos, nos anos 70, ganharam certo reconhecimento do público brasileiro, sobretudo o balé moderno. Driblando a censura, bailarinos e coreógrafos tornaram-se porta-vozes da crítica situação nacional. São Paulo viu nascer o Balé Stagium, em 1971, um marco do que se transformaria em uma nova tendência artística. A companhia de Marika Gidali e Décio Otero traduzia por meio de movimentos e gestos, discussões sociais e políticas. A dança passava a buscar um relacionamento mais direto com o público.

O Stagium manteve os passos do balé, mas a concepção dos espetáculos que passou a produzir era absolutamente diferente do de um balé tradicional. Seu objetivo era desenvolver um tipo de dança que se parecesse com o Brasil e que, ao mesmo tempo, pudesse ser compreendida por pessoas que jamais tivessem tido contato com qualquer tipo de dança. A companhia partia da cultura nacional para criar seus espetáculos como, por exemplo, *Diadorim*, coreografia baseada no romance *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa.

Ao longo da década, o Stagium tornou-se a primeira companhia de dança a percorrer todo o Brasil, a proposta estava em levar a dança aos brasileiros. Suas apresentações poderiam ocorrer em praças públicas, teatros, igrejas, favelas, escolas ou clubes e em locais com realidades sociais completamente diferentes como a Serra Pelada, as vilas próximas ao Rio São Francisco, o Parque Nacional do Xingu e a Avenida Paulista. Os diretores do Balé Stagium, Décio Otero e Marika Gidali, faziam dos assuntos relevantes, tanto para o Brasil, como na América Latina, a sua temática coreográfica: censura, violência, massacres, direitos humanos, seca, miséria, preconceito racial, sexual, amoroso, social, religioso e ecologia.

Desse elo nasceram, entre vários outros sucessos, *Das Terras de Benvirá*, ao som de Geraldo Vandré, os inconfidentes estavam presentes em *Dona Maria I* (1974), aos aviltamentos humanos em *Quebradas do Mundaréu* (1975), metáforas da liberdade em *Danças das Cabeças* (1978) ou do romantismo brejeiro em *Valsas e Serestas* (1979).

---

<sup>1</sup>Karla Dunder é jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Cásper Líbero, com mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação e Artes da USP - Universidade de São Paulo. Atuou no jornal O Estado de S. Paulo e atualmente na TV Record e portal R7.

Para entender a importância do Balé Staging ao desenvolvimento da dança brasileira, vale entender o trabalho da companhia desde sua criação em 1971, até 1979, quando é assinada a anistia política no Brasil.

Nesse período, o Balé Staging pode ser considerado revolucionário por ter sido um dos responsáveis por introduzir a dança brasileira no universo da brasilidade. A companhia abandonou a visão nacionalista presente nas criações que havia neste segmento cultural baseadas na interpretação do folclore brasileiro. O Balé deixa de lado as iaras e os uirapurus para discutir temas em voga na época, como a censura e a opressão entre outros assuntos inspirados na cidadania. A companhia saiu dos palcos dos grandes teatros e percorreu todos os cantos do Brasil para levar a sua dança.

O grupo foi capaz de romper com a temática dominante do período e com as histórias de amor do balé clássico. Décio Otero e Marika Gidali estabelecem um diálogo com o público, assim como com a música popular e erudita, com a literatura e artes plásticas.

Mesmo sem romper com a técnica do balé, o grupo busca uma linguagem própria, acessível e que, ao mesmo tempo, discuta assuntos pertinentes aos brasileiros. O público deixa de ser um observador passivo e se torna parte do espetáculo. O Staging nega a dança decorativa e busca discutir questões próximas à realidade das pessoas e nos anos da década de 70 procurou denunciar a situação do país em uma época silenciada pela ditadura militar.

A história do Balé Staging começa com a parceria entre a bailarina Marika Gidali e o coreógrafo e bailarino Décio Otero. Marika nasceu em 1936 em Budapeste, capital da Hungria. Filha da costureira Erzsébet (Elizabeth) e do alfaiate Bela Gidali, em um lar judeu, Marika sofreu desde muito cedo com as agruras e horrores da Segunda Guerra Mundial, principalmente o antissemitismo.

Durante a guerra, os pais de Marika foram presos, ela e a irmã mais velha foram obrigadas a morar no porão do prédio em que viviam com a família. Depois fugiram para um orfanato da Cruz Vermelha, na mesma rua. E diante das terríveis condições de vida no orfanato decidiram voltar a morar no porão do prédio.

Quando a mãe, Elizabeth, conseguiu escapar dos nazistas, levou as meninas com ela para um gueto de judeus na cidade de Peste. As condições não eram boas. Ali não havia cama tampouco comida. Todos que ali estavam passavam frio e fome. Marika conseguia pegar lentilhas secas e comia escondido alguns grãos como relata Décio Otero no livro *Marika Gidali Singular e Plural*. Essa situação durou até 1945, quando as tropas russas chegaram à Hungria.

Após a vinda dos russos, mãe e filhas puderam voltar para o apartamento onde moravam. O pai voltou para casa dias depois. A família decidiu mudar de país e em 1946 desembarcava no Brasil.

Marika começou sua carreira como bailarina no clube Húngaro, depois ingressou no Balé do IV Centenário, sob a direção de Aurélio Milloss em 1954. Com o fim da companhia em 1956 atuou no Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde teve oportunidade de trabalhar com o coreógrafo Leonide Massine. Nessa época pôde assistir ao espetáculo “Sinfonia para um Homem Só” de Maurice Béjart. Duas influências que marcaram profundamente a sua carreira, tanto que Marika tentará seguir os passos de Béjart no futuro, na criação e atuação do Stagium.

Em 1957 a bailarina profissional abandonou a segurança de funcionária pública e voltou para São Paulo com o intuito de atuar no Balé do Teatro Cultura Artística. Sem verbas e sem apoio o grupo não durou muito, terminando em 1959.

Sem lugar para ensaiar, Marika abriu então sua primeira escola na esquina das Avenidas Duque de Caxias e São João, em sociedade com Neyde Rossi. Ao mesmo tempo assumiu sozinha as coreografias para a tevê, com plena aprovação do empresário Abelardo Figueiredo, e realizou seu primeiro trabalho de fôlego nesse gênero, “Orfeu do Carnaval”, em parceria com Ruth Rachou (OTERO, 2001, p.69).

Na década de 60 Marika trabalharia no Balé de Câmara criado por Marilena Ansaldi. Além das atividades para a televisão, a bailarina abriu uma nova escola na Rua Sarandi, no bairro dos Jardins em São Paulo, em 1964, ano em que o País mergulhava na ditadura militar. Período em que atuou com o grupo Afirmação e com o diretor de teatro Ademar Guerra. Nessa década ela conheceu Décio Otero. Da união dos dois nasceria o Balé Stagium.

São Paulo viu surgir o Balé Stagium, em 1971, uma companhia que emergia das salas de aula de uma escola, sob o comando de Marika Gidali e Décio Otero. Alguns bailarinos, sem verbas, ficavam alojados em uma casa que Marika possuía em Osasco. Eles vinham diariamente para as aulas da companhia na Rua Sarandi. Dançavam sem recursos ou aporte financeiro do Estado. Os intérpretes trabalhavam em cooperativa e o que os movia eram os sonhos, não propriamente os recursos financeiros. Eles buscavam a formação de público para um estilo até então pouco comum de dança, que fugia os contos de fadas do balé.

Viver em cooperativa significava repartir entre os membros da companhia os produtos dos espetáculos. Em um primeiro momento, por falta de espaço e condições, cinco

bailarinos do grupo foram alocados em uma casa em Osasco, que pertencia a Marika Gidali. Ali eles se revezavam em atividades domésticas como os cuidados com a limpeza e comida.

O Stagium foi convidado para apresentar uma série composta por espetáculo chamada Convite à Dança, exibida pela TV Cultura, em 1971.

A companhia realizou seis programas diferentes, de 25 minutos de duração cada um, para a emissora estatal. O grupo mostrou diversos estilos de dança: clássico, neoclássico, moderno e dança-teatro. A primeira parte do programa consistia em uma explicação didática e a segunda, a apresentação de uma coreografia inédita sob o tema proposto. A narração dos textos ficou a cargo de Armando Bogus, Sérgio Viotti, Maria Izabel de Lisandra, Eva Wilma e Karim Rodrigues. A direção era de Irineu di Carli. Para a criação coreográfica foram convidados: Addy Ador, Marilena Ansaldi, Ismael Guiser, Jerry Maretsky, Clarisse Abujamra e Ruth Rachou. O elenco era composto por: Geralda Araújo, Marina Helou, Milton Carneiro,IVALDO Bertazzo, Donato Chiarella, Marika Gidali e Décio Otero.

Com o cachê da apresentação do programa para a TV Cultura, os intérpretes puderam mudar para pensões próximas à sede da companhia, na capital. Ali, os artistas ensaiavam diariamente das 9h às 14h30 e das 19h às 22h.

O Balé Stagium estreou em Santos, no Teatro Independência, em 23 de outubro de 1971, para uma plateia composta por 20 pessoas. E no dia 13 de dezembro a companhia fez sua estreia em São Paulo, no Teatro São Pedro.

O Stagium nasceu durante os anos mais autoritários de um golpe militar que perseguia e torturava estudantes, trabalhadores, a Igreja e os políticos do Brasil. Era o governo Médici, com o AI-5, censura e crescimento econômico acompanhado de uma perversa distribuição de renda. Brasil tricampeão de futebol, pátria do infeliz ‘ame-o ou deixe-o’, com Marighela (1969) e Lamarca (1971) assassinados. Nesse ano Marika Gidali e Décio Otero fundam o Stagium – provavelmente sem imaginar que ainda na sua aurora estabeleciam o marco mais importante da dança da década.” (KATZ, 1994, p. 14).

### E Décio Otero afirma:

Em 1971, a criação coreográfica brasileira era uma cópia pálida das fadas e príncipes mal-importados da Europa e dos Estados Unidos, e nossa originalidade foi olhada com espanto.(OTERO, 1999, p. 21).

O primeiro espetáculo criado pelo grupo foi “Orfeu e Eurídice”, criação de Marika Gidali e Décio Otero. Este assinou a composição de mais duas coreografias no mesmo ano: Dessincronias e Impressions. Sem recursos financeiros o grupo deixou de lado os adereços, cenários e brilhos. Dançavam com um figurino simples, apenas trajavam malhas:



## Comentário

Nossa única certeza recaía na disposição de abraçar temáticas brasileiras sem priorizar estilos de dança. Adotamos uma linha de trabalho derivada de um pensamento claro a respeito do homem. (OTERO, 2001, p.99).

Para encontrar essas temáticas o grupo optou por percorrer o Brasil. “Era o momento de fazer o que foi feito, viajando, perceber a pluralidade e a diversidade de expressões musicais e danças de que não se tinha notícia.” (OTERO, 2001, p. 100).

Nos meses de janeiro e fevereiro de 1972, os artistas aventureiros viajaram em um ônibus leito por Estados do Norte e Nordeste do País. O ônibus foi oferecido pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo. E o Stagium mostrava-se como uma verdadeira companhia mambembe. O grupo só se hospedava em um hotel quando tinha hospedagem paga, caso contrário, dormia no próprio veículo. Quando a situação financeira da companhia se tornava preocupante, a ajuda vinha da escola, que entre seus professores contava com nomes importantes da dança como Ivaldo Bertazzo e Liliane Benevento.

Foi neste ano, em 1972, que Décio Otero criaria a coreografia “Diadorim” inspirada no livro Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa. “Diadorim abriria nosso enfoque de temas nacionais, criando uma identidade que repercutia favoravelmente no País e na América Latina.” (OTERO, 2001, p. 103). Neste ano a companhia também montou Entrelinhas e Episódios. Ano que marcou o início de uma carreira internacional, a companhia se apresentou no Teatro Coliseu de Bueno Aires, na Argentina.

No ano de 1974, o Stagium levou ao palco uma crítica à repressão e à censura que a ditadura militar impunha ao País - a coreografia “Dona Maria I, a Rainha Louca.” O ponto de partida está no Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meirelles. A direção foi de Ademar Guerra, que deu um caráter dramático e teatral ao espetáculo. A trilha

sonora incluía músicas de Marlos Nobre, Geraldo Vandré, Edu Lobo e Villa-Lobos. A estreia foi no Rio, na sala Cecília Meirelles.

Outra apresentação importante nesse ano foi “Jerusalém”, com trilha sonora de José Antonio de Almeida Prado. A música foi composta para a Filarmônica de Genebra e foi apresentada pela primeira vez no Brasil com o Stagium. Uma trilha sonora que remete à música sacra, cantada em latim, aborda o sofrimento das três Marias aos pés da cruz de Cristo. Em cada lugar onde é apresentada a composição, um narrador fala a sequência do Evangelho, na língua oficial do país, sobre a paixão de Jesus. O acompanhamento musical é feito com percussão.

Esta peça trazia a ideia de que todos os intérpretes são cristos, morrem e ressuscitam no final. A ressurreição seria uma metáfora da esperança, de uma nova vida diante da repressão imposta pelo regime militar.

A escrita coreográfica era moderna. Os cenários feitos de sacos de estopa e as malhas beges eram manchadas de marrom, manchas estas que subiam por nosso pescoço e rosto. (OTERO, 1999, p.137).

Mesmo debatendo assuntos delicados, os censores a serviço da ditadura militar não importunavam o Stagium. Eles se preocupavam muito mais com os corpos nus ou algo que considerassem uma afronta à moral e aos bons costumes. Em 1976 Marika Gidali e Décio Otero foram chamados a comparecer à Polícia Federal na Rua Piauí. Otero relata:

Havíamos tirado visto em Paris para visitar os parentes dela (Marika) na Hungria. O entrevistador acreditava que éramos ‘pombos-correio’ internacionais empenhados em levar informações secretas a países comunistas. (OTERO, 1999, p.67).

Desfeito o mal-entendido a dupla seguiu com sua dança. Os censores não viam na dança, mesmo com as andanças do Stagium pelo Brasil e os temas abordados, como uma possível ameaça.

O ex-bailarino do Balé do 4º Centenário e professor de balé da Companhia de Maurice Béjart, Cristian Uboldi foi convidado para montar “Psiculumspeculu”, com músicas de Pink Floyd, cenários e figurinos de Darcy Penteado. A inspiração para o espetáculo veio do verso do poeta norte-americano Walt Whitmann: “Quantas vezes indago e ponho em dúvida que isso seja realmente eu”. O Jornal da Tarde de 22 de maio de 1974 publicou:

Dois espelhos são personagens importantes da história, um está disposto na frente do outro – ilusão de ótica de um corredor e sugere multiplicidade de objetos. Um casal – Marika e Décio – propõe-se sair de uma determinada engrenagem – mostram-se os valores falsos de uma sociedade. Outro casal – Geralda Bezerra e Milton Carneiro – faz tudo para que não dê certo a libertação do par primitivo. Essa luta é uma pesquisa para misturar dança e teatro.

Nesse ano, o grupo de Décio Otero e Marika Gidali assinou um contrato com o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, para realizar doze espetáculos: duas apresentações no Teatro Arthur Azevedo, duas no Teatro Paulo Eiró, duas no Teatro Municipal e uma apresentação no Parque do Ibirapuera.

O ápice das críticas ao regime político brasileiro veio com “Quebradas de Mundaréu” uma adaptação do texto “Navalha na Carne”, de Plínio Marcos, autor considerado subversivo e perseguido pelos censores, em 1975. “Pensamos em um grupo artístico que se preocupasse com ideias. Primeiro o que dizer; depois, o que dançar”, diz Décio Otero (Otero, 2001, p. 71). O próprio Plínio Marcos escreveu em 1998 para a revista Caros Amigos sobre a versão do Stagium para a sua peça, dizendo que todos demonstraram uma coragem imensa e ressaltou o fato de no auge da ditadura Marika Gidali ter montado “Navalha na Carne” no Teatro Municipal de São Paulo. O nome da peça foi mudada para “Quebradas de Mundaréu”, enganando a censura. E, ao lado dela Décio Otero e Milton Carneiro, entrou na pele de Neusa Sueli. Sem uma palavra, só dançando com uma força, com aquela energia que penetra todas as coisas, ela fazia todo o teatro, lotadinho, perceber que Neusa Sueli, a prostituta degradada, estava viva. Que Plínio Marcos não tinha se apagado.”

Nesse mesmo ano, 1975, a companhia dançaria “Entrelinhas” e “D. Maria I, a Rainha Louca” no Teatro Galpão. A Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar se tornaria um espaço voltado para a dança, onde artistas tinham a liberdade de apresentar espetáculos experimentais. Um espaço voltado para a reunião e difusão de novos talentos.

No ano da morte dos presidentes Juscelino Kubitscheky e João Goulart, em 1976, Décio Otero criou “Resquícius”, “Das Terras de Benvirá”, e ao lado de Marika Gidali compôs “Bamboleô.”

Se Diadorim falava do Sertão às gerais com balé, Kuarup (1977) propunha algo diverso: procurava construir a partir da estrutura de movimento dos índios, e não apenas através da incorporação do seu gestual. (KATZ, 1994, p.44)



Em “Kuarup ou a Questão do Índio”, de 1977, Décio Otero decidiu criar uma coreografia que discutisse o genocídio dos indígenas:

Minha preocupação era abordar um tema tão difícil sem cair na mesmice de experiências passadas, quando dançava em óperas e mesmo nos diversos balés que enfocavam esse tema. Não queria índios vestidos como certos cantores e bailarinos trajando malhas cor de ferrugem enrugadas pelo corpo, imitando a pele avermelhada dos indígenas. Tinha verdadeiro horror aos estereótipos dos cartões postais turísticos sobre nossos índios. (OTERO, 1999, p.139).

A partir de músicas de indígenas do alto e baixo Xingu, coletadas pelos irmãos Villas-Boas na década de 50, Décio Otero e Marika Gidali seguiram para o estúdio:

Pesquisei o gestual do índio, suas crenças e cerimônias religiosas e suas danças, com múltiplas conotações sociológicas, mitológicas e religiosas. No gestual de Kuarup não foi utilizado nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas. (OTERO, 1999, p. 140).

Para o Staging não fazia sentido usar uma linguagem importada para tratar de um assunto tão brasileiro. Tampouco fazia sentido tentar recriar a dança dos indígenas. A coreografia partiu de uma linguagem coreográfica simples para um debate mais sofisticado.



## Sabendo um pouco mais

Na obra não deveria focar somente a sociedade indígena, mas todas as outras sociedades. De uma forma ou de outra, todos estamos sendo dizimados pelas guerras ideológicas, as guerras religiosas, a poluição dos grandes centros e as guerras bacteriológicas. Não seriam índios. Seriam trabalhadores dos centros urbanos lutando pela sobrevivência. (OTERO, 1999, p. 140).

Bailarinos dançavam com um figurino peculiar: macacões verde e amarelo, vestidos como operários. Somente no final do espetáculo transformavam-se em indígenas para celebrar a dança da morte.

Décio coreografou “Dança das Cabeças” em 1978 com música de Egberto Gismonti, que empresta o nome ao espetáculo, e de Mikis Teodoraks inspirado nas poesias de Pablo Neruda e no ano de 1979 “Coisas do Brasil” e “Valsas e Serestas”.

Ao criar o balé Dança das Cabeças incluímos nele músicas e imagens das comunidades carentes que tanto impressionaram (durante a trajetória na barca dos sonhos). Queríamos retratar o desespero e o sofrimento de um Brasil abandonado, esquecido. A viagem ao coração deste Brasil que já conhecíamos. Assim modificou-se nossa temática e em 1975 encenamos Navalha na Carne, de Plínio Marcos, escritor que a censura de então considerava altamente subversivo. (OTERO, 2001, p.112)

Décio coreografou Dança das Cabeças em 1978 com música de Egberto Gismonti, que empresta o nome ao espetáculo, e de Mikis Teodoraks inspirado nas poesias de Pablo Neruda e no ano de 1979 Coisas do Brasil e Valsas e Serestas.

## NA ESTRADA

O Balé Stagium se caracterizou por ser uma companhia mambembe, que rodou pelo Brasil e exterior. Dois momentos foram marcantes para o grupo: a Barca da Cultura e a visita aos indígenas do Xingu.

A Barca da Cultura ou Barca dos Sonhos, como também era conhecida, foi idealizada por Pascoal Carlos Magno, em 1974. O projeto consistia em levar 150 artistas entre bailarinos, músicos, atores e artistas circenses para se apresentarem em cidades à beira do Rio São Francisco. O grupo partiu da cidade de Pirapora, em Minas Gerais, e seguiu até Juazeiro, na Bahia. Além do Balé Stagium, participaram os músicos da Orquestra Jovem do Teatro Municipal de São Paulo, os artistas do Teatro da Universidade Federal de Juiz de Fora, o grupo Teatro do Estudante do Paraná, o maestro Carlos Eduardo Prates, na época regente da Filarmônica de Berlim, entre outros artistas que navegaram por 15 dias na barca.

A barca ia atracando nos ‘portos’ dos vilarejos e, enquanto o Stagium dançava no cimento da praça pública, os atores armavam tenda em outros espaços e os músicos valiam-se dos degraus de igrejas ou do que mais encontrassem. Levava-se uma insólita surpresa para os ribeirinhos mergulhados em precariedades, oprimidos na espera de que lhes viessem avisar que sua casa seria alagada por uma hidrelétrica em construção. (OTERO, 2001, p.108).

A barca percorreu cidades como Xique-Xique, Morpará, Bom Jesus da Lapa, Remanso, Manga, Carinhanha, Ibotirama e Casa Nova. Nos lugares onde a energia elétrica não havia chegado, os artistas se apresentavam em um tablado montado no convés da própria barca.

Outra experiência marcante para a companhia e arrojada para a época foi a viagem ao alto Xingu em 1977, quando o grupo conviveu durante uma semana e pôde se apresentar para onze tribos indígenas locais. Bailarinos e alguns jornalistas saíram de Brasília com destino ao Posto Leonardo Villas Boas em um avião monomotor da Funai. Na bagagem, os equipamentos para as apresentações e os instrumentos do músico Egberto Gismonti. Duas horas de viagem até o pequeno avião pousar na selva. Centenas de indígenas aguardavam a chegada do grupo. Esta foi a primeira visita de uma companhia de dança à região.

Décio Otero e Marika Gidali apresentaram o pas-de-deux Adagietto, do coreógrafo argentino Oscar Araiz, em terra batida e ao som das músicas de Gustav Mahler.

O duo causou um certo alvoroço entre a platéia, uma vez que para os indígenas do Xingu homens e mulheres não podem dançar juntos. Depois a companhia dançou Bamboleô, cuja trilha sonora é uma colagem de músicas populares brasileiras. Após a apresentação o grupo conversou com os caciques. A troca cultural resultou no espetáculo “Kuarup ou a Questão do Índio”, inspirado na dança ritual dos indígenas, como também em seus hábitos. A coreografia tem como pano de fundo o extermínio cultural e a falta de respeito para com esses povos.

A companhia percorreu a América Latina e chegou a participar do Festival Internacional de Dança da Cidade de Havana. Em 1975 o grupo desembarcou em uma turnê pela Costa Leste dos Estados Unidos e México. Para fechar o ano, o Stagium dançou no Teatro Champs-Élysées em Paris.

As andanças do Stagium pelo Brasil tinham como objetivo levar a dança para todos os públicos, seja ele os indígenas do Xingu a população ribeirinha e aos engravatados que circulam pela Avenida Paulista em São Paulo. Desde a sua fundação, em 1972, o Balé Stagium optou por fazer uma dança diferente daquela que os seus fundadores tinham aprendido - o balé clássico. “Intuem que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que se parecesse com o Brasil. E partem para a confecção de uma dança que pudesse ser apreciada por quem nunca tivesse visto nenhuma.” (KATZ, 1994, p.16). Uma dança que atravessou o País de ponta a ponta. Uma cunha que rasgou a mesmice. Sapatilhas percorrendo feiras, estádios, pátios de fábricas, praças, igrejas, favelas, clubes, escolas de todos os tipos – até de samba – e lugares tão díspares quanto aldeias do Rio São Francisco.

Uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil. (KATZ, 1994, p.18).

Com as apresentações dos espetáculos coreográficos, a companhia convertia leigos em público de dança. No Brasil, um país que pouco ou nada investe na educação para as artes cênicas, em especial, para a dança, o Stagium possibilitou a aproximação de diferentes públicos com as salas dos teatros. “O trabalho pioneiro de Marika Gidali e Décio Otero alfabetizou toda uma geração brasileira em dança.” (KATZ, 1994, p. 71).

O ditado diz: “Se Maomé não vai a Montanha, a Montanha vai a Maomé.” O Stagium seguiu essa lógica: se os brasileiros não têm condições financeiras ou mesmo o hábito de ir a um teatro assistir a um espetáculo de dança, então, a companhia vai até os brasileiros. Não importava o local, não importava as adversidades, não importava qual era o público. A grande questão dos bailarinos era dançar e se fazer entender.

A dança tinha de estar próxima do cidadão, seja em sua temática, como em sua linguagem, que não abdicou dos códigos do balé clássico, porém, deixa de lado as narrativas e os libretos. Mais que dançar, a proposta do Stagium consistia em discutir temas presentes no cotidiano, mais especificamente, questões políticas e éticas dos anos 70.



## Sabendo um pouco mais

Num País silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia. Justamente a dança, o tradicional sítio amolecido dos conflitos sem tensão social. De repente, saem de cena os camponeses saltitantes, de meias três-quartos impecavelmente brancas e muitas fitas nos pandeiros, e adentram nordestinos de roupas rasgadas, as mães da Plaza de Mayo, uma caninha verde com matutos encurvados. Sílfides lindas e príncipes-casadoiros são trocados pelas notícias dos jornais. (KATZ, 1994, p.19).

Décio Otero passa a coreografar questões ligadas ao dia a dia, às questões sociais de seu tempo: a censura debatida na coreografia *Dona Maria I, a Rainha Louca*; massacres como em “Kuarup ou a Questão do Índio” ou a questão dos direitos humanos, preconceito racial ou sexual. A dança se propunha a debater a realidade brasileira e ser acessível ao público.

Foi assim que o Stagium se tornou o fotógrafo de realidades, fazendo da sua ação, nos anos 70, a voz dos que resistiam. A luta pela democracia dirigiu esse compromisso básico de Marika Gidali e Décio Otero: foram eles os inventores dessa maneira de dançar temas seqüestrados da cidadania, numa ponte entre o teatro e a rua (KATZ, 1994, p.32).

Questões éticas de Décio Otero e Marika Gidali transformaram-se na marca coreográfica e temática do Stagium. A estética das criações da companhia nasce de sua ética. O coreógrafo e a bailarina e diretora artística tinham como meta harmonizar a dança com o seu tempo. Longe dos contos de fadas dos balés ou do mundo de sonhos dos balés românticos, os bailarinos tinham como meta fisgar os cidadãos, convidá-los a refletir sobre a situação do País em plena ditadura militar, discutir temas presentes na vida dos brasileiros. A revolução do Stagium figurou-se acima de tudo na temática coreográfica, não exatamente na linguagem escolhida, ou seja, a técnica utilizada para a criação de movimentos e coreografias partia dos códigos do balé clássico.

No meu caso, criar balés politizados só teve razão quando os explicitiei da melhor forma possível. Usando para isso a linguagem da dança, antes de qualquer mensagem política torna-se necessário que ela exista por si mesma, tornando-se, nesse caso, uma expressão artística válida. (OTERO, 1999, p. 91)

Sem mudar os códigos do balé, a companhia tratava de diferentes assuntos. O grupo seguia o propósito de contar uma história com a dança. No caso dos balés, o enredo necessitava de um libreto para que o conto fizesse sentido. No caso do Stagium, a narrativa permanecia sem libretos. Teve um papel fundamental na dança brasileira da década de 1970.

# BALÉ TEATRO CASTRO ALVES

Por Sônia Gonçalves<sup>2</sup>

Nos anos de 1980, Antônio Carlos Magalhães era o governador do Estado da Bahia em eleição indireta na Assembleia Legislativa do Estado. A cidade fervilhava com produções de obras experimentais, propondo a ruptura com as convencionais. Era informação e desejo de busca pela liberdade de expressão. Os artistas se organizavam na luta política contra o então regime autoritário. Nesse período, no início dos anos de 1980, no contexto da dança no Estado da Bahia, apenas existiam grupos profissionais em Salvador, porém com precariedade em relação à falta de infraestrutura e apoio financeiro, impossibilitando a criação e consolidação de outras companhias. Em algumas cidades do interior havia registros de algumas academias de balé e de grupos folclóricos semiamadores. Mesmo com as dificuldades em relação à dança, em Salvador existia um movimento muito ativo de bailarinos e coreógrafos atuando com intensidade e formatos inovadores. Segundo Lia Robatto (2010), coreógrafa, pesquisadora e exdiretora do BTCA (1984), entre 1980 e 1983 trinta grupos baianos se formaram participando das ações promovidas pela Oficina Nacional de Dança Contemporânea, promovidas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante mais de vinte anos essas oficinas reuniram grupos, bailarinos, coreógrafos e professores de dança de 22 diversas cidades do Brasil, com apoio da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). As oficinas eram coordenadas pela professora, pesquisadora, pró-reitora, gestora, diretora da Escola de Dança da UFBA, Dulce Aquino. Em 1970, Dulce Aquino era chefe de Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Ela elaborou a estrutura curricular definitiva dos cursos regulares de Dançarino Profissional e de Licenciatura em Dança, de acordo com as exigências do Conselho Federal de Educação.

Abandonando o caráter competitivo, a Oficina Nacional de Dança Contemporânea aprofundou, por quinze anos, o intercâmbio entre coreógrafos, dançarinos, professores e estudiosos, por meio de mostras artísticas, cursos, seminários e debates. Lia Robatto ressalta que o evento se firmou devido ao pioneirismo e representatividade da Escola de Dança da UFBA. A Escola de Dança, bem como a Escola de Teatro, a Escola de

---

<sup>2</sup> Sonia Gonçalves Licenciatura e Bacharelado em Dança pela UFBA. Bailarina do Balé do Teatro Castro Alves (1984 a 2014). Professora substituta da Escola de Teatro da UFBA (1995-1996) e da Escola de Dança da UFBA (2003-2004). Coordenadora do Curso Preparatório e professora de balé clássico na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia-FUNCEB (por períodos entre 1984 e 2004). Professora no Liceu Artes e Ofício (2002-2005). Curadora artístico-pedagógica na Escola de Dança da FUNCEB (2016). Mestre em Dança (PPGDança – UFBA) Karla Dunder é jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação Cásper Líbero, com mestrado em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação e Artes da USP - Universidade de São Paulo. Atuou no jornal O Estado de S. Paulo e atualmente na TV Record e portal R7.

Música e a Faculdade de Belas Artes foi iniciativa do Reitor Edgard Santos como primeira escola brasileira de dança com ênfase no ensino superior. Criada em 1956, por décadas, permaneceu como única a cumprir a função de formação profissional universitária consolidando-se como centro difusor do pensamento filosófico e criação em dança contemporânea. Ao seguir os preceitos da Escola, a Oficina Nacional de Dança Contemporânea se tornou a grande propulsora da dança experimental produzida nacionalmente. Vale ressaltar a importância do Programa de Pós-graduação em Dança implantado em 2006, da mesma Universidade, que se consolidou como o primeiro do Brasil e da América Latina.

Em 1981, o Balé Teatro Castro Alves é criado, a pedidos da classe artística, pela carência de um corpo de baile para representar e profissionalizar a Dança no Estado. O BTCA foi fundado em 1º de abril de 1981 pelo então Presidente da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Geraldo Machado, pelo diretor do Teatro Castro Alves, José Augusto Burity, e com o incentivo na criação e instalação do BTCA, do diretor artístico Theodomiro Queiroz. Ao assistir “Aquarela do Brasil”, em 1980, coreografia montada para o Balé do Teatro Municipal de São Paulo na direção de Antônio Carlos Cardoso, José Augusto Burity convida-o para a primeira gestão como diretor artístico do BTCA.

Eu estava grávida de meu primeiro filho em 1981 quando soube da audição para ingresso de bailarinos na companhia do BTCA. A audição foi realizada no palco do TCA. Ângela Bandeira, bailarina, também grávida, e eu assistimos à aula nas gambiarras, escondidas, pois não era aberto ao público. Lembro-me muito bem. Na banca examinadora estavam Carlos Moraes, Victor Navarro, Ariane Asscherick e o diretor artístico Antônio Carlos Cardoso. Ao final, os bailarinos escolhidos pela banca foram Anna Paula Drehmer, Armando Pekeno, Augusto Omulú, Dionísio Filho, Edna Queiroz, Eurico de Jesus, Evandro Macedo, Giovanni Luquini, Iracema Cersosimo, Ivete Ramos, Jane Vasconcelos, Konstanze Mello, Maria Freitas, Paullo Fonseca, Roberval Sant’Ana e Verônica Fonseca. Desde então, o Balé Teatro Castro Alves (BTCA), primeira companhia estadual oficial do Norte/Nordeste, tem se preservado como um dos grupos mais estáveis e representativos do segmento no Brasil.

Companhias oficiais, de um modo geral, são gerenciadas pelo poder público, obedecendo ao que o Estado organiza em sua estrutura de funcionamento. A verba pode vir diretamente do orçamento oficial ou por meio de benefícios fiscais via leis de incentivo, garantindo, a princípio, salário à direção e aos bailarinos. O BTCA foi e ainda é fomentado pelo do Governo do Estado, sendo mantido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). A FUNCEB foi criada em 1974 com a responsabilidade de planejar, promover, coordenar, executar e acompanhar as ações do Poder Público Estadual no

âmbito da produção e difusão, bem como fomentar as manifestações artístico-culturais dos diversos segmentos da sociedade, conforme estabelece seu Estatuto alterado pelo Decreto 8.464 de 2003 (BAHIA, 2003, p. 1).

Na fundação do BTCA a FUNCEB era vinculada à Secretaria de Educação e Cultura, passando mais tarde para a unidade da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (Secult/BA). Em 2006 como parte das comemorações dos 25 anos do BTCA, além dos espetáculos apresentados foi realizado o I Encontro de Companhias Oficiais Brasileiras, em uma ação inédita e pioneira, reunindo nove companhias brasileiras. Nesta oportunidade foi relatado por cada companhia aspectos artísticos, técnicos e administrativos e observadas, a partir de então, as peculiaridades das respectivas instituições mantenedoras desses corpos estáveis de âmbito municipal e estadual, discutindo também sobre identidade das companhias brasileiras. No final desse encontro foi encaminhada ao Ministério da Cultura, por meio da Câmara Setorial de Dança, uma solicitação para que esse Ministério promovesse um segundo encontro de diretores de companhias oficiais, com parceria do Ministério do Trabalho e assessoria jurídica para garantir os direitos profissionais dos artistas da Dança brasileira.

Em 2016 o BTCA comemorou 35 anos de fundação, com um corpo estável formado por 25 bailarinos contratados pelo Estado. Contava com 70 montagens em seu repertório, 139 apresentações internacionais, em 09 países e 39 cidades consolidando uma presença destacada no cenário da dança nacional e internacional. Além de percorrer diversos estados brasileiros, esteve em países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Suíça, Austrália, Itália, República Tcheca, Portugal, Israel, Argentina, Bélgica e Veneza. De 1981 a 2016 passaram pelo BTCA nove diretores artísticos, mais de vinte coreógrafos e inúmeros colaboradores. O primeiro elenco do BTCA, “corpo artístico”, como foram designados os bailarinos, foi regido pela lei do servidor público do estado. “Servidor público é a expressão usada para designar as pessoas que prestam serviços, com vínculo empregatício, à administração pública direta, autarquias e fundações públicas” (DI PIETRO, 2010, p. 512). O pagamento foi e é realizado pelos cofres públicos. Estão formalmente descritas no documento as responsabilidades e atribuições do servidor bailarino. Eles são servidores em caráter permanente, sujeitos ao regime estatutário e ocupando cargos públicos. São, também, “[...] servidores temporários, contratados por tempo determinado para atender à necessidade temporária de excepcional interesse público [...]; eles exercem função, sem estarem vinculados a cargo ou emprego público” (DI PIETRO, 2010, p. 513-514).

No ano de 1995 é assinado o projeto de lei 10.493/95 pelo governo do Estado da Bahia, com o então governador Paulo Souto. O intuito desse projeto de lei foi o de equiparar os salários dos “corpos estáveis” do Estado da Bahia às outras companhias oficiais de Dança



do Brasil. Previa-se a manutenção de gratificações por apresentações de espetáculos artísticos e encargos especiais, privativas essas de ocupantes dos cargos de professor de orquestra, bailarinos e assistentes de coreografia do Balé do TCA. O percentual era o de 15% (quinze por cento) nas condições fixadas em Regulamento, sobre o vencimento básico do provimento permanente, acumulando-se até o número mensal máximo de 10 (dez) apresentações. Em 2001 no governo de César Borges esse percentual passou para 32% (trinta e dois por cento).

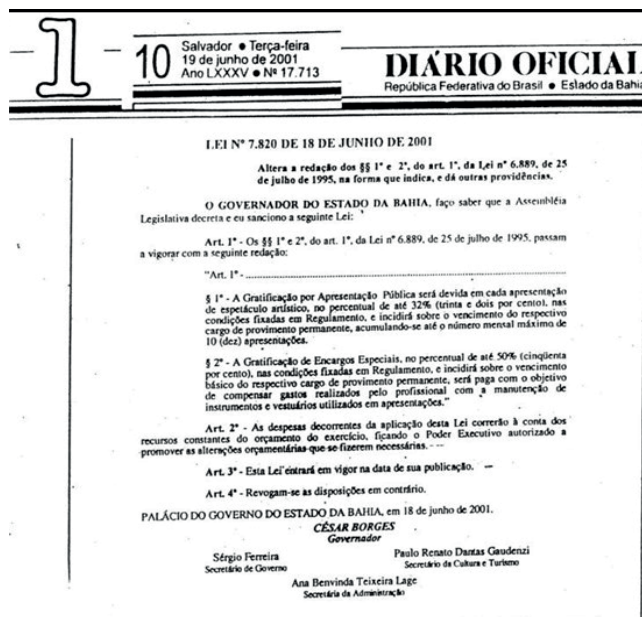


Figura 1: Recorte do Diário Oficial do Estado da Bahia, 2001  
Fonte: Diário Oficial do Estado da Bahia, 19 de junho de 2001.

Outro tipo de contrato aplicado ao BTCA e à Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA), que se refere aos servidores temporários no qual consta a lei de nº 6.677 de 26 de setembro de 1994, dispõe sobre o estatuto dos servidores públicos do estado da Bahia. O Regime Especial de Direito Administrativo (REDA) é um contrato em que ambas as partes, contratante e contratado, assinam de forma lícita e passiva o conhecimento de que não existe vínculo empregatício. Portanto a sua Carteira de Trabalho e Previdência Social (CTPS) não tem registro, o contrato tem prazo determinado de 48 meses, podendo ser prorrogado por mais dois anos. O contratado não possui os mesmos benefícios de um efetivo. E quando ocorre o término do contrato o funcionário temporário sai sem ter direito a rescisão. Para os bailarinos efetivos foi a chance de provar que poderiam viver de dança em um emprego estável. Muitos trazem em suas lembranças aquele primeiro ano de contrato com a descrição precisa de que a companhia veio para preencher muitos sonhos.

O trabalho diário exigia muita disciplina e concentração que o mundo da dança exige. Se a aula começava às 12h, não adiantava chegar às 12h e 5min. Ninguém poderia faltar.

Ficar doente, então! Nem pensar! Os bailarinos aprenderam a conviver com problemas pessoais, amorosos e físicos sem que ninguém notasse. As mulheres também com seus períodos menstruais. O ciclo se cumpre: a aquisição de conhecimento, despertando a consciência individual e coletiva dos integrantes, produzindo mais percepção de si e possibilitando a ressignificação do papel do bailarino no contexto da dança contemporânea. Circunstância que propicia a convocação e a aproximação de coreógrafos em aguda sintonia, o “movimento” da dança que desponta no horizonte.

Os estudos de Foucault (2013) me referenciam às teorias que abordam poder e conhecimento, assim usados como forma de controle social por meio de instituições sociais, como também o corpo como objeto e alvo de poder. Por isso faço uma relação com o corpo, ou seja, o bailarino do BTCA que foi e se permitiu manipular, modelar, treinar, que obedeceu e respondeu ao controle, tornando-se hábil e dócil. Foucault pensa uma teoria geral do adestramento que ele chama de “docilidade”. Segundo o autor a noção de “docilidade” une-se ao corpo analisável e ao corpo manipulável.

A carga horária de trabalho da companhia do BTCA, na sua fundação, era das 12h às 20h, de segunda a sexta-feira com aula de balé clássico das 13h às 14h 30min, pausa de 10min, outra aula da técnica de moderno ou contemporâneo com duração de 1h e 30min. Em seguida, ensaio e montagens das coreografias com intervalo de meia hora para descanso, e continuação até o horário final. Apesar de o imenso prazer no fazer da dança e da importância da repetição como estabilizadora do corpo, pois “a pessoa capaz de cumprir uma obrigação repetidas vezes adquiriu uma habilidade técnica...” (SENNETT, 2009, p. 199), o corpo dócil é um corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado. Assim, a rotina era de adestramento, ou seja, a que faz do comprometimento obrigação e não decisão (SENNETT, 2009), faz do método ou métodos um controle minucioso das operações do corpo na realização constante de forças e lhe impõe uma relação de docilidade-utilidade: o que Foucault (2013) chama de “disciplinas”.

A relação das “disciplinas” com o trabalho dos bailarinos dentro do BTCA e, de modo geral das companhias, tem função que implica em obediência a outrem como fim principal e, também, do aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo. Sabemos, de acordo com Sennett (2009) que a técnica “pode parecer destituída de alma” (SENNETT, 2009, p. 170), e que “desenvolve-se, assim, numa dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar através do erro” (SENNETT, 2009, p. 181). O BTCA e, em muitas companhias o corpo entra em uma maquinaria do poder, em uma “mecânica do poder”. Um fator que às vezes não se caracteriza como tortura, mas o poder como forma de sedução, prazer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que

se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis” (FOUCAULT, 2013).

A direção artística foi implantada com modos de organização, gerenciamento e hierarquia. Nesse mesmo ambiente estava presente a figura do professor Carlos Moraes que tinha função parecida com a do coreógrafo. Ele também ministrava aulas de técnica do balé clássico para o elenco como preparação técnica. A assistente de direção, professora de técnica moderna e assistente de coreografia era Ariane Asscherick. Ela auxiliava o coreógrafo na execução da montagem do repertório, ensaiando os bailarinos. A direção de cena era de Irma Vidal, Enrico Alatta na iluminação e Conceição Chagas como contrarregra. Todos eram supervisionados pela direção administrativa e artística de Antônio Carlos Cardoso. Antônio Carlos Cardoso, gaúcho, começou a vida artística como ator. Enquanto bailarino, coreógrafo e professor, recebeu uma formação que abrangeu escolas de diversas tendências. Dançou no Teatro do Rio de Janeiro (Brasil), Ópera de Marselha (França), Ópera de Bonn e Karisrulha (Alemanha) e Real Ballet de Flandres (Bélgica). Como professor atuou em várias companhias, entre as quais o balé da Cidade de São Paulo (BCSP), de 1974-1980 e 1985, o BTCA, Ballet da Ópera de Berlim, Tranz-Forum da Ópera de Colônia (Alemanha), Companhia Nacional de Bailados (Portugal). Enquanto coreógrafo atuou junto ao BCSP, Balé Teatro Castro Alves (Bahia), Companhia de Dança do Palácio das Artes (Belo Horizonte) e Real Ballet de Flandres (Bélgica), entre outras companhias. Ele dirigiu o BTCA em três momentos, 1981 a 1983, de 1987 a 1988 e de 1991 a 2005. Nessa formatação existia no BTCA uma hierarquia de papéis. Bailarinos intérpretes que executavam as coreografias elaboradas pelo coreógrafo, eram submetidos a testes (audições) internos com vistas a serem selecionados para montagem do espetáculo. Essa seleção se estendia desde os protagonistas (solistas) ao corpo de baile. Cada grau hierárquico tinha sua coreografia específica na elaboração do espetáculo. Alguns itens pesavam na escolha desses papéis: a técnica, a beleza do corpo e a idade jovial. Esses requisitos atendiam às exigências de determinado método de trabalho.

Muitas companhias e produções artísticas em dança acompanharam esse molde de estrutura e, ainda hoje, é adotado com bastante continuidade. Algumas transformações foram acontecendo ao longo do tempo na maneira de produzir espetáculos, mas a base para qualificar o profissional da dança em companhias oficiais, ainda é muito parecida com os moldes tradicionais. As primeiras coreografias do BTCA foram “Ilhas” de Victor Navarro, “Com-tacto” de Lia Robatto e “Maria Quitéria” de Antônio Carlos Cardoso com estreia no dia 06 de agosto de 1981.



Figura 2: Ilhas, remontagem da criação de Victor Navarro, 1988  
Fonte: Isabel Gouvêa

### Segundo Eliana Rodrigues Silva (2010):

“Ilhas, coreografia de concepção abstrata de inegável beleza plástica e configuração moderna para a época, alcançou imediata empatia com o público e permaneceu no repertório por mais de uma década. A coreografia Com-tacto trazia no seu processo a possibilidade da criação coletiva e linguagem contemporânea, também com música de Ernst Widmer. Maria Quitéria explorava temática histórica de importância para os baianos, acompanhada de música especialmente composta por Tom Tavares.” (SILVA, 2010, p. 33)

Lia Robatto, nascida em São Paulo, dançarina, coreógrafa e professora, teve formação em dança com as pioneiras da Dança contemporânea no Brasil: a húngara Maria Duschenes e a polonesa Yanka Rudzka. Atuou na Escola de Dança e de Teatro da UFBA, das quais se tornou professora. Criou o Grupo Experimental de Dança, em 1970. Sua contribuição para a Dança foi e é significativa. Dirigiu variados grupos e foi premiada nacionalmente com a coreografia “Bolero” com o Balé Municipal de São Paulo. Coordenou a Divisão de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, criou o Grupo Viravolta, implantou a Escola de Dança da FUNCEB, primeira escola pública de Dança de nível profissionalizante do gênero no país. Foi diretora artística do balé do TCA em 1984. Esteve à frente de diversos projetos metodológicos no Projeto AXÉ. Presidiu o Conselho de Cultura da Bahia. Hoje situa nas áreas de ensino, gestão, consultoria e curadoria. Presidiu também a Associação de Amigos do TCA.

A coreografia “Saurê”, criada em 1982 por Carlos Moraes, inspirada na dança de orixás, mostra com riqueza de gestos e movimentos uma leitura afro-baiana, com criação musical de Emília Biancardi. Durante mais de dez anos “Saurê” manteve-se no repertório do BTCA, como também, remontada para outros grupos de dança, escolas de dança e alunos da Escola de Dança da FUNCEB. O BTCA fez turnê pelo Norte-Nordeste e Centro do Brasil com grande repercussão.

A coreografia “Sonhos de Castro Alves” foi idealizada por Antônio Carlos Cardoso com inspiração na obra de Jorge Amado, intitulada ABC de Castro Alves. A pesquisa histórica foi do professor Cid Teixeira e o roteiro de Geraldo Carneiro, com coreografia de Victor Navarro. A trilha sonora foi especialmente feita por Egberto Gismonti. Essa coreografia foi criada em 1982, remontada em 1988 e mais uma vez em 1997 para o BTCA com iluminação e cenário reformulado.

Victor Navarro, nascido em Barcelona (Espanha) atuou em muitas companhias internacionais, foi diretor do BCSP, premiado por suas obras coreográficas, admirado e reconhecido pelos bailarinos. Navarro afirmou em programa de estreia sobre a coreografia “Sonhos de Castro Alves”: “A liberdade é a tônica na obra de Castro Alves, seu amor por ela era nato, e por ela lutou até a morte, por isso a necessidade de passar seu espírito através dessa liberdade que exala da sua poesia, e do sentido universal que ela contém” (NAVARRO, 1982). A crítica, à época, da Folha de São Paulo, em 1982, escrita por Helena Katz afirma: “Sonhos de Castro Alves, talvez a produção de melhor acabamento visual já conseguida pela dança no Brasil” (KATZ, 1982).

No final de 1981 entram mais oito bailarinos: Lícia Moraes, Eunice Mayoral Pedrosa, Nair Couto, Lilian Pereira, Flexa II (Renivaldo Nascimento), Eliana Pedrosa, Ajax Viana, China (José Antônio Sampaio), além de Pedro Paulo, Mauricio Marques e Christina Purri, estes últimos de Belo Horizonte. Nesse mesmo ano Simone Rorato, companheira de Cardoso foi convidada a fazer parte da companhia como bailarina, professora, assistente de coreografia e de direção. Com formação em balé clássico e dança moderna ela fundou o grupo TERRA, na cidade de Porto Alegre, tendo atuado posteriormente no BCSP. Participou ainda do Tanztheater Christine Brunel, em Essen (Alemanha). Ainda na primeira gestão foram montadas as coreografias Sanfona de Antônio Carlos Cardoso e Tropicália em parceria com Eurico de Jesus, bailarino da companhia. O diretor artístico, com intuito de descobrir novos talentos coreográficos, com os bailarinos do BTCA cria a I Mostra de Novos Coreógrafos do BTCA. Os bailarinos coreógrafos foram: Lícia Moraes, Eurico de Jesus, Ivete Ramos, Paulo Fonseca, Armando Pequeno, José Antônio Sampaio (China) e Augusto Omulú.

Eu, Sônia Gonçalves, entro na companhia 1984, juntamente com os bailarinos: Ângela Bandeira, Marcos Moura, Edson Bispo, Dionísio Filho, Cristina Castro, Maria das Graças Villas-Bôas, Luís Alberto Molina, Alice Becker, Ernane Santos, Ticiano Garrido, Gisela Rocha e Rita Brandi. Muda a gestão da direção artística quando Lia Robatto é convidada a dirigir a companhia do BTCA. A forte ligação com os bailarinos já existia quando ela montou “Com-tacto” em 1981. Nesse ano (1984), Lia Robatto remonta “Sertânia - o boi misterioso”, coreografia criada pelo Grupo Viravolta em 1983. Monta “Boi no Telhado” e “Criação do Mundo”. Todas com música sinfônica, ao vivo, acontecendo, pela primeira vez, a junção dos dois corpos estáveis da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Orquestra Sinfônica da Bahia (OSBA) e o BTCA.

Companhias têm por prática convidar o coreógrafo para que ele mesmo crie seus movimentos e mostre para que os bailarinos os repitam, Robatto manteve seus princípios de experimentação e expressão. Seu trabalho de corpo mostrou uma movimentação definida pela constância na improvisação com criação coletiva, observado nesse momento as primeiras experiências do elenco. Dessa forma, seu produto e o corpo construído teve uma linguagem particularmente única. Era difícil para alguns bailarinos, naquela época, entender esse processo de criação pelo improvisado na construção coreográfica, enquanto para outros, estimulava um cotidiano criativo interessante. Lia Robatto, no ano de 1984, promoveu uma montagem de Carlos Moraes, “Iê Camará”, com inspiração nas danças ancestrais de origem africana, com composição musical de Emília Biancardi, inspirada na capoeira, luta afro de defesa corporal.

### A gestão de Lia Robatto se desgasta. Ela relata:

“Em 1984, nem eu nem os bailarinos tivemos maturidade suficiente para lidar com a necessária flexibilidade, nossas diferenças conceituais, defasagens na linha de trabalho e abordagens artísticas, além da minha impaciência para administrar a burocracia de uma organização governamental. Assim, decidi me afastar, após apenas um ano na sua direção, para evitar maiores desgastes com a instituição e principalmente com os bailarinos que eu tanto admirava, mas que não tinham o perfil para trabalharmos juntos, naquele meu momento de inquietação produtiva” (ROBATTO, 2011, p. 58).

Com a saída de Lia Robatto, assumiu a direção artística, em 1985, Carlos Moraes. O convite feito por Robatto a Luis Arrieta é concretizado na gestão de Moraes com a coreografia “Sanctus”, em 1985. “Sanctus”, com música de David Fanshawe é uma colagem de gravações ao vivo de músicas chamadas de folclóricas do Norte e Nordeste da África, com corais ocidentais da missa católica. Arrieta é considerado um dos grandes talentos da dança internacional, argentino de origem e radicado no Brasil desde 1974, iniciou sua carreira de coreógrafo quando ainda era bailarino do Balé da Cidade de São Paulo.



Figura 3: Sanctus, remontagem da criação de Luis Arrieta, 2005  
Fonte: Isabel Gouvêa



## Sabendo um pouco mais

### Arrieta escreveu em um programa de estreia:

““Sanctus” é a oração física. A oração sussurrada, gritada pelo corpo. O contínuo pedido da renovação da energia do corpo. Oferenda do corpo e sua energia em ação de graças. A oração do homem que louva o Altíssimo com o mais primário e direito elemento que lhe foi dado. Oração do homem feliz e consciente de compartilhar (no seu corpo) a plenitude do universo. A oração do coração que pede luz, transformando-o além dos seus limites. O corpo transformado e iluminado que se oferece despido dos seus limites. O corpo transformado e iluminado que se oferece despido de toda pele, humilde e orgulhoso da grandeza recebida. O “CORPO” (SILVA, 2011, p. 36).

Ao dançar “Sanctus” em 1985, lembro-me, e muitos colegas também relatam algo simultâneo, do potencial técnico e interpretativo que esta obra nos possibilitava. Havia um forte poder de comunicação com a plateia, que em muitos momentos aplaudia em cena aberta. Arrieta com seu estilo peculiar, extremamente exigente, aliado à imensa criatividade, e em meio à sedução, conseguiu extrair o máximo de expressividade dos bailarinos do BTCA.

Outra coreografia, também criada por Arrieta, no ano de 1986, foi “Mandala”, em uma construção milimetricamente equilibrada. Em tempo ternário todos os bailarinos em cena começavam no chão em um círculo, com iluminação com foco para cada bailarino, o mesmo movimento para todos e música Bolero de Maurice Ravel. A entrada de cada instrumento musical funcionava como marca para os bailarinos, rolando pelo chão em sentido horário se levantando em solos, duos, quartetos e com movimentos repetidos ocupavam o centro da mandala, um a um, com sua variação desenhando e se reconfigurando continuamente. “Sanctus” e “Mandala” foram as coreografias mais dançadas na companhia. Permaneceram várias décadas em cartaz difundindo o BTCA no Brasil e no exterior. Arrieta teve como assistentes de coreografia Jairo Sette, vindo do BCSP, Eliana Pedroso e Maria Freitas, bailarinas integrantes do elenco do BTCA.

As três coreografias: “Mandala” e “Sanctus” de Arrieta e “Sauré” de Moraes suscitaram críticas elogiosas quando em turnê de dois meses pelo Brasil. A imprensa e profissionais especializados renderam-se a personalidade do elenco e peculiaridade dos seus corpos, que tornaram o BTCA uma companhia singular no cenário da dança brasileira. Um ano agitado. Em setembro, as coxas grossas, quadris largos e seios grandes da Companhia de Dança da Bahia, mostraram que, num balé contemporâneo de inspirações folclóricas ou não, o perfil biológico do brasileiro diz coisas diferentes e mais vivas do que a maceração física comum ao estilo europeu de balé (MORAES, 2004, p. 86).



Figura 4: Mandala, criação de Luis Arrieta, 1986  
Fonte: Isabel Gouvêa.



Carlos Moraes, apelidado carinhosamente por todos como “Carlinhos”, já atuava com excelente didática como mestre e coreógrafo na formação técnica da maioria do elenco. Na sua gestão, foi também montado por ele o balé “Simôa” com música especialmente composta por Lindemberg Cardoso, como também a II Mostra de Novos Coreógrafos do BTCA, com coreografias de Eurico de Jesus, Eliana Pedroso e José Antônio Sampaio (China). “Carlinhos” durante sua gestão, de 1985 a 1986, promoveu muitas apresentações locais e nacionais com reconhecimento da singularidade interpretativa da companhia direcionada para as raízes culturais.

Em 1987, Marcio Meirelles assumiu a direção do Teatro Castro Alves durante o governo de Waldir Pires. Nesse mesmo ano Antônio Carlos Cardoso, pela segunda vez, reassume a direção artística do BTCA com o mesmo perfil administrativo e artístico que a gestão anterior. Foram montadas três coreografias: a primeira da coreógrafa Suzana Yamauchi, paulista com formação básica em dança clássica que se especializou na dança moderna com a bailarina norte americana Jeniffer Muller, desenvolveu vários trabalhos coreográficos para o Balé da Cidade de São Paulo e para o Balé do Palácio das Artes. A obra foi intitulada “A rebelião do Malês”, baseada na revolta dos escravizados malês. O tema escolhido pela coreógrafa foi em função dos 100 anos de Abolição da Escravatura e aconteceu pelo fascinante conteúdo histórico. Yamauchi frisa a formação altamente intelectual desse contingente de escravizados trazidos à Bahia, que liam e escreviam em árabe e dispunham de uma hierarquia social bem estruturada. A segunda coreografia “Jogo de Búzios”, foi de Armando Pekenó, bailarino da companhia junto com o próprio Cardoso. A terceira coreografia foi de Oscar Araiz, “Sagração da Primavera”. Oscar Araiz é coreógrafo e diretor, formado na dança contemporânea com os mestres Dore Hoyer, Elide Locardi e Renate Schottelius.

Em 1968, Araiz criou e dirigiu o Balé do Teatro San Martim onde apresentou *Symphonia*, *Magnificat*, *Romeu y Julieta* e *La consagración de la primavera*. Ao longo da sua carreira foi diretor e coreógrafo de companhias em países como Alemanha, Portugal, Brasil, França, Chile e Uruguai. Fez colaborações para o cinema, ópera e instalações, recebendo inúmeros reconhecimentos entre os membros da Associação de Críticos do Espetáculo, Prêmio Governador do Estado de São Paulo, Associação Paulista de Críticos de Arte, II Congresso Mundial de Japão e Rotary Club. Araiz, antes do BTCA montou Sagração da Primavera pela primeira vez em Buenos Aires em 1966, na segunda vez para Royal Winnipeg Ballet do Canadá em 1975, e a terceira para o Balé de Genebra em 1982.

Oscar Araiz dizia da montagem da “Sagração da Primavera” (1987), que o clima de religiosidade mística se adequava perfeitamente às referências culturais do BTCA. A montagem teve duração apenas de um mês. Na opinião de alguns bailarinos do BTCA

a coreografia estava à frente da época em que foi criada, como uma movimentação inovadora e atual. A música do compositor Igor Stravinsky tornou-se para Araiz uma obsessão com a qual ele convivia há muito tempo, desde a infância, antes mesmo de dançar, tornou-se parte da vida dele. A coreografia era dividida em dois atos: O beijo a terra e O sacrifício. Eram cinco os solistas como personagens principais: o Espírito da Terra, interpretado por mim, Sônia Gonçalves; o velho chefe, por Augusto Omulú; a mulher, por Ivete Ramos; o jovem chefe, por Armando Pekenó e a eleita, por Ticianá Garrido.



Figura 5: Sagração da Primavera, criação de Oscar Araiz, 1989  
Fonte: Isabel Gouvêa.

### Em entrevista Araiz disse:

Quando eu tive que construir um balé sobre esta música, tão encravada nas minhas fibras, ela me obrigou a uma procura interior. É, talvez, a imagem final que me guiou: a “eleita”, subindo uma montanha de corpos, num esforço interminável de chegar ao topo (ARAIZ, 1987).

Segundo o coreógrafo em conversa com o elenco do BTCA, cada versão transformou-se em diferentes visões dos mesmos mitos, por isso que os gestos mudaram o seu significado flutuando entre realismo e abstracionismo.

Entre 1989 e 1990, a paulista Debby Growald dirigiu a companhia do BTCA. Com formação musical no Rio de Janeiro ela fez parte do Grupo Teatro Movimento, de Klaus e Angel Vianna. Coreógrafa e bailarina do Grupo Coringa, optou pelo caminho do trabalho independente, criando coreografias para variados grupos com direção corporal e coreográfica para atores. Sua proposta de montagens retomava as experiências de criação coletiva que Lia Robatto tinha trazido anteriormente. Três montagens constam na

sua gestão: “Pé de Valsa” de Célia Gouveia, “Unicórnio Azul” com direção e trilha musical organizada por ela e “Retratos da Bahia” inspirada na obra de Pierre Verger. Growald em Retratos da Bahia montou e assinou a trilha sonora convidando Caetano Veloso para compor uma música especialmente para esta coreografia. Ainda em 1989, o BTCA pela primeira vez participa da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, apresentando “Unicórnio Azul”.

Em 1992 o BTCA iniciou um processo de internacionalização, conquistou elogios de público e da crítica de outros países como: Estados Unidos, Argentina, Inglaterra, Itália, Portugal, Áustria, Alemanha, Suíça, República Tcheca e Israel. Em uma longa gestão a companhia, pela primeira vez, concretiza dez turnês internacionais com coreografias de coreógrafos como Tíndaro Silvano, Claudio Bernardo, Guilherme Botelho, Antônio Gomes e Luis Arrieta. Entram no BTCA mais bailarinos: Agnaldo Fonseca, Adriana Bamberg, Mônica Nascimento, Solange Lucateli, Luiza Meireles, Fátima Berenguer, Antrifo Sanches, Matias Santiago, Leonard Henrique, Joffre Santos, Marcos Napoleão e Maria Fernanda Sáfyadi.

Em 1995, o BTCA com o projeto AXÉ e apoio do Fundo da Ações Unidas para Infância (UNICEF), organização mundial que se dedica a promover a defesa dos direitos das crianças, destacou-se com uma parceria entre Projeto Dança BTCA e o projeto AXÉ, voltado a educar crianças de rua encontradas em extrema carência e abandono. Esse projeto ajudou a criação da Unidade de Dança e Capoeira e Grupo Gicá Cia Jovem, com os primeiros professores como Ivete Ramos, Augusto Omulú e José Antônio Sampaio (China), com direção de Lia Robatto. O projeto AXÉ em 2016 comemorou seus 25 anos e permanece com a direção do italiano fundador Cesare De Florio La Rocca, uma das figuras mais importantes na luta pelos direitos da criança e do adolescente. São tempos de expansão de horizontes e êxito nas realizações do BTCA. É a força do coletivo dando suporte para que seus integrantes atravessem os tempos de crise.

# CORPO INVENTARIANTE EM ESTADO DE VIGÍLIA

Por: Sandro Borelli<sup>3</sup> e Odilon José Roble<sup>4</sup>

## **Introdução, ou, seja lá o que for, sobre o corpo inventariante de Sandro Borelli**

Sandro Borelli me convidou para fazer uma espécie de introdução ao seu texto, que virá logo a seguir. Não entendi bem por que seu texto precisaria disso e, por fim, continuei não entendendo muito bem. Decidi, primeiramente, ler o texto, acreditando emergir como óbvio de que o texto não precisava desse prólogo e, assim, teria os argumentos mais concretos para recusar o convite. Após a leitura, contudo, algo me instigou a escrever essa “Introdução, ou, seja lá o que for”. A forma como Borelli movimenta temas que me são caros no campo da filosofia, da mitologia grega e da psicanálise, tudo pelo suporte do corpo e da dança, me apresentam um convite que não consigo recusar e que ninguém que chegou até aqui na leitura deveria perder.

Borelli apresenta sua trajetória de modo totalmente distinto do convencional. Ao contrário de celebrar seus acervos e prêmios, tentando convencer o leitor de seu talento artístico, Borelli expõe seus impulsos narcísicos e os desencontros de suas produções como quem coroa a si mesmo, tal qual Napoleão: antes para colocar o Papa no seu devido lugar, do que para se vangloriar. Meu cacoete de professor tendeu a corrigir os vários erros de composição de períodos (como parágrafos de uma frase só) ou mesmo de um uso talvez excessivo e incorreto de vírgulas. Mas em segunda leitura pensei encontrar nesse padrão errático uma espécie de respiração ofegante, que cria um impulso diferente do convencional, talvez mais próximo da dança do que da gramática. Lembrou-me o também intenso Thomas Bernard no alucinante “Árvores abatidas”. Ficou como encontrei.

A atração de Borelli pela provocação, pelo submundo e pela morte (retorno ao inorgânico) funciona como um reconhecimento da própria condição ridícula do humano, talvez o mais poderoso antídoto ao narcisismo implacável de nossa época, reinante em sete oitavos da dança contemporânea nacional (dirá Narciso - “e quem és tu para afirmar isso?

---

<sup>3</sup> Sandro Borelli é artista da Dança, aluno do Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação Física, na Área de Concentração Educação Física e Sociedade da UNICAMP, membro do GPFEM (Grupo de Pesquisa em Filosofia e Estética do Movimento) e bolsista CAPES.

<sup>4</sup> Odilon José Roble é Graduado em Filosofia, Especialista em Psicanálise, Licenciado em Educação Física, Mestre e Doutor em Educação. Professor do Departamento de Educação Física e Humanidades da Faculdade de Educação Física da UNICAMP.

Nem sequer és Eco, a ninfa!”). Borelli não fugiu dos espelhos, mas escolheu colocar diante da comunidade da dança os espelhos de Schopenhauer, aqueles que o filósofo alemão chamou de “espelhos curvos”, ao mesmo tempo refletindo a inevitável figura diante de si, mas pela sua distorção, que muito mais a representa do que a prosaica silhueta de suas conveniências.

Os “fracassos e erros”, contudo, vão desnudando o próprio ecossistema da dança independente no Brasil, exibindo um desfile de nossas mazelas que, paradoxalmente, disponibilizam também um tipo de potência que só a ruína e a luta desproporcional podem criar. Já vimos isso na Mitologia Grega. Vemos isso na dança de Sandro Borelli. Um artista que, ao final, se redime com a existência assumindo seu fascínio pela morte como pulsão de vida (Freud) e, assim, nos entrega, em poucas linhas, o melhor relato autobiográfico em dança que já li. Voltando à coroa, vemos que Borelli a cravejou de sangue e escárnio, para colocar em si mesmo, recusando toda subserviência, até o momento de arremessá-la em nós, enquanto uma plateia de costumes parnasianos vai deixando a sala (ou a leitura).

Esta coroa do homem [ser humano] que ri, esta coroa de rosas: eu mesmo a pus em mim, eu mesmo declarei santa a minha risada. (...) Fazei como o vento quando sai de suas cavernas na montanha: conforme sua própria música deseja dançar, e os mares tremem e pulam sob seus passos. Louvado seja esse espírito que é inimigo das cabeças cavilosas e espinhosas e das folhas murchas e ervas daninhas: louvado seja esse bom, selvagem e livre espírito de tempestade, que dança sobre pântanos e aflições como em prados! Ó homens superiores, o pior que há em vós é: não aprendestes a dançar como se deve dançar - indo além de vós mesmos! Que importa se malograstes? Quanta coisa ainda é possível! Então aprendei a rir indo além de vós mesmos! Erguei vossos corações, ó bons dançarinos! Mais alto! E não esqueçais o bom riso tampouco! Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso essa coroa! Declarei santo o riso; ó homens superiores, aprendei a - rir! (NIETZSCHE, 2011, loc.5958).

### **Corpo inventariante em estado de vigília**

Instigado a escrever um texto sobre meu percurso criativo e estético como coreógrafo que se iniciou no começo dos anos 90 em São Paulo, mais precisamente quando ainda era um bailarino de uma companhia chamada Balé da Cidade de SP (BCSP), refleti e resolvi acolher um outro formato de expressão.

Decidi construir, através desta escrita, um modo de dizer o que vim fazer nesse universo artístico, rico em sabedoria simbólica e cultural que é a dança, explicar situações tensas, pitorescas e até mesmo cômicas que fizeram parte do meu arcabouço artístico para chegar até aqui.

Me senti impulsionado a apresentar particularidades do artista Borelli, afinal de contas, somos meras representações vivas de nós mesmos, além de buscarmos incessantemente satisfazer nossos desejos para depois descartá-los assim que satisfeitos, rotina que, em muito, se assemelha aos roteiros tragicômicos encontrados na obra de Franz Kafka.

Ao decidir por este percurso, inicialmente o apresento como um artesão do movimento extremamente vaidoso, em vários momentos arrogante, senhor de si, com uma linguagem afiada e venenosa, querido (há controvérsias) por alguns e rechaçado por outros tantos. Um indivíduo das artes sempre propenso a impulsos dionisíacos, além de emocional e ardiloso em ocasiões extremas, em que, por diversos momentos, o fez transitar em ambientes onde a falta de controle esteve perto de se concretizar por completo. Um criador também contraditório em muitos momentos na sua carreira.

Por conta destas considerações iniciais, me permito citar Schopenhauer, filósofo que venho estudando com mais profundidade há algum tempo, pois encaixa perfeitamente no que venho relatando:

“Os homens assemelham-se a relógios que não sabem porque andam: cada vez que um novo ser nasce, dá-se corda no relógio da vida humana para seguir repetindo o eterno e gasto estribilho de uma caixa de música, frase por frase, compasso por compasso, com pequenas variações”. (SCHOPENHAUER, pg. 87, 1985).

Talvez, por conta da verve política ideológica que, como um vírus me acompanha há muito tempo, além de uma personalidade que foi sendo moldada desde cedo, a persona Sandro Borelli se constituiu e se amplia constantemente.

Há quem diga que o artista é reflexo da sua própria obra. De uma certa maneira podemos dizer que toda arte produzida não deixa de ser autobiográfica, pois a pulsão de vida ou de morte de seu criador, inevitavelmente, vai estar ali sempre latente, de maneira mais visível ou encoberta.

Dito isso, anuncio que o desejo de procurar a dança não foi porque queria me manifestar criativamente ou pela paixão por Terpsícore, se deu simplesmente por narcisismo, apenas ambicionava ter um corpo musculoso, potente e belo.

Foi assim que entrei pela primeira vez em uma aula de balé aos 17 anos de idade, numa sala repleta de meninas na faixa etária de sete a dez anos. Cômico para não dizer ridículo, todas muito bem arrumadas, uniformizadas na cor rosa e um adolescente alienígena entre elas. Não entendia qual o sentido daqueles movimentos e, estrategicamente, guardei segredo por um bom tempo sobre minhas aparições nesse lugar para não revelar minhas tendências artísticas aos meus amigos de juventude.

Apesar de introvertido, eu gostava mesmo era de esportes, porém já havia percebido algumas mudanças no corpo, imediatamente aprovadas por mim. Era o que me mantinha presente naquelas aulas bem enfadonhas e dolorosas. O espacato me causava arrepios de terror.

No entanto, coincidentemente, num dia em que me preparava para bailar (como um garrote desajeitado num pasto enlameado), encontro uma revista de balé na mesa da sala principal da escola que frequentava, estampada com a figura de Rudolf Nureyev na capa, o que me causou perplexidade. Foi o suficiente para decidir ser de fato um bailarino, ingenuamente assegurei para mim mesmo que atuaria com a mesma desenvoltura dele, como um capiau suburbano, imaginei ser possível.

Nada mais errático, inconveniente e simplório do que começar a dançar com esse intelecto claudicante, mas foi assim que tudo se iniciou.

Algum tempo depois, acabei me tornando um assíduo frequentador bufão das aulas de dança clássica como se fosse um inveterado frequentador dos treinos de musculação em academias especializadas em busca do corpo perfeito.

Apesar de meus pais nunca terem colocado qualquer tipo de obstáculo à minha opção pela dança, também nunca incentivaram ou criticaram, simplesmente ignoraram. O desinteresse deles só ajudou, pois nunca disseram: “Vai trabalhar vagabundo” ou “Isso é coisa de afeminado”, de certa forma fui um privilegiado.

No início dos anos 80, desembarquei em Curitiba para fazer parte do elenco do Balé Guaíra, finalmente uma cia brasileira de dança profissional iria conhecer a próxima grande revelação das artes do movimento, regurgitava esses anseios no meu cérebro e acreditava plenamente nisso.

Não foi nada disso que aconteceu, era mais um entre vários outros sem qualquer tipo de destaque no elenco.

Alguns meses depois, dominado pelos *daemones*,<sup>5</sup> abandonei a cia no intervalo do segundo ato do Balé *Petrushka*<sup>6</sup> sem avisar a direção artística, apenas a administrativa, me dirigi à rodoviária da cidade e voltei para São Paulo me sentindo um injustiçado.

Voltei para o colo protetor de Toshie Kobayashi (1946-2016), minha professora de balé na época, a fim de reparar os danos no meu ego. O pouco de conhecimento da técnica e da história deste estilo de dança que conquistei é devido a ela, apesar de muito ter ouvido da mesma em suas torturantes aulas a frase: “Borelli!! bailarino bonito, porém, burro, não vai a lugar nenhum”.

As aulas da mestra se assemelhavam aos castigos eternos aplicados por Zeus aos mortais que ousaram desobedecê-lo. Nunca consegui terminá-las com minhas faculdades físicas e mentais em estado normal, um fracasso.

Não queria ficar em Santo André, afinal de contas ali não era lugar para abrigar o futuro grande nome da dança do século 21, decidi focar meu olhar para a capital, ali encontraria meu lugar para finalmente me destacar.

Não foi tão fácil fazer o trajeto diário de idas e vindas, uma tortura, era uma espécie de Sísifo<sup>7</sup> suburbano desconhecido a bordo de um trem.

Procurar a cidade paulistana para estar dentro do métier da dança foi um acerto óbvio, não precisou de muita perspicácia.

Acabei fazendo parte de um grupo independente da época (1982) chamado Balé Ópera Paulista dirigido por Angela Nolf. O ápice da minha estada por lá foi ter dançado em Paris e, lá ter imaginado que o significado da palavra *sortie* seria alguma estação de metrô superimportante na cidade luz, além disso, depois de ingerido algumas garrafas de vinho em uma noite fria junto a outro bailarino idiota, ter feito um ensopado de salsichas baratas dentro de um bidê, pois não havia panelas, muito menos um fogão dentro do quarto de um hotel localizado numa região decadente da cidade.

Pouco tempo depois, estou no Balé da Cidade de São Paulo, sonho de consumo da maioria dos dançarinos brasileiros. Meu ego esteve em festa por algum tempo, algo em torno de seis meses. A realidade e consciência me diziam diariamente que meu ímpeto havia pregado uma peça em mim, além de afirmar que era apenas um insignificante no grupo.

Constatei que não fazia muito sentido estar ali diariamente sendo domesticado, ser igual a todos e, obedecer a bola da vez na direção artística do grupo, um lugar desejado por muitos. Fui me transformando em um ressentido amargurado, o passo seguinte foi me tornar indomável, questionava os modos criativos e de produção da cia. Decidi que

---

<sup>5</sup> Mitologia Grega: estão diretamente ligados às afetações e emoções e humanas tanto do corpo como do espírito.

<sup>6</sup> Coreografado em 1911 por Michel Fokine, com música composta por Igor Stravinsky.

<sup>7</sup> Personagem da mitologia grega condenado por Zeus a carregar eternamente uma rocha em direção ao topo de uma montanha e ter que retornar ao seu início ao vê-la escapar de suas mãos rumo ao ponto inicial.



queria criar, precisava colocar em prática toda potência reprimida. O destino começou a emitir breves sussurros aos meus ouvidos, parecia dizer: *“já que tens mania de grandeza, não seja imbecil, crie, coloque em cena seus delírios.”*

Coincidentemente Rui Fontana Lopes, o diretor artístico de então, propôs uma mostra de coreografias produzidas pelos próprios bailarinos do elenco, chance dada, portanto não desperdiçada. Pela primeira vez experimentei colocar em prática meus arroubos criativos nos corpos dos intérpretes, todos eles parceiros e muito pacientes com as propostas do iniciante. Assim surgiu o **Um pequeno teatro do mundo**<sup>8</sup>(1989), uma coreografia que apontava os dias finais de um paciente infectado pelo vírus da AIDS. No ensaio geral que antecedeu a pré-estreia, com a presença de todo o elenco na plateia, ao final, uma comoção generalizada e surpresa geral com a criação apresentada, foi o suficiente para me sentir no Olimpo bem ao lado de Zeus.

Infelizmente a repercussão positiva acabou se transformando em cilada, fez com que acreditasse estar de posse de uma proposta inovadora, mas a realidade foi implacável, durante a temporada o público ignorou e a crítica não aprovou. Mergulhado inteiramente em meu universo íntimo, resolvi que havia faltado compreensão mais sofisticada de ambos, mesmo assim me senti constrangido perante meus colegas de grupo pelo resultado pífio da primeira investida. Me afastei por alguns dias alegando doença.

Pouco tempo depois fui dispensado pelo diretor da cia com o argumento de que não me ajustava aos trâmites estéticos propostos. Tive que aceitar, não suportava fazer de conta que era dócil, me sentia um boi preso num pasto à espera do abate iminente. Afirmei para mim mesmo, que ainda ouviriam falar de mim, a arrogância venceu a decepção por ter sido preterido.

Caí na marginalidade, ou seja, me tornei independente artisticamente e muito dependente de recursos financeiros.

Ser um artista insubordinado da dança no início dos anos 90 significava ser esquisito e, por conta disso, rejeitado pelos grupos oficiais. Sem salário, com filho (Gabriel) pequeno para criar, precisava ganhar algum dinheiro para continuar o projeto de me transformar em ícone dos palcos. Foi então que criei um dueto chamado **Lac**, inspirado no pas de deux do **Lago dos Cisnes** de Marius Petipa (1818-1919) e Lev Ivanov (1834-1901) com música de Piotr Tchaikovsky (1840-1893). Uma releitura um tanto quanto inconsequente para alguns, pois ao invés de cisnes brancos, haviam dois porcos (fêmea e macho) inseridos numa baia (palco) envoltos numa dança de acasalamento, ao final, logo após a cópula, o animal viril é sacrificado com disparos desferidos em seu corpo vindos de uma arma.

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31190125133.jpg>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

De fato, a partir desta criação sou inserido pelo público restrito da dança contemporânea ao ambiente dos talentosos emergentes. Dentro da minha jactância não tive dúvida alguma disso, afinal de contas **Lac** havia me rendido o prêmio de coreógrafo revelação concedido pela APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) em 1992.

O submundo e o lado obscuro do ser humano me atraía como carne podre seduz os abutres. A dor, tragédia, fracasso, angústia e a morte, eram uma fonte inesgotável de possibilidades criativas.

Foi assim que surgiu **Cão Vadio** (1993), pela primeira vez (com um elenco maior) me aventurei na criação de um espetáculo mais longo, algo em torno de 50 minutos. Eram coreografias curtas que transitavam num universo sombrio. Coincidentemente apresentei-o na minha cidade natal, Santo André. Minha mãe, falecida em 1998, fez questão de assistir, queria ver pela primeira vez um espetáculo do seu filho querido, porém, a partir deste dia nunca mais fez qualquer alusão a este assunto, achei por bem não questioná-la, talvez tivesse ficado constrangida por ver seu rebento numa cena homoafetiva aos beijos e abraços com outro intérprete, a encenação sugeria um namoro entre dois homens às escondidas.

Em uma outra investida surge *Jardin de L'Enfant*<sup>9</sup> (1994), alguns pesadelos do universo infantil eram apresentados, entre eles, um papai Noel antropófago devorador de crianças aparecia em cena com a sua emblemática barba branca toda manchada de sangue, a plateia ria muito. Mais uma vez minha falta de pontaria ficava evidente, pois a intenção era abalar os presentes apresentando um bom velhinho pedófilo e sanguinário, o máximo conseguido foram risos fartos do espectador. Esse humor trágico surgido acidentalmente me proporcionou mais um prêmio APCA, desta vez como melhor roteiro coreográfico. Nesta época definia a estética do trabalho como Teatro Coreográfico, Klaus Vetter, falecido em 2002, então diretor do Instituto Goethe/SP e marido de uma das intérpretes (Ellen Adário) do trabalho foi quem realmente sugeriu esta alcunha nada usual na época.

Sou coagido pela minha consciência a comentar uma situação burlesca acontecida nesta época, um momento que inspiraria Kafka se vivo fosse. Fomos apresentar **Jardin de L'Enfant** no teatro Sérgio Cardoso numa sala anexa chamada Pascoal Carlos Magno e, por ironia do destino, na mesma noite e horário da nossa estreia, o teatro receberia em sua sala principal a Lar lubovitch Dance Company, um expoente da dança norte americana. O resultado não foi exatamente como desejava, a sessão foi cancelada por falta de público, ao passo que na sala maior e mais sofisticada, a apresentação da cia. estrangeira se deu com a plateia totalmente ocupada, um vexame homérico para o artista brasileiro.

---

<sup>9</sup>Disponível em: Borelli mostra seu 'Teatro Coreográfico' - 30/6/1994. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

Tempos depois, mais precisamente em 1995, Ivonice Satie (1950-2008) funda a Companhia de Danças de Diadema e me convida para ser seu diretor artístico, fiquei por lá durante dois anos, foram momentos interessantes e intensos. O grupo da região do Grande ABC ficou tão conhecido na cidade a ponto de fazer com que o prefeito de então, José de Filippi Júnior fosse prestigiar o novo trabalho do grupo intitulado *Pierrot de Veias*.<sup>10</sup> Ao final da apresentação, no camarim, o gestor, provavelmente instado a dar uma opinião sobre o que tinha acabado de presenciar, soltou uma frase aparentemente pobre de conhecimentos sobre dança contemporânea, mas muito consistente: “Não entendi picas, mas gostei pacas”. Não era bem isso que esperava ouvir, lembro de ter ficado um tanto irritado com a frase aparentemente inadequada, mas impossível de ser contestada por conta da profundidade filosófica.

Logo me senti à mercê do nó górdio da burocracia política estatal na cidade, dois anos depois, sem nenhum constrangimento dei um depoimento ao Jornal Diário do Grande ABC, nele criticava a demasiada interferência do poder público no projeto da cia. pois entendia que o grupo havia ficado refém de políticas com nítido viés eleitoreiro, no dia seguinte fui demitido mais uma vez.

Ir até ao limite das contradições e incertezas do indivíduo, na sua cega vontade de permanecer vivo para encontrar algum sentido prático à sua existência, foi se transformando numa fonte inesgotável de possibilidades criativas, uma vida não seria suficiente para esgotá-las.

Nessa época (1996) ainda em Diadema, Satie (também diretora do BCSP) me solicita a criar minha primeira coreografia para a companhia paulistana. Aceitei de imediato, precisava ganhar algum dinheiro, pois era considerada uma companhia de destaque na dança nacional e, principalmente, porque havia sido mandado embora de lá anos atrás, orgulho ainda ferido, ego curado momentaneamente.

Assim nasceu *Inside*,<sup>11</sup> inspirado num sujeito de classe média bem-sucedido que se joga do 23º andar porque não encontra o cartão de crédito para pagar um entregador de pizza. Durante sua queda rumo ao óbito, observa os habitantes dos andares de baixo levando suas vidas medíocres. Pela primeira vez, o palco do teatro municipal de SP iria receber uma coreografia com a minha assinatura.

O trabalho não foi bem aceito pelo público conservador a ponto de boa parte da plateia se retirar do recinto e, dentre elas, algumas se dirigiram à bilheteria para pedir a devolução

<sup>10</sup> Disponível em: Sandro Borelli abre Semanas de Dança com “Pierrot de Veias” - 7/6/1995. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=16YDpJ590\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=16YDpJ590_0). Acesso em: 27 de setembro de 2020.

do valor pago pelo ingresso. Todo esse alvoroço chegou aos ouvidos do então diretor do teatro. Os argumentos usados pelos descontentes foram que o espetáculo continha sexo homoerótico entre soldados das três forças armadas, racismo, além de profanar os conceitos judaico-cristãos apresentando uma versão crítica à Santa Ceia e a figura de Cristo, que aparecia cuspiendo várias vezes na face de Judas em represália à sua traição.

Por conta de pressões vindas da Secretaria Municipal de Cultura, pouco tempo depois Satie sugere a mim algumas mudanças na coreografia para que ela pudesse ser apresentada novamente sem causar polêmicas, a proposta me revoltou intimamente. Sendo assim, como vingança, resolvi agir com astúcia e ironia. Como sabia que não era uma frequentadora assídua dos ensaios diários, fiz as alterações que me pediu apenas no dia anterior da apresentação como estratégia de enfrentamento. Propositamente deixei o trabalho mais ácido, violento e catártico, ou seja, aprimorei ainda mais o discurso que havia proposto no início. Ao final, um bailarino se dirigia à boca de cena para vociferar um texto em que expunha toda a hipocrisia presente no teatro, além de afirmar a vinda de um anjo dos céus com disformia peniana para estuprar um a um dos presentes. *Inside* ficou ainda mais insuportável para o público conservador, sendo proibido de ser apresentado pela direção do teatro com respaldo do então secretário de cultura Rodolfo Konder. Apesar de toda celeuma criada, a crítica especializada da época entendeu ser pertinente me conceder o prêmio de melhor coreógrafo do ano.

Já julgava a necessidade de criar um grupo independente que pudesse se reunir diariamente para que eu pudesse avançar na construção da minha própria assinatura. Assim surgiu o grupo F.A.R - 15, nome inspirado em um fuzil de alta letalidade muito conhecido na época, pelo nome já era possível imaginar a proposta estética do novo grupo.

*IFá - se querem gritar para o mundo* (1997) foi a criação de estreia da cia. no cenário paulistano. Inspirada na cultura Iorubá, algumas cenas contidas no novo trabalho suscitaram algumas contestações vindas da plateia, tais como: Jesus sendo batizado pelo esperma provindo de João Batista através de sua masturbação. Se tornou corriqueiro as pessoas abandonarem as apresentações antes do término. Realmente, o processo criativo se deu de forma equivocada desde o seu nascedouro. Vieram as críticas, um revés retumbante a ponto de a crítica Helena Katz afirmar no Jornal O Estado de SP: “Ifá<sup>12</sup> resultou de um profissionalismo impecável a serviço de um dos maiores reacionarismos estéticos que a dança já produziu” (KATZ, 1997).

Senti o golpe, ego ferido mais uma vez. Anos depois admiti, ela tinha razão, o trabalho realmente era péssimo.

Neste mesmo ano chega na cena *Deadly*<sup>13</sup>, uma mistura de circo, teatro e dança com inspiração nos sete pecados capitais. Rodrigo Mateus (ator e criador do grupo Circo Mínimo) me convida para assumir a direção e coreografia, pela primeira vez me posiciono como um diretor teatral além de coreógrafo.

O espetáculo estreou em 1997 no Festival de Teatro de Curitiba, também foi vencedor do III Festival de Teatro Físico e Visual da Cultura Inglesa/SP. Dois anos após, representou o Brasil no Fringe Festival de Edimburgo na Escócia, onde ganhou o Total Theatre Awards – People’s Choice por ter sido apontado pelo público como o melhor espetáculo de Teatro Físico do Festival, novamente sensação de estar sentado ao lado de Zeus retorna.

Em seguida (1998) desponta no palco do Teatro da Cultura Inglesa/SP *A solidão proclamada*<sup>14</sup>, um dueto inspirado no texto do crítico e teórico Sebastião Milaré (1945-2014), nesta construção a dramaturgia teatral mais uma vez esteve evidente.

No encerramento do século XX eclode Bent - *O canto preso*<sup>15</sup> motivado no texto teatral de Martin Sherman que retrata a perseguição aos homossexuais no regime nazista de Adolf Hitler. A história retrata o romance homoafetivo entre dois prisioneiros dentro de um campo de concentração à revelia dos guardas da SS. O espetáculo estreou no Festival de Teatro de Curitiba, em seguida no Centro Cultural SP com o Sherman na plateia. Em uma entrevista para uma emissora de televisão, Sherman afirmou:

Esta não é uma adaptação do texto, o espetáculo é baseado nas ideias, nos sentimentos e nos temas da peça. É isso que acho interessante. No caso das palavras é impossível se esconder atrás delas, é como uma capa. A dança não, ela não esconde nada, é muito diferente. (SHERMAN, 1997).

Alguns artistas quando estão em gestação ou no pós parto de uma obra podem tornar-se animais irracionais dispostos a qualquer coisa para defender suas crias.

O processo criativo de *Bent* se deu inicialmente em formato de solo, foi exatamente neste momento que fui participar de uma mostra de artes cênicas em Buenos Aires, considerava ser uma ótima oportunidade estar em cena com a nova elaboração artística. Contudo, o público presente acabou se estressando devido à demora para o início da apresentação em virtude de problemas técnicos do próprio teatro, o clima estava propício para mais tensões. A primeira cena apresentava o personagem correndo numa fuga desesperada

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81162234552.jpg>. Acesso em: 07 de setembro de 2020.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://youtu.be/2NMjhhJMMZY>. Acesso em : 27 de setembro de 2020.

<sup>14</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200131/sandro-borelli>. Acesso em 08 de setembro de 2020.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://youtu.be/YQ0AuqMPKak>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

dos policiais do Estado nazista (SS) durante longos cinco minutos sem sair do lugar, logo, algumas pessoas irritadas com a ação que não se desenrolava começaram a vaiar e gritar repetidas vezes: vai dançar ou não?, Cadê a dança? Não tive dúvida, interrompi a performance, me dirigi à ribalta e mostrei minhas partes íntimas a eles. Metade da plateia se retirou do teatro sob protesto em razão da grosseria cometida.

Pelo esforço consumido de boa parte das minhas energias, a APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) me outorgou outro prêmio. Quando fui receber o agrado da crítica, ainda impactado pela morte de minha genitora, dediquei a estatueta a ela e a todas as bichas da cidade.

Dito isso, entendo ser pertinente trazer Sigmund Freud (1856-1939) para dialogar com esses relatos: “Normalmente, nada nos é mais seguro do que o sentimento de nós mesmos, de nosso eu”. (FREUD, 2019, p.16).

Uma dança teatralizada sem nunca ter estudado teatro, só intuição e impulso. Sem me dar conta, estava moldando um corpo que necessitava naturalmente do teatro para manifestar sua própria dança. O movimento em busca de um sentido, renegando a subjetividade exagerada.

No ano de 2001 desponta *Senhor dos Anjos - o lamento das coisas*,<sup>16</sup> obra dançada insuflada pela poesia sombria do genial *Augusto dos Anjos* (1884-1914). Os movimentos da decomposição dos corpos que morrem resultaram inicialmente num dueto (dividia a cena com Roberto Alencar) batizado de *Plásmica Substância*<sup>17</sup> que acabou sendo apresentado no Centro Cultural SP em 2000. Mais uma vez a Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) me concedeu o prêmio de melhor coreógrafo. Depois de finalizada a pesquisa, o grupo se apropriou da proposta com o intuito de estreiar no teatro da FAAP/SP,<sup>18</sup> um martírio para quem se dispôs a assistir.

Os três anos de intensa pesquisa em torno da essência filosófica proposta pelo poeta paraibano me aproximou de Kafka, Schopenhauer e Nietzsche, resultando em uma mistura ácida extremamente potente. Além disso, fez com que eu mergulhasse ainda mais nas águas profundas e escuras das sensações humanas, uma deliciosa e necessária descida ao Caos.

Como um abutre que ronda suas vítimas a espera de suas mortes, visitava minha mãe (em coma profundo e irreversível) constantemente em um hospital para vivenciar com mais plenitude o sofrimento pela sua inevitável morte, e após seu falecimento,

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51162236013.jpg>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,apca-escolhe-os-melhores-de-2000,20001212p5842>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

<sup>18</sup> Disponível em: <http://faap.br/teatro/historico.asp>. Acesso em 11 de setembro de 2020.

foi usada como matriz importante para criação que viria. Observava atentamente seu corpo moribundo no leito a fim de poder transformar agonia em movimentos de dança. Depois da sua morte me tornei figura conhecida dos coveiros. Assim surgiu uma coreografia que pulsava morte e decomposição, porém, estampava demasiadamente o sofrimento pessoal do criador. Por conta de toda essa agonia íntima, foi cometido um erro crasso: o envolvimento processado se deu de maneira tão apaixonada que acabei me transformando na própria coisa, ou seja, faltou o distanciamento da própria obra, tão necessário para todo artista que cria. Sem isso, o risco de se tornar um masturbador solitário das suas mazelas íntimas é enorme. Tanta paixão desperdiçada para resultar em uma produção banal.

O poeta já havia manifestado em versos sua versão sobre as aflições da materialização de uma abstração:

### A ideia

De onde ela vem?! De que matéria bruta  
Vem essa luz que sobre as nebulosas  
Cai de incógnitas criptas misteriosas  
Como as estalactites duma gruta?!  
Vem da psicogenética e alta luta  
Do feixe de moléculas nervosas,  
Que, em desintegrações maravilhosas,  
Delibera, e depois, quer e executa!  
Vem do encéfalo absconso que a constringe,  
Chega em seguida às cordas da laringe,  
Tísica, tênue, mínima, raquítica ...  
Quebra a força centrípeta que a amarra,  
Mas, de repente, e quase morta, esbarra  
No molambo da língua paralítica.

(ANJOS, 2001, p.98,)

Assim como Tântalo, que se banquetava de iguarias oferecidas pelos deuses do Olimpo antes de sua punição eterna decretada por Zeus, as dores do mundo se tornaram um cardápio farto de petiscos preciosos feitos à base de tormento.

Assim surgiu *Jardim de Tântalo*<sup>19</sup> (2001) inspirado neste personagem mitológico grego e na insanidade mental, uma viagem artística nos recônditos do suprassensível. Como não poderia deixar de ser, a inesquecível estreia se deu no Hospital Psiquiátrico Pinel em SP para um público composto unicamente por pacientes internos.

No ano seguinte *A Metamorfose*<sup>20</sup> de Franz Kafka (1883-1924) emerge da literatura para dança no palco da Oficina Cultural Oswald de Andrade/SP. A obra original relata a transformação de um indivíduo em um escaravelho monstruoso ao despertar pela manhã depois de sonhos intranquilos. Tal investida bastou para que eu me tornasse um obsessivo pelas obras e universo do autor checo, um divisor de águas na carreira. Até o momento, foram criadas sete obras coreográficas inspirada na literatura kafkiana.

Dando seguimento a obsessão pelo escritor, *O Processo*<sup>21</sup> invade o ambiente cênico em 2003 no Espaço Viga/SP. A coreografia se inspirou em um personagem acusado e executado pelo Estado por ter cometido um crime sem apresentar o delito praticado.

Nesse ínterim, desembarcamos em Porto Alegre para apresentar *Bent - o canto preso* em um festival de dança. Uma das produtoras executivas do evento foi nos dar as boas-vindas. Nos apresentamos de maneira formal e, num dado momento, sem ter o que falar, indaguei se a outra companhia paulistana (BCSP) também participante do evento a tinha agradado. Ela, sem delongas deu seu veredicto: os bailarinos são bonitos, mas a coreografia apresentada, *Concepção Vesânica* e *Lac* são horrorosas, a primeira mais parecia um sexo tântrico interminável, a segunda, um pas de deux do *Lago dos Cisnes* totalmente esquisito. Pelo visto ela não havia lido o folhetim para perceber que o criador das coreografias que tanto tinha odiado estava ali na sua frente. Entre risos do elenco ao redor, ouvi atentamente suas explicações para, no final, dar toda razão à ela, afirmei que já tinha visto em SP e realmente o coreógrafo tinha se equivocado. Além disso, comentei ironicamente que havia ficado preocupado com seu olhar crítico tão apurado, porque talvez fosse considerar o trabalho que iríamos apresentar logo mais, tão ruim quanto os outros que havia relatado. Felizmente, ou infelizmente, ela acabou aprovando *Bent*, fez questão de vir falar após a apresentação aparentemente ainda sem se dar conta da imprudência cometida.

<sup>19</sup> Disponível em: Jardim de Tântalo é a volta do senhor delírio. Acesso em: 20 de setembro.

<sup>20</sup> Disponível em: Dança: Borelli amadurece com "A Metamorfose" - 14/11/2002. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

<sup>21</sup> Disponível em: Disponível em: Kafkianos dançam "O Processo" em teatro aberto hoje na cidade - 01/11/2003. Acesso em: 28 de setembro de 2020.



Em 2004 o grupo muda de nome passando a se chamar Cia. Borelli de Dança. Com essa nova denominação, entra em cena *Gárgulas*, movida pelas obras do pintor alemão Lucian Freud (1922-2011), neto de Sigmund Freud. O trabalho recebeu subvenção da Cultura Inglesa de São Paulo para participar do 8º Cultura Inglesa Festival. Um espetáculo de características mórbidas que continha cenas eróticas entre duas intérpretes concomitantemente sendo observadas por um intérprete que comandava o ato. Merece ser destacado a reação da plateia no dia da estreia, algumas pessoas de origem britânica que faziam parte do comitê gestor do lugar saíram indignadas na metade da sessão proferindo palavras não muito amistosas do tipo: disgusting.

A fascinação pelo corpo em definhamento constante serviu de inspiração para a criação de *Ponto Final da Última Cena* (2004), outro dueto criado para o BCSP, motivado pelo mal de Alzheimer.

No período de 2005, também por essa companhia pública de dança da cidade de São Paulo, foi concebido *Adeus, deus*,<sup>22</sup> um dueto conduzido pelo universo que envolve o suicídio. No programa impresso pela cia vinha estampado os seguintes dizeres: Adeus, deus é o último gesto para o fim do grande espetáculo, a derradeira cena do silêncio do coração e da sua história. (BORELLI, 2005) Uma dança que certamente faria muito sucesso em ambientes fúnebres, como num velório. A revista Bravo premiou esta criação com o título de Melhor espetáculo - 2º Prêmio Bravo Prime de Cultura.<sup>23</sup> Foi interessante ser contemplado, pois havia um valor em dinheiro para cada agraciado.

Em 2006 o espectro de Kafka ressurgiu, *Carta ao Pai*<sup>24</sup> torna-se dança. No material informativo distribuído vinha a seguinte informação:

A obra coreográfica procurou se apropriar das sensações físicas contidas na angústia, no tormento, no ressentimento e na carência afetiva, tão transbordante nesta obra literária escrita em 1919. É drama contido em uma estrutura de dança.<sup>25</sup> (BORELLI, 2006)

No ano seguinte é produzido *Kafka in Off*,<sup>26</sup> uma releitura de espetáculos inspirados no autor em conjunto com outras cenas de coreografias que não haviam sido criadas com interesse no escritor, entretanto, apontando forte característica kafkiana.

<sup>22</sup> Disponível em: <https://youtu.be/QQMjt76bJpk>. Acesso em: 2020.

<sup>23</sup> Disponível em: O melhor das artes pelo júri do prêmio Bravo Prime. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/211386/nova-coreografia-de-sandro-borelli-estreia-sexta-feira>. Acesso em: 12 de setembro de 2020.

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.ciacarneagonizante.com.br/>. Acesso em: 13 de setembro de 2020.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68342.shtml>. Acesso em 14 de setembro de 2020.

No mesmo ano manifestou-se *Carne Santa*,<sup>27</sup> espetáculo focado no discurso poético de Renato Russo (1960-1996), além de procurar respaldo na efervescência política e cultural nas décadas de 1970, 80 e 90.

Dois anos depois, como um neurótico obsessivo pelo conteúdo das obras do escritor de Praga, é apresentado *Artista da Fome*,<sup>28</sup> inspirado em um artista de circo que resolve jejuar para capturar ainda mais a atenção do espectador. O processo investigativo se deu no ambiente reflexivo na busca incessante pela fama/poder/status/dinheiro na sociedade contemporânea e, na conseqüente entrega aos prazeres pelas novidades de consumo que geram corpos coisificados e embrutecidos, ávidos pela informação banal, descartável, insensível à reflexão aos valores éticos, sociais e políticos. Nesta época começava-se a ampliar os horizontes criativos evidenciando-os em direção à política, em busca de um corpo assumidamente ideológico na dança.

A dança por ser uma arte que habitualmente não convive com a mídia escrita e falada torna seus artistas desconhecidos do grande público, entretanto, o anonimato tem suas vantagens.

Há alguns anos, mais precisamente em 2017, momentos após o final desta mesma criação kafkiana supracitada, um espectador se dirige a mim e pergunta se eu havia gostado da apresentação, como essa situação já era conhecida, estrategicamente respondi que tinha muitas restrições ao que tinha sido apresentado. Foi o bastante para o cidadão desdenhar da coreografia, fazendo críticas à estética e à pesquisa desenvolvida. Ao final do breve diálogo, deu seu veredicto afirmando que não tinha observado conexão alguma com Kafka, antes de ir embora disse ainda: “Além de tudo, o coreógrafo coloca um fortão para ser o jejuador.” Desceu as escadarias do teatro profundamente irritado sem poder imaginar que havia falado com o próprio criador da peça coreográfica.

Se até Vaslav Nijinsky (1889-1950) havia recebido severas críticas por *O entardecer do Fauno* (1912) e *Sagração da primavera* (1913), por que renegaria as dirigidas a mim?

Voltando ao relato cronológico, em dezembro de 2008, já no início das excitações da população em torno das comemorações natalinas, é expurgado das entranhas mais uma representação, *O Lago dos Cisnes?*<sup>29</sup> apodera-se do palco do Teatro Municipal de SP introjetada nos corpos dos bailarinos do BCSP. Insuflado pela obra emblemática do balé de Marius Petipa (1818-1910), mais as interferências da poética da morte e da putrefação

<sup>27</sup> Disponível em: Cia. Borelli dança sua trajetória - 28/02/2008. Acesso em 14 de setembro de 2020.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,cia-borelli-investiga-quem-e-o-artista-da-fome-do-novo-seculo,203483> .Acesso em: 21 de setembro de 2020.

<sup>29</sup>. Disponível em: Borelli deixa “Lago dos Cisnes” soturno - 11/12/2008. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

de Augusto dos Anjos, o *Lago* acabou transformando-se em uma espécie de Tártaro,<sup>30</sup> um pântano abastecido constantemente por lágrimas de seus habitantes eternos.

Durante a temporada, repetindo o acontecido há doze anos antes, neste mesmo teatro, essa embriaguez criativa resultou em uma espécie de catarse na plateia. Os mais tradicionais, não se atentando à interrogação inserida no título, vaiaram insistentemente, os mais atentos aplaudiram defendendo a nova versão coreográfica do público conservador decepcionado por não ter sapatilhas de pontas, príncipes e cisnes brancos na exibição. Talvez, por conta de uma coreografia apenas medíocre, a ação proporcionada pelo público acabou sendo muito mais potente do que a apresentada no palco. O que era para ser o centro das atenções acabou se tornando coadjuvante do espetáculo manifestado pelos espectadores. Importante mencionar que o acontecido pode ser visto como algo semelhante ao ambiente tenso gerado dentro do parlamento francês entre jacobinos (esquerda) e girondinos (direita) durante o período da Revolução Francesa.

Em 2009 há uma espécie de reforma nos ambientes internos dos modos de criação do grupo que dirigia, pela primeira vez, deixo explícito minhas concepções políticas em uma criação coreográfica ao gestar *Estado Independente*,<sup>31</sup> baseado na obra política e poética de Ernesto Guevara (1928-1967). A pesquisa e a criação se apoiaram na revolução idealizada pela figura lendária de Che nos anos 50 e 60, além da sua inserção no imaginário coletivo como um personagem mítico de espírito incorruptível, indomável e, disposto a lutar contra a injustiça social. Um trabalho em que o coro foi colocado em destaque para iluminar a importância da ação coletiva nas derrubadas de regimes autoritários.

Meu interesse pela morte sempre foi evidente nas criações coreográficas que foram produzidas, em quase todas, sempre houve um corpo abandonado pela vida no final. Talvez essa fascinação pela finitude seja, na verdade, uma pulsão de vida, uma batalha necessária entre Thanatos e Eros para gerar arte.

Assim sendo, eclode para o mundo da cena *Corpo Percível Laico*<sup>32</sup> em 2011 no Kasulo - Espaço de Cultura e Arte, sede do grupo desde 2008. Inspirado na energia da poesia *A Morte* do poeta catarinense Cruz e Sousa (1861-1898), considerado mestre do simbolismo brasileiro, onde narra em forma de versos a trajetória tristonha de um corpo rumo às profundezas de um túmulo, apresento esses versos:

<sup>30</sup> Mundo inferior onde todos os inimigos do Olimpo eram enviados para cumprir suas penas eternas.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21252074902.jpg>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

<sup>32</sup> Disponível em: Companhia Borelli estreia Produto Percível Laico. Acesso em 14 de setembro de 2020.

Oh! que doce tristeza e que ternura  
 No olhar ansioso, aflito dos que morrem...  
 De que âncoras profundas se socorrem  
 Os que penetram nessa noite escura[...]  
 (SOUSA, 2002, p.115)

Na estrutura coreográfica não havia personagens, mas sentimentos, signos e dores contidas nos corpos que transitavam no ambiente cênico, buscando evocar a sensação do grito sufocado, doloroso e amargurado do encontro com a escuridão eterna.

Em 2013 a alcunha Cia Borelli de Dança morre e, ressurge como Cia Carne Agonizante, apresentando mais uma inspiração na obra de Kafka conhecida por A Colônia Penal (1914). A nova coreografia também foi movida pela tortura imposta pelo regime militar no Brasil que deixou um saldo de milhares de mortos e desaparecidos. Esse momento trágico da história acabou sendo a centelha essencial para a criação de Colônia Penal.

O espetáculo propôs, a partir do sofrimento imposto ao corpo, uma detalhada descrição dos métodos de tortura normalmente empregados nos regimes totalitaristas. Foi construída uma estrutura de gestos, ações e movimentos que teve a intenção de elevar a tensão do espectador ao seu ponto máximo.

### A jornalista e crítica de dança Helena Katz<sup>33</sup> assim considerou:

O demônio que rege o que é possível prever enfileira uma sequência de barbáries, que cada um do elenco faz acontecer como se ecoasse o que Hannah Arendt chamou de “banalização do mal” quando cobriu o julgamento de Eichmann em Jerusalém, realizado em 1961, para a New Yorker, e depois transformado em livro. (KATZ, 2013).

<sup>33</sup> Disponível em: [BR - 1] CADERNO\_2/CADERNO2/PÁGINAS<C01> ... 13/07/13. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

Em razão do tema, da violência física e psicológica inserida em seu roteiro, *Colônia Penal* sempre conviveu com reações de repulsa por parte da plateia, além dos abandonos corriqueiros ocorridos durante as apresentações, também lidou com paralisações durante o ato decorrente de manifestações contrárias à proposta criativa.

No ano seguinte levamos para as ruas do centro da cidade de SP um dueto chamado *Eu em ti*,<sup>34</sup> mais conhecido por *Duo do beijo*, arrebatado pela poesia de mesmo nome da poetisa Adalgisa Nery (1905-1980). Importante mencionar que o processo imaginativo desta construção se iniciou em 1996 só sendo finalizada de fato em 2014, portanto, a elaboração artística mais longa do repertório.

A atitude obteve algum êxito, pois causava espanto, comoção, abstração em alguns e repugnância em outros, como também havia os que a ignoravam completamente. A polêmica maior criada com a encenação ocorreu em uma manifestação política de artistas e intelectuais na cidade de São Paulo em prol da candidatura de Luiz Inácio da Silva (Lula) à presidência do país em 2018. Fui convidado pela organização do evento a apresentá-lo na abertura do ato. Mais uma polêmica instaurada pelo simples fato de serem dois homens se entrelaçando aos beijos em movimentos de dança. Desta vez virou assunto nacional, porque Lula acompanhou a apresentação, ou seja, devido à presença dele a imprensa cobriu a manifestação. A notícia<sup>35</sup> reverberou desde os ambientes libertários até os de extrema direita.

2015 foi o ano de criação do *Não te abandono mais, morro contigo*,<sup>36</sup> uma vez mais o suicídio se tornara motivo para mais uma dança.

Sobre uma cama, dois amantes desiludidos por constatarem a transformação da paixão que um nutria pelo outro por um simples amor fraterno, resolvem através de um ato sexual ceifarem suas próprias vidas. A cena se iniciava através de uma celebração regada à vinho entre ambos. A coreografia simplesmente consistia em revelar as ações corporais necessárias para se chegar ao gozo carnal. Para ampliar a potência do discurso, as duplas de intérpretes eram do mesmo sexo numa tentativa de criar uma ode corporal homérica com traços schopenhauerianos.

Em 2016 mais um trabalho sofre restrições de cunho conservador. Sou gentilmente convidado pela direção do FENDAFOR (Festival de Dança de Fortaleza) a fim de desenvolver um trabalho cênico com um grupo de jovens atores da periferia de Fortaleza.

<sup>34</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Q3Ch0AQn4HY>. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

<sup>35</sup> Disponível em: Para deputado federal Coronel Tadeu, beijo gay é ato obsceno. Acesso em: 2020.

<sup>36</sup> Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/nao-te-abandono-mais-morro-contigo-estrea-hoje-no-kasulo-espaco-de-arte-e-cultura/>. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

Em aproximadamente 10 dias foi desenvolvida uma operação coreográfica de 25 minutos inspirada na cultura do feminicídio no país. Como um sanguessuga das pulsões criativas dos jovens intérpretes, o trabalho, como não poderia deixar de ser, ficou extremamente violento, cáustico e irônico, tendo um caráter de protesto ao som discursivo do então deputado federal constituinte Ulysses Guimarães (1916-1992) na promulgação da Carta Magna de 1988. A intenção dos organizadores era a de que o grupo de jovens fizesse a abertura do festival, porém, no momento em que assistiram o ensaio, horas antes da estreia, desistiram da ideia. Para minha surpresa e assombro dos artistas, os responsáveis pediram para que fossem amenizadas ou mudadas algumas cenas que consideravam agressivas demais, o argumento usado foi o de que haveria espectadores ilustres da política e patrocinadores locais nas poltronas do teatro. Instantaneamente a oferta foi recusada, afirmei que não seria admitida qualquer interferência no trabalho criado, o resultado gerado pela recusa foi o imediato cancelamento da apresentação. Voltei para SP com a impressão de mais uma vez ter sido censurado, ironicamente, pela diretora do evento.

O legado político e simbólico de Carlos Marighella (1911-1969) se transformou em dança contemporânea em 2018, surge então *Não Tive tempo para ter medo*,<sup>37</sup> inclusive com a presença de Clara Charf na plateia logo nos primeiros dias após a estreia. Sua presença externou um misto de maravilhamento e temor em todos, pois Charf, além de ter sido companheira e amante do guerrilheiro, é considerada um baluarte vivo da esquerda brasileira. Por sua idade já avançada, precisou que fosse levada sentada em uma cadeira pela escadaria de acesso ao ambiente cênico e, após o término do espetáculo, ser levada de volta escadaria abaixo.

A pesquisa de movimentos se orientou no espírito indomável, incorruptível, poético e humanista de Marighella, além da brilhante energia libertária de Clara.

Logo em seguida, no mesmo ano, o mito de Joana D' Arc, como uma fênix, ressurgiu das cinzas se metamorfoseando em dança através do meu corpo, voltei para o palco com *Balada da Virgem - em nome de Deus*.<sup>38</sup> Um solo em que o palco foi transformado em um cárcere privado, um lugar de privações físicas e psicológicas ligadas à fé, onde o apego à vida foi deixando de ter sentido em nome de uma convicção inabalável. O mito em suas últimas horas de vida. Estar em cena ressignificando uma energia feminina trouxe-me um desconforto muito grande: como homem, percebi que ostentava um invólucro que

<sup>37</sup> Disponível em: Cia Carne Agonizante, de Sandro Borelli, celebra 20 anos. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/cia-carne-agonizante-estrela-balada-da-virgem-em-nome-de-deus-inspirado-na-figura-de-joana-darc/>. Acesso em: 17 de setembro de 2020.

não me pertencia, na temporada seguinte Renata Aspesi assumiu o solo para finalmente a dança nascer de fato.

Em 2019, sob forte influência da mitologia grega, surge *Tártaro - Corpo, protagonista perpétuo das dores do mundo*<sup>39</sup>, trabalho coreográfico interpretado pelo Grupo Meandros (Campinas - SP). Inspirado no Tártaro<sup>40</sup> mitológico grego, lugar de suplícios punitivos eternos, destinados aos que se opuseram aos trâmites do Olimpo e à regência de Zeus. A coreografia propôs revelar, através do gesto e do movimento, corpos em estado de solidão absoluta, de penúria física e espiritual, mas contaminados por uma sabedoria que denuncia, que ironiza, que traz inquietações constantes, além de lançar um outro olhar aos condenados eternos ao identificar neles uma chama íntima anárquica de subversão e de resistência aos valores determinados pelo Estado divino. A criação se inspirou em um ambiente onde os sentenciados por Zeus são interpretados como heróis da eternidade por terem tido o arrojo de confrontar o status quo do Olimpo.

No ano trágico de 2020, para o país e o mundo, em virtude da crise política, econômica e pandêmica, tentei retomar o projeto iniciado e calado em 2016 na cidade de Fortaleza, porém, há dois dias da estreia de *Konstituição - ré em segunda instância*<sup>41</sup>, motivada pela Carta Magna brasileira, novamente o destino determinou o cancelamento em virtude da covid 19.

Em seguida, como já estava previsto, brota *MR-8*<sup>42</sup>, iluminado pela trajetória política de Carlos Lamarca (1937-1971) e Iara Iavelberg (1944-1971) seguiu o mesmo destino, foram apenas apresentados em linguagem audiovisual, o corpo não esteve presente na cena, uma frustração insuficiente para o abatimento. Na sequência estreou *O idiota*<sup>43</sup>, baseado na obra homônima de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) onde atuei na concepção e na direção da obra tendo Marcos Abranches como intérprete.

Mesmo em um ano trágico para as artes, acidentalmente acabou sendo um período muito produtivo para suprir um pouco mais minhas inquietações.

<sup>39</sup> Dissertação de Mestrado (UNICAMP) de Sandro Borelli. Disponível em: Corpo : protagonista perpétuo das dores do mundo. Acesso em: 17 de setembro de 2020.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.programa-universidade.unicamp.br/noticias/espeticulo-de-danca-traz-para-o-corpo-as-dores-do-mundo>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://aplusobrasil.com.br/online-cia-carne-agonizante-estreia-o-espeticulo-de-danca-inspirado-em-discurso-historico-de-ulisses-guimaraes/>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

<sup>42</sup> Disponível em: <https://www.dancaempauta.com.br/cia-carne-agonizante-estreia-espeticulo-inspirado-em-lamarca/>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

<sup>43</sup> Disponível em: <https://aplusobrasil.com.br/com-direcao-de-sandro-borelli-solo-de-marcos-abranches-quer-revelar-angustias-universais/>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

Portanto, penso que a ira e a indignação de Aquiles, a perspicácia e a resiliência de Ulisses devem servir de força motriz aos artistas das artes cênicas para jamais se curvarem à inépcia política e à criativa.

Como um impulso natural pela vida, o corpo, como um cronômetro incessante do útero materno à solidão do sepulcro, se apega à vida em busca de um sentido para atenuar suas desgraças. A dança, enquanto movimentos e gestos sanguíneos, deve sempre pulsar manifestações reflexivas. Talvez por isso esteja condenada a vagar eternamente no êxtase do caos.



# GRUPO GESTUS: OS GESTUS E SEUS DEGRAUS

Por: Gilsamara Moura<sup>44</sup> e Kranya Victoria Díaz-Serrano<sup>45</sup>

São múltiplas as narrativas que poderiam ser escritas sobre o Gestus e, neste texto, as letras dançarão ao ritmo das interseções de dois corpos.

Eu, Gilsamara Moura, nascida e criada em Araraquara começo a narrar essa história.



Figura 6: Obra: « O homem que odiava a segunda-feira », de Gilsamara Moura.  
Fonte: Mastrangelo Reina.

<sup>44</sup> Gilsamara Moura – Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte d’Azur (CTEL - LASH), sob supervisão de Marina Nordera. Líder do grupo de pesquisa ÁGORA: modos de ser em dança (UFBA - CNPq). Artista da dança e consultora de projetos culturais. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP) com pesquisa em Políticas Públicas em Dança. Docente da Universidade Federal da Bahia (Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDança e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC). Professora convidada da Universidad Laica Eloy Alfaro (Manta / Equador) e do Instituto de Bellas Artes (Assunção / Paraguai), além de ter ministrado conferência e cursos na PUC PERÚ, CENIDI DANZA José Limón do México, Universidad de las Artes de Guayaquil e Universidad Nacional de Rosario na Argentina. Diretora do Grupo Gestus. Idealizadora da Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira (Araraquara/ SP/ Brasil). Pesquisadora convidada do grupo de pesquisa Human Connection Project (USP e Harvard University). Atua como dançarina e professora em vários países da América do Sul e da Europa. Curadora e coordenadora do Festival Internacional de Dança de Araraquara (SP / Brasil), do Festival Boi Estrela de Igatu (Bahia / Brasil) e do ORIZZONTALE: incontri per estar (Brescia / Italia).

<sup>45</sup> Kranya Victoria Díaz-Serrano - PhD em Odontopediatria, Pós Doutora pelo ACTA na Universidade de Amsterdam (UvA), na Holanda. Coordena e participa de Projetos de Extensão Universitária junto à comunidade, dentro de modelos multiprofissionais, biopsicossociais e integrativos. Instrutora de Yoga certificada pela Aliança do Yoga, reconhecida pela International Yoga Federation e Instrutora Senior de Mindfulness certificada pelo Mindfulness Training International – MTi, sob orientação do Lama Jangchub Reid. Em Caracas (Venezuela), sua cidade natal, realizou estudos musicais no Conservatório Superior de Música “José Angel Lamas” e de Dança no “Instituto Superior de Danza” e “Escuela Danzahoy”, com participação no CLADA (Centro Latinoamericano de Danza). No Brasil, estudou no Estúdio Nova Dança, na cidade de São Paulo, nos anos 90, participando de diversas performances junto a renomados artistas da dança brasileira. Na cidade de Araraquara, SP, colaborou com os múltiplos projetos que transformaram os modos de fazer e pensar dança na cidade, como a Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, a Semana do Sapateado, o Festival Internacional de Dança de Araraquara. Junto ao Grupo Gestus, de forma contínua, atuou como bailarina, diretora artística e assistente de direção ocupando espaços na cena nacional e internacional.

Poderia ser fácil, para mim, escrever sobre um coletivo de dança em que atuo desde sua criação. Mas, absolutamente, não o é. Antes, eu sofri. Enquanto jovem, não tive a oportunidade de escolher com quem e nem como queria dançar; era comum responder ao autoritarismo do professor, sem contestar. Depois, ou junto, eu sonhei. Aos vinte anos de idade, resolvi ter “meu” próprio grupo (entre aspas porque ele é nosso, resultado de desejos de um coletivo). Nasce aí o Grupo Gestus. Sem espaço e sem dinheiro, mas com uma vontade enorme de fazer de outro jeito, um jeito outro, ainda desconhecido por nós.

*O ano – 1990.*

*A cidade – Araraquara.*

*O Estado – São Paulo.*

*O nome – Gestus.*

*A inspiração – Bertold Brecht.*

*Gentes – muitas.*

Estar implicada há 3 décadas com a história dançada pelo Gestus encaminha essa escrita a um estado de corpo memorialista, mas não só. As reminiscências acompanham, obviamente, o tecido dessa trama contada aqui. Porém, quero dedicar-me a compartilhar o que fica no corpo depois de 30 anos e como aquilo que nos foi creditado durante essa duração de tempo ainda reverbera no aqui e agora, ou seja, o protagonismo em dança dentro de um movimento político-artístico-cultural que reivindicava políticas públicas, nos anos 90, em Araraquara, e que segue até hoje. Era o Gestus nascendo e lutando para viver. A.P.A.U. de ARARA foi o nosso colo de mãe - a Associação dos Produtores e Artistas Unidos de Araraquara - que usava a analogia ao meio de transporte precário, irregular e improvisado. Nós éramos assim naquele contexto e ainda somos; uma virtude, considero eu. A precariedade nos aterra, a irregularidade nos caracteriza e a improvisação nos constitui. Assim, o Gestus foi formado inicialmente por bailarinos que, insatisfeitos com os padrões tradicionais de ensino em academias de dança, construíram um núcleo artístico de pesquisa, criação e atuação social vislumbrando uma nova forma de organização para a dança em Araraquara-SP. Por algum tempo, antes de encontrar esse espaço, o Gestus passou por dificuldades comuns de quem quer trabalhar em grupo. Por alguns meses, estivemos num espaço de formação de modelos e manequins (NDK); depois numa academia de artes marciais (Podium Sports); depois numa sala de dança de um colégio (Diálogo). Por fim, chegamos à rua 4 e nos estabelecemos com a merecida tranquilidade de poder utilizar esse espaço quantas horas fossem necessárias. E foram muitas, incontáveis horas...

Os degraus que estão no título não agem como sinônimo de subir, galgar o ápice ou elevar-se de nível, são os degraus da rua 4. Araraquara possui ruas e avenidas mais conhecidas por números, e a Rua 4 corresponde à Rua Padre Duarte. O número 2313. Foi lá, durante mais de duas décadas, que o Gestus funcionou todos os dias do ano, sem férias, feriados ou final de semana de folga, onde subíamos os degraus do Centro de Dança que abrigou esse grupo resistente.

Porém, os degraus da rua 4 representam, literalmente, os passos em nossas histórias de vida, ora exaustos, ora cheios de vitalidade, de um processo que não terminou, que continua no aqui-agora e que povoa ainda imaginários e desejos.

E entre esforços e conversas, de fuxico em Fuxico (nome do espetáculo de comemoração de 10 anos do Gestus), cedo a palavra para Kranya, uma pessoa muito especial nesta jornada e cujas impressões também deixaram marcas nesses reveladores degraus.



Figura 7: Obra: « Fuxico », de Gilsamara Moura.  
Fonte: Mastrangelo Reina.

Meu nome é Kranya, venezuelana, e peço licença para atravessar a narrativa com minhas anDanças, com letras transcritas em *itálico*, na minha biografia corpórea.

*... 1994*

*A cidade – Araraquara*

*A Rua – 4*

*O nome – Gestus*

*A intenção – O Cultivo da Dança*

*Pessoa – Um outro corpo*

Sim, foi nesse momento da história que fui acolhida com um gesto amoroso do Gestus. Na planície da cidade, vislumbrei os degraus quase verticais da rua 4, e ali encontrei o espaço para novas explorações.

A sede foi a primeira impressão, não como a expressão sensorial da carência de água no corpo e sim como o estado de vivacidade dos corpos que constituíam esse coletivo, ávido por novas descobertas no fazer “dancístico”, cuja liderança estava marcada pela determinação e sensibilidade de Gilsamara Moura. Aqui, abro o espaço novamente para ela.



Figura 8: Figura 3. Obra : « In-Pressão », de Gilsamara Moura, Kranya Díaz-Serrano e Aline Viveiro.  
Fonte: Mastrangelo Reina.

O tempo insuflou em nós toda sua potência e os anos nos eram muito catalisadores, nos encorajando a seguir. Chegamos aos 30 anos de existência, em 2020, e continuo essa conversa, Kranya, como se estivéssemos sentadas nos degraus de nosso Centro de Dança. Parece inacreditável, num contexto como do Brasil, de descaso com a Cultura e desrespeito à área da Dança, mas possível também, visto que a resistência e militância sempre se fizeram presentes em nossa atuação como artistas profissionais.

Querem saber? O nome Gestus surgiu da inspiração pelo conceito brechtiano de gestus social: « o gesto de trabalhar é sem dúvida um gesto social, pois a atividade humana orientada no sentido de um domínio sobre a natureza é uma realidade social, uma realidade do mundo dos homens » (BRECHT, 2005, p.107). Brecht eternizou sua marca de contestador dos sistemas sociais, políticos e econômicos opressores em todas as suas obras. Sua concepção de mundo me levou a profundas reflexões naquele momento de início do Grupo Gestus, reflexões essas que foram contaminando os artistas que participaram ao longo desses 30 anos. Como as relações sociais e o papel da arte são

fundamentais para criarmos? Quais as ferramentas que temos que fazem frente às classes dominantes e que podem ser transformadas em processo artístico libertário? Por que nos movemos? O que precisa aCORDar em nós? O que se faz pela dança?



Figura 9: obra « Microdanças que se desfazem... », de André Masseno.  
Fonte: Kris Tavares.

O Gestus foi promovendo encontros com artistas, ongs e instituições ligadas à pesquisa em dança, à política cultural, à arte de uma forma geral, à ecologia e muitos outros campos a fim de aprender, praticar a escuta, ampliar sua atuação e poder entender os processos sociais com maior transparência e consciência. Nosso foco sempre foi a América Latina, entretanto, também nos apresentamos em vários países da Europa e nos EUA. Ainda assim, a cada apresentação artística, debate, entrevista e/ou declaração, se pauta(va)m as linhas abissais que nos invisibiliza(va)m e nos anula(va)m, como artistas do interior de um país colonial, racista, desigual e repleto de injustiças.

Em 2000, após 10 anos de existência, estivemos na Colômbia, primeiro país visitado pelo grupo, para apresentações em Bogotá e Barranquilla. A obra “Perfil Transitório”, inspirada em Macunaíma, escrita por Mário de Andrade, em Araraquara, foi um divisor de águas em nossa história.

Dentre muitos artistas que passaram por essa história do Gestus, destaco alguns aqui: Claudinei Garcia, Mário Nascimento, Khosro Adibi, Ignácio de Loyola Brandão, Claudia Müller, André Masseno, Denise Namura e Misha, etc.

Vai Kranya, continua enriquecendo essa prosa, enquanto eu pouso por alguns instantes, nessas memórias.



Figura 10: obra « Perfil Transitório », de Gilsamara Moura.  
Fonte: Kris Travares

Dá licença Gilsa, entro eu de novo com minha escrita inclinada nos desvios e bifurcações dos percursos da travessia, que ampliaram os universos a serem explorados. Como as saúvas, fui devorando as especificidades do povo brasileiro e revelando o que tinha em comum com outras latinidades do continente americano. O gigante do Sul abria-se a mim por meio dos corpos dançantes que gritavam verdades, dos traços de uma sociedade que negava sua ancestralidade.

Na medida em que me tornava uma híbrida, enquanto o verde-amarelo se fundia com o tricolor venezuelano, o Gestus deixava de ter o perfil interiorano, tornando-se plural e impermanente a cada reinvenção. Em movimento contínuo, não mais rótulos - é da sua natureza ter um “Perfil Transitório”.

Sobre as curvas ininterruptas da serra bogotana e as linhas onduladas da costa barranquillera, encerro este trecho cedendo novamente o espaço para Gilsamara.

2006, após 16 anos de muita luta, foi quando o Gestus pôde circular por outros países da América do Sul, já que só havia estado na Colômbia no ano de 2000. Após aprovação de um projeto na Lei Rouanet e com captação numa empresa de Araraquara foi possível pagar salários, produzir e circular em território nacional e pelo Sul do continente Americano, ativando nosso sonho de intercâmbio de ações colaborativas e de cunho

ativista. Visitamos e trocamos conhecimentos com o Peru, Paraguai, Equador, Bolívia e Costa Rica, mais tarde foi a vez do México, Venezuela, Chile, Argentina e Uruguai. Essa rede que se amplia, até hoje, tem possibilitado inúmeras colaborações sejam em festivais, conferências, visitas e outras. Quantas andanças juntas, Kranya. Como você foi fundamental nessa tessitura. Conta mais...

Mais uma vez teço o fio da minha fala para continuar enredando a trama desta história. Remontando ainda à década de 2000, ela foi caracterizada pela convergência das múltiplas ações, apoiadas nas políticas públicas implementadas, que possibilitaram tornar Araraquara um referencial da dança fora dos eixos das grandes cidades, e claro, o Gestus foi um dos disparadores desse processo. E ainda falando de América Latina, foi em 2004 quando no marco do Festival Internacional de Dança, Araraquara acolheu representações dos países irmãos e o corpo do Gestus dançou ao som dos mais diversos sotaques. Que privilégio também ter sido agraciado com prêmios como EnCena Brasil, Caravana FUNARTE, Klauss Vianna de Dança e participou de eventos renomados como: Rumos Itaú, Circuito 1,2,3 da Petrobrás, Circuito SESI de Dança, Bienal SESC de Dança, Festival Internacional de Dança de Araraquara, Espaço Quasar, Galeria Olido, Itinerância SESC, entre outros. Sim, os percursos geográficos do Gestus, nas explorações pelo Brasil, foram fermento para os processos criativos e para as ações sociais. Mas, para falar sobre os 'gestus' social do Gestus, ninguém melhor do que você, Gilsamara.

Prossigo então. Seriam muitos os momentos a serem destacados dessa trajetória cheia de intempéries e muita resignação e resiliência, mas, no que diz respeito ao pluriverso da arte como ação social, houve dois projetos dos quais participamos como convidados, seus nomes: FRONTERAS e o IPL - International Project Lab, projetos de cooperação internacional idealizados por Khosro Adibi (Irã). Esses convites chegaram com a sintonia que nos era vital, ou seja, tudo aquilo que o Gestus empreendia no campo social do Brasil, ampliado para outros países. Atuamos como educadores e educadoras nas comunidades periféricas de Lima/ Peru, assim como em instituições solidárias em várias cidades do Brasil. O multiartista Khosro Adibi significa, para nós do Gestus, o amigo que nos ensinou demasiado, talvez mais do que possamos imaginar. Ele se tornou nosso farol e nossa guia. Com tantos atributos enquanto artista, o legado que ele nos deixa até hoje é de humildade e amor. Khosro continua inspirando pessoas por onde passa, ele é minha referência, irreverente e nômade e para o Gestus, um farol.

Em concordância contigo, Gilsa, eu diria, Adibi com A de Amor - é esse o sentimento, ainda vigente, no rastro dessa singular pessoa que atravessou o caminho do Gestus. Seus projetos pelo mundo potencializam a arte, dissolvendo fronteiras e ampliando os horizontes de vida. Assim, o papel social do Gestus dilatou-se em territórios distantes, num movimento que só poderia ser empático. O Korpo do nosso Koletivo, também se escreve com K de Khosro!



Figura 11: obra « Sobre Todos Nós », de Gilsamara Moura.  
Fonte: Inês Correa

O Gestus hoje é assim, um resultado processual de 30 anos cujo foco foi e é: reunir, reavivar, reinventar e acolher pessoas com pensamento em dança e com a dança no pensamento. Diverso, plural, horizontal, amoroso e vigoroso, num multiverso colorido e com lutas que somam, nunca dividem.

Temos artistas contaminados pelos Gestus, que subiram aqueles degraus incontáveis vezes, que desempenham papéis nas mais diversas áreas, como: curadoria, ensino, pesquisa, criação, produção, audiovisual, etc.; aqueles que atuam em projetos sociais e acadêmicos ligados à dança, constituindo os dois núcleos artísticos, Araraquara/SP e Salvador/BA, sob o lema: dança, política e pensamento contemporâneo; outros que simplesmente levam o Gestus como parte da vida.



## Gestus - Corpo em Construção!

Neste brevíssimo resumo de nossa trajetória, compartilhada com outras tantas memórias e experiências pelas pessoas que cruzaram a porta da rua 4 e subiram aqueles degraus, essa grande parceira, assistente de direção do Gestus por anos a fio, a venezuelana, amiga, sábia e sensível, Kranya, finaliza com um relato que constitui uma ação de celebração aos 30 anos do Grupo Gestus.

« Quando me deparei, lá estava Eu, embarcando no trem caipira, mais especificamente - no vagão que carregava artistas que levantavam a bandeira da A.P.A.U. de ARARA, em alguns dos quais, foi fácil identificar os contornos da dança.

Era o ano de 1994 quando cheguei à pequena cidade do interior paulista, onde iria realizar estudos de pós-graduação, mas também, onde pretendia dar continuidade ao meu processo de construção da dança, o qual tinha iniciado na minha terra natal, caracterizada por ser uma das cidades latino-americanas de vanguarda e importantes referenciais na dança, na época.

Naquela tarde chuvosa do mês de março, quando percorri a topografia plana da cidade de Araraquara e, depois de atravessar as quadriláteras ruas que a conformam, finalmente encontrei a rua 4, quase esquina com a Mauá. Cruzei a pequena porta e com discrição subi as escadas até a pequena antessala, sem ainda poder enxergar a sala de dança.

Encontrei o lugar! Era ali!

Ao longo dos meses houve uma fase de reconhecimento do espaço, de abertura pelos que ali já transitavam e de entrega.

Assim se passaram muitos anos, muitos - repletos de belas e profundas vivências, de trabalho consistente, de esforços, de desdobramentos inimagináveis, de buscas e descobertas, de risadas e choros, de engajamento, de reinvenções, na medida que os laços se estabeleciam, e os fios condutores teciam a trama na qual nos apoiávamos para dançar e sonhar.

Nossa ação individual em constante transformação se constituía numa ação coletiva e o Gestus transcendia os contornos da dança ocupando espaços de múltiplas funcionalidades. A dança em Araraquara conquistava o valor de sua especificidade e o Gestus era protagonista dessas ações.

Bailarinos se tornaram também educadores da Escola Municipal de Dança, num modelo diferenciado de ensino que quebrou os sedimentados padrões vigentes em todo o interior paulista, instituído pelas academias que visavam títulos em Festivais competitivos.

Sim, via-se os bailarinos do Gestus democratizando a dança e tornando-a acessível, enquanto as diversas Oficinas Culturais espalhavam-se pelos bairros periféricos.

Bailarinos gestores e organizadores do Festival Internacional que abrigou programas repletos da diversidade trazida pelas renomadas companhias de dança, de ativismo social e do movimento da dança em latino-americana e no mundo, entremeando processos que continuavam a contorná-los como pensadores no fazer-artístico. Bailarinos que modelaram mais que seus corpos, modelaram suas vidas nesse fluxo constante e contínuo de atravessamentos, enquanto outros entendimentos da dança foram ocupando os espaços da cidade interiorana.

Contestamos convenções, desbravamos territórios inexplorados, cruzamos fronteiras e impregnamos outros corpos e espaços com nossas presenças.

O “Perfil” do Gestus está em contínuo movimento e por isso é “Transitório”, mas sempre iluminado pela “Ursa Maior”, enquanto o silêncio da noite continua sendo interrompido pelo incessante “Fuxico”, praticado pelas senhoritas nos quintais das velhas casas de telhados da cor de tijolo.

Incrível pensar que ainda transita pelas ruas planas aquele “Homem que odiava a segunda feira”, onde de forma intempestiva a “Louca” aparecia pelos becos escuros.

E que dizer da “In-Pressão” promovida pela chegada na cidade da “Severina e o Pedreiro Baiano?” - Ah só a fumaça oriunda da “Tabacaria” para camuflar o fogo desse amor.

Também foi impressionante as “Protoperformances” que aglomeraram centenas de pessoas na velha estação de trem e em cada movimento abriam as cortinas para mostrar suas “Microdanças”, eram tão micro, tão tão micro, que acabaram evidenciando os “Modos invisíveis de fazer ARTE”. Essa arte também trouxe a visibilidade dos corpos dos trabalhadores rurais da região – os “Cortadores”.

... O Gestus continua a pulsar, assim como pulsa o coração da criança daquela negra grávida na “Auscultar”. Sim, as “Microdanças que se desfazem” deixaram o espaço para continuar as travessias.

Outras danças foram criadas, outros pensadores se agregaram e, esta história continuará sendo narrada por outros que, assim como Eu, um dia se deliciaram com o aroma de laranja. Oh, Morada do Sol, Araraquara.

Não importa o rosto de quem contou esta versão de um trecho da história do Gestus, não importa se meu nome consta em algum registro histórico da dança emergente na cidade de Araraquara mas, essa história é real e ela me compõe.

Talvez o sotaque seja reconhecido por alguns dos que também fazem parte dessa história, que assim como Eu, de uma forma um tanto anônima, um dia embarcaram no mesmo vagão da A.P.A.U.de ARARA.

Honro aqueles que me antecederam, aqueles que agora mantém o Gestus latente e pulsante e, com infinita saudade, honro a todos os que me acompanharam durante minha travessia no trem caipira.

Sempre digo e continuo repetindo...

“me dancem em seus corpos”,

enquanto desde os bastidores zelo pela cena,

na invisibilidade »



Figura 12: Obra: «NinhoCasa(H)era », de Gilsamara Moura.  
Fonte: Leiberg Santos.

# GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA: O CONTRADISPOSITIVO CHAMADO GRUPO X DE IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

Por: Profa. Dra. Fátima Campos Daltro de Castro (Fafá Daltro),<sup>46</sup> Prof. Ms. Carlos Eduardo Oliveira do Carmo (Edu O.)<sup>47</sup> e Ms. Pâmela Rinaldi Aroz D’Almeida Santana<sup>48</sup>

O Grupo X de Improvisação em Dança, projeto de extensão vinculado à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), atualmente, sob coordenação do Prof. Ms. Eduardo Oliveira (Edu O.) tem sua trajetória iniciada - em 1998 - pelos professores Fátima Daltro e David Iannitelli. Desde então, desenvolve atividades artísticas, educativas, sociais e de acessibilidade às pessoas com deficiência que se posicionam no sentido do que consideramos como possíveis ações profanadoras.

Compreendemos que profanar refere-se à possibilidade de reassumir o uso comum das coisas que o dispositivo sacralizou, é uma possibilidade de apropriar-se do que foi tomado do uso comum das pessoas, de modo a romper com a estrutura estabelecida pelo dispositivo que sacraliza, separa (AGAMBEN, 2007; 2009).

A profanação é a ação em um sentido de reinvenção, de recuperar o que fora sacralizado para que torne a estar nas mãos de todos, é a ação de resistência ao dispositivo, e a profanação é justamente a retomada do uso para os homens. Compreendendo que o dispositivo afeta várias esferas da vida social e pessoal, o ato de profanar vai se tornando

<sup>46</sup> Fátima Campos Daltro de Castro, Doutora em Comunicação e Semiótica-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2007), com Pós-doutorado pela School of Media and Performing Arts, Middlesex University, Londres/UK (2014), cuja investigação versa sobre processos colaborativos em dança em ambientes não convencionais, ênfase em improvisação no ato de encenação, e Pós-doutorado em Arte e Educação-Escola de Belas Artes da Universidade de Barcelona (2011), com pesquisas acerca do corpo da pessoa com deficiência que dança e potencialidades emergentes. Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (1994/2016). Coreógrafa/intérprete junto ao Grupo X de Improvisação em Dança (1998/2020) e do Projeto Euphorico, que organiza residência artística em âmbito internacional (Brasil/França (2004/2020).

<sup>47</sup> Edu O.: Artista da dança, performance e teatro, escritor, professor da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA). Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA. Doutorando em Difusão de Conhecimento (UNEB). Coordenador do Grupo X de Improvisação em Dança e cofundador do Coletivo Carrinho de Mão. Pesquisador nos grupos de pesquisa PROCEDA (UFBA) e ENLACE (UNEB). Desenvolve pesquisas nos campos da Dança, Deficiência, Políticas Públicas e Acessibilidade. Editor, Organizador e autor do Livro do X (2019).

<sup>48</sup> Pâmela Rinaldi Aroz D’Almeida Santana: Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Estudos contemporâneos em Dança, UFBA, licenciada e bacharel em Dança, UFBA. Participante do Grupo de Pesquisa Corponectivos: Dança/Artes/ Interseções. Professora de Pilates com certificações na área.

possível, no geral, por meio de micropolíticas de resistência, na tentativa de pequenas mudanças a serem estabelecidas.

É nesse sentido que identificamos as ações artístico-educacionais do Grupo X de Improvisação em Dança como profanadoras, dentro do cenário da Dança Contemporânea que, em certa medida, ainda mantém a sacralização de determinados corpos e modelos metodológicos e criativos.

Quem é o Grupo X? Senta aqui que precisamos conversar!

Desde 1998, o Grupo X está dedicado à criação e pesquisa artística, teórica e educacional, em torno de questões ligadas à acessibilidade e de reflexões pertinentes à investigação e configuração em dança contemporânea que tenha a improvisação cênica como principal eixo. Observando a trajetória do grupo, levanta-se argumentos que demonstram seu posicionamento político e suas atividades enquanto ações contradispositivas.

O Grupo X, há mais de 20 anos, atua interessado em questões da contemporaneidade como acessibilidade, gênero, estudos de uso do espaço - como ruas, praças e casas.

Vale ressaltar que, antes do período da constituição do grupo como um coletivo, - Grupo X de Improvisação em Dança, o projeto de extensão do qual se originou foi vinculado ao UFBA em Campo, um programa criado pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia (PROEXT/UFBA), com desdobramentos para a pesquisa, o ensino e a extensão nas diversas unidades desta Universidade. Trata-se de um projeto pioneiro que propõe um trabalho conjunto com a sociedade. Sua implementação promoveu importantes avanços que foram demonstrados com a diversidade das estratégias metodológicas aplicadas, o que evidenciou a Universidade como um espaço plural de ideias e enfoques no ensino, na pesquisa e na extensão universitária.

As ações em comunidades carentes e de vulnerabilidade social eram o foco do Grupo X de Improvisação em Dança. Pode-se afirmar que, efetivamente, essas ações proporcionaram engajamentos e responsabilidades entre os participantes, professores, estudantes de Pós-graduação e Graduação em Dança, outras unidades da UFBA e comunidades em geral. A riqueza desses encontros viabilizou a prática de planejamento pedagógico, a atuação como “facilitador/professor”, a prática da observação, registro e avaliação no processo de ensino-aprendizagem, e desde os primeiros semestres da graduação, demonstravam o fortalecimento do intercâmbio universidade/comunidade.

Ao oferecer o exercício para a elaboração de planos de aulas e mostras performáticas em realidades nas quais, normalmente, não se está habituado a lidar, a contribuição para a construção do pensamento crítico em relação à visão de mundo e as reflexões da

contemporaneidade são candentes. Esse aspecto constitui o caráter artístico, educativo e político que nos cercam.

O Grupo X de Improvisação em Dança (1998/2020) emergiu desses desafios, da necessidade urgente de sistematizar pesquisas artísticas educativas acerca da improvisação, explorando espaços distintos, aqueles que normalmente não seriam utilizados para a dança tais como, a rua, os casarões, as galerias, escola públicas e privadas, escadarias, corredores, cores, cheiros, comidas e sopas.

O grupo se insere em festivais, encontros, oficinas e cursos com fins de se manter presente nos espaços culturais e dar acesso para todos. Qualquer espaço e ou situação servia como um dispositivo disparador.

Dispositivo disparador? O que é isso mesmo? Vamos dialogar com Agamben.

Esse autor considera que o dispositivo é, antes de tudo um conjunto heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, enunciados científicos, ideias, danças, performances e tantos outros que queiram acrescentar são elementos do dispositivo (AGAMBEN, 2009). Podemos perceber em nosso cotidiano uma infinidade de dispositivos. Em proposições coreográficas é possível identificar vários deles, no modo como o coreógrafo se comunica com os dançarinos, as competências e saberes técnicos dos dançarinos, o tempo dos ensaios que podem ou não se esgotar, as preferências. Por fim, tudo o que nos cerca no dia a dia e as informações que transmitem e símbolos que os contêm poderá vir a ser um disparador potente para dar início a uma pesquisa em dança. A sua dança pode ser o dispositivo disparador da dança do outro que te assiste. O corpo, sua estrutura, seu peso, seu tamanho, sua face, seus movimentos, seus olhos, também os são. Está-se diante de uma rede de conexão entre seus elementos para responder com urgência às relações de força, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e ou utilizá-las. O dispositivo condiciona certos tipos de saber e por ele são condicionados, o mesmo se estabelece sempre numa relação de poder, ditando modos de operação. Para Agamben (2009, p. 40), o dispositivo detém a “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

**Quais são seus dispositivos do dia a dia?**

## Voltando ao X

Nossos encontros para pesquisas, ensaios e montagem acontecem, semanalmente, em alguma sala da Escola de Dança da UFBA ou em espaços alternativos como jardins, praças e ruas. Somos um grupo com grande heterogeneidade dos corpos presentes. O que para alguns grupos poderia se tornar uma problemática, no X é o contrário. É onde se localiza a riqueza para se construir e gerar estímulos para as investigações coreográficas, nas subjetividades que são cada um e cada uma em suas especificidades físicas. O grupo agrega, abraça e acolhe qualquer corpo, ou seja, qualquer pessoa.

O nosso labor artístico é um exercício constante de encontrar com os outros e a diversidade que a experiência desse encontro proporciona. A cada vez que cria-se novas relações adquire-se novas experiências. O Grupo X de Improvisação em Dança mira para futuro. Nossas encenações contemporâneas são um exercício de construção de contexto que pede a todos a organização de sentidos. Danças que se constroem junto, no contexto. Há que pensar e organizar associações inteligentes.

Nesse aspecto, o Grupo X tem caráter artístico educativo, cuja argumentação aborda processos e configuração da dança em múltiplos corpos. As pesquisas se contrapõem às propostas dos ditos corpos ideais. O grupo acolhe diversas pessoas de muitos lugares: crianças ou pessoas mais velhas, com ou sem deficiência. Nossas pesquisas alavancaram estudos em torno de questões ligadas à acessibilidade, às relações intrínsecas entre o corpo e a comunicação, aprofundando questões a respeito das pessoas com deficiência e suas capacidades comunicativas de construção de sentidos e de conhecimentos inovadores. Em nosso universo de experiências é comum o exercício e a prática de lidar com o outro, respeitando as singularidades, particularidades de cada pessoa muitas vezes sem voz ou invalidadas por pensamentos hegemônicos.

A intenção do grupo é a improvisação em cena em diversos espaços, buscando, além dos corpos, ressignificar e subverter os próprios espaços mais tradicionais da cena e da própria produção em dança, encontrando estratégias de sobrevivência para manter-se ativo ao longo do tempo.

Em 2015, criamos um projeto Ocupa 401 que resultou na apresentação única da performance “Mais ou menos depois do meio”, realizada em todos os cômodos do apartamento de Daiana Carvalho, uma das nossas dançarinas. O Grupo X vinha enfrentando dificuldades de montar espetáculos novos pela falta de incentivo e apoio financeiro. Nesse período, não apenas nosso grupo, mas toda a área da cultura sofria (e ainda continua sofrendo) com a ausência e o desmonte de políticas públicas culturais no país.

Diante desse cenário, a convite do Projeto TRIPA - Trilogia do Patrocínio,<sup>49</sup> realizado por diversos artistas da cidade de Salvador, criamos uma campanha de financiamento coletivo chamado Apoio-Amigo X, solicitando ao público apoio de R\$ 20,00 que deveriam ser depositados na nossa conta bancária e daria direito a um ingresso, no dia da apresentação, para quem demonstrasse interesse em nos assistir.

Com essa ação queríamos também, além de conseguir fundos para uma nova montagem, provocar reflexões acerca do papel e a participação da sociedade civil no fomento à cultura, sua aproximação com processos de produção a fim de estimular seu engajamento em cobrar dos governos a aplicação correta dos nossos impostos e implantação de políticas públicas culturais efetivas.

Para nós, é importante buscar estratégias que desorganizem os padrões estabelecidos pelo pensamento hegemônico da dança, das formas, metodologias, espaços, da estética normativa do corpo apolíneo, virtuoso e belo. Questionar, no âmbito da própria Universidade, a formação do bacharel e do licenciado em Dança que ainda nega e desconsidera a presença de corpos que não refletem o padrão estabelecido. Questionar a construção histórico-social da normalidade de quem é apto ou não a dançar. Olhar para as especificidades de quem se aproxima do nosso trabalho e construir uma dança onde cada pessoa colabore com as suas experiências: pessoas mais velhas, crianças, gordas, magras, pessoas com e sem deficiência, gestantes, pessoas com e sem experiência em dança... É pensar a Dança fora desses padrões excludentes.

É importante para o grupo, portanto, três eixos fundamentais: democratização da dança para todo e qualquer corpo; exploração da improvisação enquanto eixo da pesquisa cênica do grupo; e a exploração dos espaços, tornando possível se fazer dança em qualquer ambiente e não apenas a “caixa preta” do teatro clássico, com palco italiano.

O Grupo X também compreende a acessibilidade em suas pesquisas, o que podemos considerar como ação contradispositiva já que o grupo se utiliza do dispositivo editais - não específicos para acessibilidade - e produz o que deveria ser de responsabilidade do próprio Estado, segundo as leis brasileiras.

Destaque-se a pesquisa pioneira de audiodescrição (AD) em Dança, iniciada com a parceria entre Fátima Daltro (Dança) e Eliana Franco (Letras), ambas professoras da UFBA, realizada junto ao Grupo de Pesquisa Poética da Diferença e Grupo de Pesquisa Tradução, Mídia e Audiodescrição em Dança - TRAMADAN.

---

<sup>49</sup> Site do projeto Tripa: <https://cargocollective.com/plataformatripa>



Tal pesquisa resultou no espetáculo *Os 3 Audíveis...* Ana, Judite e Priscila, contemplado pelo edital FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2007, com estreia no ano de 2008, circulando mais tarde por diversas cidades da Bahia e do Brasil, até 2010.

Em seguida, as investigações acerca da AD em Dança continuaram com a pesquisa de Mestrado de Ana Clara Oliveira, atualmente professora da Universidade Federal de Alagoas, intitulada *Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra Pequenas coisas entre nós mesmos* (2013), espetáculo montado em 2011.

O Grupo X se faz presente em dispositivos como os editais de incentivo à cultura e cria relações múltiplas de quebra de estruturas para a dança, introduzindo a prática e o exercício em improvisação em cena para ser audiodescrito, um desafio para audiodescriitores que, geralmente, elaboram roteiros de espetáculos preestabelecidos.

A audiodescrição é um recurso de descrição acústica de imagens, que tem o objetivo de dar acesso às pessoas cegas e com baixa visão a produtos educativos e culturais que se caracterizam em grande parte a acontecer por meio de uma narrativa visual, a exemplo de filmes, peças de teatro, espetáculos de dança e os vídeos (OLIVEIRA, 2013). Ou seja, o audiodescritor descreve a cena apresentada: espaço, figurino, características físicas dos dançarinos, movimentações e iluminação, buscando se aproximar ao máximo, através das palavras, do que está sendo visto pelas pessoas videntes.<sup>50</sup>

E se você se autodescreve? Como você se caracterizaria para alguém que não pode te enxergar? Como você descreveria seu tom de pele, cabelos, cor dos olhos, uma marca bem específica que te identifica, como está se vestindo, como é o ambiente que você está agora, cor da parede, objetos, móveis?

Que tal você descrever a sua própria dança para alguém? Como será audiodescrever um trabalho de dança que utiliza a improvisação no ato de encenação?

Há que correr atrás, se preparar para o imprevisível, antecipar o inesperado. A obra, quando em curso não espera, ela segue seu rumo impreciso se construindo no percurso. Na realidade, desafiador para todos. Complexifica a relação do corpo que dança ao exigir o posicionamento atento e de escuta para o imprevisível, tanto para os artistas quanto para o audiodescritor.

Diversos exercícios podem ser propostos a fim de se pesquisar a audiodescrição (AD daqui por diante) compreendendo-a não apenas como uma tecnologia assistiva que colabora para a fruição cultural das pessoas cegas e/ou com baixa visão, mas também como ferramenta para processos de criação em dança.

---

<sup>50</sup> Vidente é a pessoa que vê, enxerga.

Um exercício de AD que costumamos fazer em nossas oficinas de criação é o seguinte:

Precisamos de três pessoas. Duas delas - (A) e (B) - se colocam em posição que não consigam se ver. Para isso, pode-se usar um biombo, cortina, coxia do teatro, quinas de paredes, etc. A terceira (C) está na frente de ambas. (A) inicia os movimentos de sua dança para que (C) descreva, com o máximo de detalhes, para que (B), a partir de suas indicações verbais, possa reproduzir o mais fielmente possível aquilo que escuta.

Conseguiu entender? Quer tentar? Se desejar, pode utilizar uma descrição mais poética também, apenas cuidado para que não dificulte a compreensão de quem precisa repetir o que ouve. Esse é um excelente jogo de improvisação, sabia?

Construir uma dança com bases em improvisação é como destrinchar um emaranhado de ideias, várias ideias que em seu caminhar, no espaço cênico, vão, aos poucos, liberando modos sutis de sentidos num contexto dinâmico. O saber fazer do corpo, que é ao mesmo tempo coreógrafo e intérprete pede resoluções eficazes e imediatas e de organização flexível e coerente com o entorno. Parece fácil? Não é mesmo. Considerando que cada coreógrafo/intérprete tem seus próprios critérios de demarcação, repertório de movimento e respectivas iniciativas de pertinência de sua prática compositiva, ao participar de uma criação que é compartilhada, eles se situam em um ponto de vista em que é necessária a negociação. Elaborar acordos no justo momento da ocorrência. A generosidade, seus limites e expansões abrem novos espaços de inspirações que preenchem e dilatam o tecido poético à sua frente. Trabalha-se democraticamente e sem ideias hierarquizantes ou julgamentos. Profana-se. A criação a caminho é flexível e inteligente. Como um grande abraço de corpos em torno de uma ideia comum, a convergência dos diversos sentidos dá início às subjetividades e o tecido poético se impõe. Profanação, democracia, criação, incerteza, profana-se, risco, afetos, profanamos, dilaceramento, profano, explode corpo... imprevisibilidade é o nosso nome. Onde será que dará isso? Boa pergunta! Não sabemos!

Todos esses argumentos demonstram posicionamento político e atividades enquanto ações contradispositivas na trajetória do Grupo X de Improvisação em Dança. São muitas as questões e não é possível darmos conta de todas elas, no entanto, conseguimos - de algum modo - mobilizar pensamentos de jovens artistas, estudantes, professores, pesquisadores, algumas comunidades, pessoas implicadas que nos abraçaram e acreditaram que era possível dançar a partir de sua dedicação e experiência própria. Ademais é necessário desmistificar a discriminação em razão da cor, gênero, religião, situação econômica, bem como o pensamento bípede que segrega as pessoas com deficiência e “determina um padrão de corpo como a normalidade e exclui – nos mais

variados campos e não apenas na Dança – o que considera anormal, deficiente, doente, inapto e incapaz” (CARMO, 2020, p. 51).

Entendemos que todas as pessoas, com maior ou menor intensidade são observadoras e percebem o mundo de maneiras distintas. Prestam a atenção às ocorrências do ambiente, aos sons, às cores, às texturas, aos cheiros, afetos e interesses. Percebem as atitudes comportamentais por diversas vias de seus sentidos, como cada corpo/pessoa se desloca nos espaços, as sonoridades e ritmos que elabora ao contato com o chão, parede e ou ao contato corpo a corpo, como gesticula contando uma conversa corriqueira, como se veste e desveste suas roupas e outras possibilidades de comunicação é de uma riqueza surpreendente. Entendemos que a questão não é o objeto, e sim como este é abordado.

Sobre a utilização de objetos nas pesquisas do Grupo X, Helene Charles (diretora, coreógrafa e dançarina da Cie Artmacadam - com quem o grupo realiza o projeto de intercâmbio Brasil-França, intitulado Euphorico, desde 2004), escreveu para o Livro do X:

o objeto completa a dança deles como uma cereja em cima de um bolo.

Ele surge a fim de inscrever uma mensagem pelo seu caráter simbólico, transformar as rotinas do movimento, abrir um imaginário, fazer uma pergunta, “habitar” o corpo, completá-lo adicionando asas para fazer voar, pernas selvagens, animaisca, para destacar uma estranheza, uma hibridização...

O objeto com Edu e Fafá se torna um “objogo” (neologismo inventado por Francis Ponge). Ele é o objeto do jogo para dialogar com o outro. Ele é revirado para provocar o olhar do espectador ao questionamento, para interpelar suas certezas e sugerir novas possibilidades... (CHARLES, 2019, p. 52)

Todos os elementos citados anteriormente funcionam como dispositivos disparadores que apresentam fortes indícios para se transformarem em contradispositivos potentes, a depender da rede de conexões que irá estabelecer entre eles e seu ambiente.

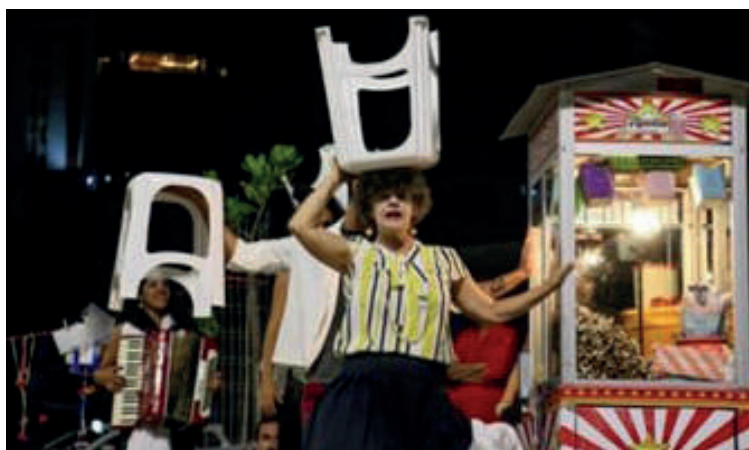


Figura 13: Se você quiser... (2018).  
Fonte: Aldren Lincoln

Perguntas sobre como elaborar estratégias que possibilitam o espaço de interação e intercâmbio, disponibilizando relações entre a visão e a realidade que constroem é uma prática constante nas experiências X. O grupo lida-se com tarefas que estimulam a autonomia de criação e os sujeitos e seus contextos são contemplados com respeito e singularidade. Aqui, perguntas, as mais simples possíveis, podem gerar desafios surpreendentes.



## Sabendo um pouco mais

Observe, fique atento, chegue perto. Posso entrar? Pode. Por favor, sente aqui e me conte como foi seu dia em um minuto. Só?

Venha aqui, flor, o que fizeste ontem de interessante?

Fale apenas com 6 palavras.

Como isso pode ser realizado no corpo com movimentos sutis?

E... explosivos?

Você vem? Vou. Por onde? Por ali. E, você? Por aqui. Sigamos.

A que hora nos encontramos?

Às 15h, em qualquer esquina da Praça das Artes.

“A rigor” e depois de darmos 3 voltas pela praça.

A rigor? O que será que querem dizer? Três voltas pela praça?

Por meio de provocações como essas, compreende-se que o Grupo X enseja ações profanadoras, criando fissuras dentro do próprio sistema de onde se originou. Suas ações agenciam acordos nesse dispositivo que é a própria Universidade, fissurando-o e instaurando práticas contradispositivas junto a estudantes e professores com proposições desafiadoras junto a comunidades em vulnerabilidade social.

### **Ação contradispositiva na Universidade**

O grupo, adentrando no dispositivo que é a Universidade, propicia e abre inúmeras portas. É uma grande ação contradispositiva ser um grupo como o X, que propõe ações que questionam, fissuram o sistema e propõe novos modos de operação, além de abrir espaços de resistências.

Ser projeto de extensão é um meio para estabelecer o intercâmbio entre universidade e comunidades, expor em outros lugares de âmbito nacional e internacional os trabalhos de professores, estudantes e pesquisadores vinculados à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Trabalhamos com afinco, buscamos lugares, desafiamos a hegemonia, acreditamos no potencial do corpo, seja ele qual for. O retorno que nos chega daqueles que participam das ações/atividades GX são respostas positivas dos encontros promovidos pelo grupo.

Por essas ações contradispositivas articuladas pelo Grupo X, questiona-se também a estética. Ainda na própria dança contemporânea, que tem sido uma possibilidade da diversidade de movimentos, de possibilidades, pouco ou quase nada se vê de grupos de dança profissionais que se dedicam a atravessar as normas estéticas e corporais que se estabeleceram pelo dispositivo ao longo dos anos para a dança.

Uma importante ação de profanação do Grupo X é fazer ocupar e ser ocupado por qualquer corpo, sem, no entanto, exaltar a presença do corpo com deficiência como um corpo que se supera por estar na dança; pois trabalha para além do tempo, com a naturalização de que a pessoa com deficiência ocupa o lugar que deseja ocupar. Ainda assim, participa da luta, resiste e toma para si o direito de mover, dançar, como direito de todos.

Como já foi dito, o dispositivo é o instrumento que exerce o poder na sociedade, o contradispositivo é o que exerce a profanação, a resistência, a ação que se confronta ao dispositivo. Neste item, compreendemos ser a precariedade um contradispositivo que o Grupo X utiliza para exercer profanação.

Eleonora Fabião (2011) apresenta uma abordagem para tratar da potência da performance que ela nomeia de temporalidade do precário. A autora afirma que a performance tem em sua atividade um confronto às representações e uma valoração da experiência e do corpo. A temporalidade do precário é voltada para a experiência. O performer é quem propõe uma nova estética, a estética do precário, que não está relacionada a algo sem valor, de algo escasso ou insuficiente. Não deve ser compreendido como algo negativo a ser combatido, mas como potência para criação e produção. Fabião (2011) identifica quatro aspectos da precariedade, sendo eles: precariedade dos sentidos, do capital, do corpo e da arte.

O Grupo X de Improvisação em Dança se localiza na precariedade do corpo, embora perpassasse todos os outros. Para Fabião (2011), o corpo não se percebe ou se faz apenas como deficiência, mas que se atualiza enquanto potência. É nesse sentido que o Grupo X explode o corpo, profanando o lugar do corpo com ou sem deficiência que deve ocupar todo e qualquer lugar de direito, inclusive a dança, sem, no entanto, exaltar a deficiência, colocando-a em um posicionamento de sacralização, de superação, mas profanando e devolvendo o seu direito de se atualizar enquanto potência.

Nesse sentido, podemos destacar que todo o trabalho e pesquisa realizados pelo Grupo X, ao longo desses anos, contribuiu para introduzir na Escola de Dança da UFBA discussões que ampliaram a compreensão dessa comunidade para a produção e competências de pessoas com deficiência na construção de conhecimento no campo da dança.

Não obstante, o dançarino e coreógrafo Edu O. que já trabalhava no grupo desde 1999 é aprovado como docente efetivo em concurso público, no ano de 2016, o que garante também a sobrevivência do próprio Grupo X, dentro da instituição, porque coincide com a aposentadoria da professora Fátima Daltro.

A entrada do professor - primeira pessoa com deficiência a tornar-se docente na Escola de Dança da UFBA - configura-se como um importante marco, desestabilizando o pensamento hegemônico sobre quais corpos podem dançar e ocupar os espaços de representatividade para quem não se vê, historicamente, nem como aluno e nem como docente, naquele ambiente dentro do dispositivo Universidade.

Com a presença do professor Edu, as discussões sobre acessibilidade se acentuam na Escola de Dança e torna-se mais frequente a realização de eventos sobre o tema. Sua atuação no campo da dança e do ensino de dança lança ações contradispositivas, tendo em vista que fissa a norma de todos esses espaços e estabelece novas possibilidades para a relação de corpos e danças.

Podemos também pensar as abordagens e temas do Grupo X na maneira como os eventos e ações acontecem e nas relações que estabelecem entre cada performer e o público, pode ser percebido essa potência do precário na natureza do grupo. As precariedades de sentido, de capital, de corpo e de arte, como abordado por Fabião (2011), são presentes a partir das aberturas criadas pelo Grupo X, nas fissuras que o grupo provoca para o corpo, para a dança e para a relação de dança e performance. A flexibilidade das obras por meio da improvisação de modo a cada atuação, apresentação ou intervenção artística que faça, recria a obra ou o ato performativo, estabelecendo conexão com o que se tem no momento que o processo criativo acontece, com quem está presente e com o espaço onde ela acontece. A cada apresentação, portanto, novas relações e reflexões se estabelecem com relação ao corpo, à dança, à política, à acessibilidade, à vida, à morte, ao tempo.

Para Fabião (2011), a estética do precário não é a falta de recurso financeiro para a produção da arte, mas uma escolha política e estética a favor do que Clark chama de “arte sem arte”. Aproximando da produção do Grupo X, se desvenda em uma arte que não se camufla em figurinos e cenários luxuosos. Papelão, utensílios do cotidiano ocupam a cena, papel vira vestido de gala, a arte desnuda de artifícios para desvendar um virtuosismo nas relações, em como o corpo ocupa o espaço, como se relaciona com ele. Chamando a atenção para o que de fato é motriz na dança, O CORPO, suas habilidades, a poética que estabelece quando se relaciona com outros corpos, com praças públicas, alterando o espaço comum para um estabelecer novas relações de tempo, de corpo, de dança.

A poética do precário que o Grupo X estabelece é um ato profanador, pois toma o que é lhe é de direito novamente, sua potência, sua força na produção da dança, sua expressividade, seu direito de ocupar todo e qualquer espaço, seu direito de pensar, de criar, de profanar.

Por enquanto é o bastante. É uma pitada das incertezas que nos cercam. Se tiver vontade de conhecer nossas outras muitas produções, fique à vontade para nos visitar no blog [www.grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br](http://www.grupoxdeimprovisacao.blogspot.com.br)

Agora, queremos saber de você. E você? Você profana? Como você profana? É mesmo? Já gostei... Quais são seus dispositivos disparadores? O que você estabelece para agir como um contradispositivo em suas danças?

# CIA TREME TERRA: AQUILOMBAMENTO E A POÉTICA DA MARGINALIDADE

Por: João Nascimento<sup>51</sup>

O conceito de margem é aplicado para designar o local onde as águas se encontram com as terras, com o solo firme, o termo refere-se à beirada da água de um lago, do mar, espaço situado no contorno externo de algo que está no centro. Dentro de um “senso comum”, a ideia de marginalidade também carrega uma conotação pejorativa, associando-se às pessoas que não se encaixam nos padrões estabelecidos por valores adotados pelo status quo, indivíduos que rompem valores sociais convencionados para viver dentro de parâmetros culturais próprios, seja por uma necessidade ou escolhas ideológicas, políticas, psicológicas e/ou econômicas.

No plano simbólico da produção cultural, o artista marginal é aquele que se encontra fora do eixo legitimado, na borda de uma esfera hierárquica excêntrica, essa posição “deslocada”, periférica, pode se dar por diversas formas, desde o território, a estética, a temática, a poética e/ou vocabulário vivenciado pelo artista que subverte a lógica do sistema dominante, as condições históricas, políticas, econômicas e geográficas na qual se encontram.

Em um olhar orgânico e mutante, quando a margem ganha protagonismo na cena artística, inicia-se um processo de instabilização do eixo central, transformando os coletivos e territórios “marginais” em uma Zona Autônoma Temporária. Trata-se de um conceito difundido por Hakim Bey em seu livro T.A.Z, onde constrói a ideia a partir da perspectiva da organização de “bandos” ou coagulações voluntárias de pessoas afins não-hierarquizadas pelo poder bélico, maximizando a liberdade por eles mesmos numa sociedade, a partir do desenvolvimento de atividades comuns, sem o controle de hierarquias opressivas e estatais.

O conceito de marginalidade também pode estar associado a ideia de “Cultura de Resistência” difundida na primeira obra artística da Cia Treme Terra criada em 2009,

---

<sup>51</sup> João Nascimento é artista multi-linguagens, capoeirista, pesquisador de cultura negra em diáspora e diretor de dança e música. Cineasta documentarista, realizou a direção, roteiro e trilha sonora do filme “Danças Negras” produzido pela Kalakuta Produções, coordenador geral do Ponto de Cultura Afrobases e diretor-fundador da Cia de Dança Negra Treme Terra realizando a direção geral dos espetáculos “Cultura de Resistência”; “Terreiro Urbano”; “Pele Negra, Máscaras Brancas”, “Anonimato - Oríkís aos Mitos Pessoais Desaparecidos” e experimento Macumba JAM. Graduado em produção musical na Universidade Anhembi Morumbi. Desde 2004 é integrante da Frente 03 de Fevereiro, coletivo transdisciplinar de performances e intervenções urbanas e co-criador do Filme Zumbi Somos Nós. Dirigiu a série documental “Escola do Samba” e atualmente realiza a direção dos filmes “Tambores da Diáspora” e “Hip-Hop Caboclo”.



termo que faz alusão às ações que se mantêm vivas e em prática em uma época em que a cultura de massa, disseminada por interesses de forças eurocêntricas, associadas a poderes mercadológicos e políticos, são forjados sob valores colonialistas, eugenistas e classistas, alojando-se no centro da sociedade e apresentando-se de forma implícita e explícita o seu protagonismo hierárquico, hegemônico e dominante.

“Cultura de Resistência” também remete à ideia de “Quilombo Urbano”, espaço simbólico de liberdade e luta sociopolítica, organizado a partir de princípios baseados na garantia dos direitos humanos, locais de convívio comunitário independente ao poder hegemônico, que acredita em uma educação cultural fundamentada em valores herdados pelas culturas de matrizes negras e indígenas em um contexto urbano e contemporâneo.

O núcleo de educação e cultura negra denominado Afrobases, local onde a Cia Treme Terra ensaia, no Rio Pequeno, periferia da zona oeste de São Paulo, entende que o conceito de quilombo é inspirado na história protagonizada por Zumbi, Akotirene, Gangazuma e outros líderes negros revolucionários que construíram o Quilombo dos Palmares, na Serra da Barriga, em Alagoas, no século XVI, bem como outros inúmeros quilombos que tornaram-se refúgios de povos em circunstâncias de escravização e em condições desumana de exploração intelectual, física e mental.



## Sabendo um pouco mais

**“A constatação fácil do enorme número de organizações que se intitularam no passado e se intitulam no presente de Quilombo e/ou Palmares testemunha o quanto o exemplo quilombista significa como valor dinâmico na estratégia e na tática de sobrevivência e progresso das comunidades de origem africana.” (NASCIMENTO, 1980)**

Nesse sentido, aquilombar é lutar coletivamente pela existência física, psicológica, moral e espiritual, pelo bem-estar da comunidade negra e indígena, garantindo os direitos de manter viva as memórias, os corpos, as práticas culturais, as danças, as músicas, os valores sociais que norteiam os modos de vida de grupos étnicos que durante séculos foram oprimidos e explorados no continente americano.

Ao pensar os espaços urbanos e rurais que mantêm tradições e saberes ancestrais, conhecimentos em múltiplas tecnologias, percebemos as riquezas guardadas nos

terreiros de candomblés, locais sagrados que ainda no século XXI, tempos atuais, são perseguidos implacavelmente pelas religiões hegemônicas fundadas no cristianismo e outras doutrinas dissidentes, que surgiram em tempos modernos, em especial as igrejas pentecostais.

Os Terreiros com suas comunidades, tornaram-se espaços importantes para a manutenção de tradições e imaginários negros no Brasil, guardam os idiomas de danças e toques atrelados ao universo mitológico dos orixás, nkisis, caboclos e voduns. São temáticas que a Cia Treme Terra discute em sua segunda obra intitulada “Terreiro Urbano” criada em 2011, símbolo de resistência em constante movimento, que carrega a memória do passado e gradativamente se ressignifica ao presente, rumo a um futuro idealizado e equitativo; conhecimentos dinâmicos que se contrapõem a ideia “folclorista”, difundida pelos colonizadores que insistem em formatar as culturas negras em “práticas estáticas”, “não evolutivas” e “não contemporâneas”.



Figura 14: Cena “Obaluaiê” que compõe o espetáculo Terreiro Urbano criado em 2011 pela Cia Treme Terra  
Fonte: João Nascimento (Raulzito)

Em 2015 o Fórum de Artes Negras e Periféricas de São Paulo, liderado pela Cia Treme Terra em conjunto com outras companhias de danças da cidade, fomentam importantes reflexões acerca da descentralização e democratização da produção em dança no ambiente das artes. Deslegitimar e desqualificar as produções artísticas vinculadas aos referenciais negros e indígenas no Brasil, torna-se uma práxis cultural racista que beneficia exclusivamente as produções artísticas centradas em referenciais euro-estadunidense, garantindo os privilégios e a manutenção da supremacia branca cultural e a perpetuação de seus olhares sobre os aspectos éticos e morais que tangem os valores da sociedade. Então, reafirma-se o racismo institucional que reflete no modo de vida social, colocando muitas vezes nas entrelinhas de leis estaduais, municipais e nacionais, mecanismos de exclusão em políticas públicas voltadas para as artes do corpo e outras

linguagens artísticas, dificultando o direito ao acesso de estéticas, temáticas e códigos vinculados as danças negras, bem como, a presença destes corpos negros em espaços de poder, exposições de artes, ambientes de produção de conhecimento e instituições acadêmicas.

Na tentativa de deslegitimar essas diversas formas de expressão, o caráter de contemporâneo mantém-se vinculado ao antigo mecanismo de exclusão que remete, em última instância, ao período colonial. Ignora então, o caráter histórico das tradições culturais oriundas de diversas etnias que migraram da África para o Brasil, bem como a presença cultural das comunidades indígenas, desconsiderando o fato de que elas conviveram e convivem com a mesma força criativa que a cultura de matriz europeia, tão valorizada dentro das instituições de ensino formal. (SÃO PAULO, 2015, s/p).

## MEMÓRIAS MARCADAS EM CORPOS QUE DANÇAM HISTÓRIAS

Qual é a história da dança que não é contada? Quem conta a história da arte legitimada? Quem legitima a história da arte contada? Existe uma arte fundamentada em parâmetros evolutivos próprios de sua origem étnico-cultural não eurocentrada? A dança e sua produção cultural seria um espelho poético da vida, dos conflitos sócio-raciais ou a arte é bela como num conto de fadas? A arte é conformista ou subversiva?

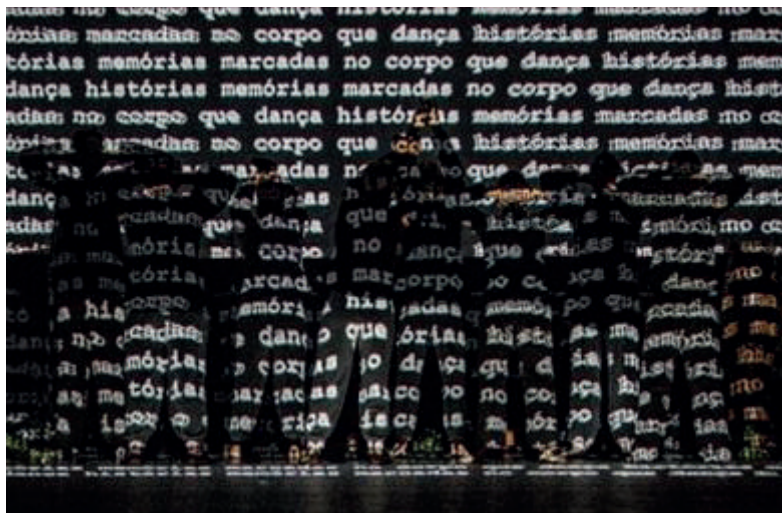


Figura 15: “Depoimentos Pessoais” - Espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas criado em 2016 pela Cia Terra Treme  
Fonte: João Nascimento (Raulzito)

A arte africana é tão importante que acabou influenciando o modernismo ocidental. Os grandes modernistas ocidentais: Picasso, Devani, Derren, Mudirians. Todos foram influenciados pelas artes africanas tradicionais para produzir como chamamos hoje de arte moderna africana. Foi então que eles perceberam que aquela arte não era uma “arte infantil”, não era uma arte dita “primitiva”, era uma arte com estatuto de arte como qualquer arte. A ponto de transformar totalmente o modernismo ocidental. (MUNANGA, 2020, s/p)

A Diáspora Negra nas Américas deu origem a uma outra forma de pensar, de criar, de lutar, associada ao cordão umbilical africano, mas também a novos modos de organização e entendimento de mundos, que ultrapassam fronteiras e muros sócio-culturais, arraigados por uma pluralidade de referências estéticas, poéticas e de movimentações no espaço/tempo, que nos fazem refletir sobre novos modos de criação, produção e histórias contadas em corpos que dançam aos pés dos tambores, tambores que tocam aos pés das movimentações de danças, que resistem ao soterramento cotidiano das memórias negras de matrizes africanas no Brasil.

Contar a nossa história que ainda não é contada, não é ensinada. Então ensinar uma nova história do Brasil é ensinar as culturas africanas que vieram para o Brasil e que formaram povo e cultura brasileira. (Valdina, 2020, s/p).

Em um país eurocêntrico, que em diversas instâncias sociais ainda exala resquícios do colonialismo, que carrega no cerne da sociedade a tradição escravocrata, onde extermina cotidianamente, como se não bastasse, os corpos da população jovem e negra da periferia, mas também nosso legado e referências culturais africanas e indígenas. Adotar o termo “negra” em nosso estilo de dança é uma questão de identidade e afirmação política, reconhecendo nessas práticas, técnicas, estéticas, poéticas e modo de organização, a aproximação com as matrizes africanas e quilombolas. Reconhecer as matrizes negras da diáspora africana na dança contemporânea brasileira é resistir ao soterramento e ao embranquecimento das nossas identidades e tradições, estratégia similar utilizada pelos colonizadores no período escravocrata, quando os negros e negras foram submetidas ao ritual de esquecimento em volta do baobá, antes de passar pela “Porta da Perdição”, do “Não Retorno” no Benin, com o fracasso propósito de apagar nossa história, nossa cultura, nossa origem, nossas matrizes e ancestralidade.

Compreender as estruturas e mecanismos racistas arraigados na sociedade, perpassa pela reflexão e o rompimento da manutenção de culturas e padrões de convivência, que tentam cristalizar lugares sociais convenientes ao opressor branco, formatando arquétipos estereotipados aos corpos negros, que são violentados cotidianamente às condições de submissão, servidão e inferiorização ao colonizador, gerando traumas sociais e psicológicos, tema abordado na terceira obra da Cia Treme Terra intitulada “Pele Negra, Máscaras Brancas” criada em 2016, inspirada no livro homônimo de Frantz Fanon, inscrito em 1952.

“Abertura de Exú” - Espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas criado em 2016 pela Cia Treme Terra



Figura 16: “Abertura de Exú” - Espetáculo Pele Negra, Máscaras Brancas criado em 2016 pela Cia Treme Terra  
Fonte: João Nascimento (Raulzito)

## LINGUAGENS E MOVIMENTOS NEGROS EM DIÁSPORA

“Todo povo colonizado isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será.” (FANON, 2008, p.34)

No livro “Pele Negra, Máscaras Brancas”, o escritor Franz Fanon relata a busca incessante pelo domínio linguístico francês dos negros martinicanos quando chegavam em Paris. Neste contexto, o idioma da grande metrópole, sotaques e estilos linguísticos, revela e escancara a origem do indivíduo e sua nacionalidade, tornando-se ferramenta de exclusão para aqueles que não detêm a especificidade de determinados códigos difundidos pelas escolas eurocentradas, revelando-se, na época, um fracasso para os antilhanos que buscavam na grande cidade francesa sua aceitação e ascendência social perante aos brancos colonizadores.

De um modo geral, a linguagem se baseia em um sistema de regras relativas para símbolos e seus significados, um sistema de símbolos para a codificação e decodificação, referindo-se à capacidade de organizar e construir relações com o propósito de comunicar e transmitir informações. No âmbito mais subjetivo, a linguagem expressa a identidade de determinada fonte cultural, a estratificação social, a manutenção da unidade em uma comunidade.

O corpo humano como ferramenta de comunicação também possui sua linguagem cultural, seus códigos, seus registros e suas histórias. O estudo das danças negras, cênicas e contemporâneas nos trouxeram questionamentos e reflexões sobre a composição de linguagem e mecanismos de pesquisa e investigação peculiares para a corporeidade e expressão dos movimentos, englobando uma diversidade de conhecimentos em que os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual que se misturam com ênfases diferentes no processo de criação artística.

Pensar as artes do corpo negro em diáspora implica expandir as possibilidades de interação e coesão com suas memórias ancestrais, embrenhada à inteligência cognitiva, associada às experiências com o meio ambiente e a sociedade ao qual encontra-se o indivíduo, bem como, o conjunto de vetores que compõe a pluralidade de técnicas e idiomas que fazem parte da erudição das movimentações que são elaboradas com o tempo, transmitidas de maneira orgânica através de vivências, que possuem características e singularidades de acordo com os contextos, que traduzem modos de vida de sociedades organizadas a partir de valores africanos e quilombolas, conectados aos cotidianos, crenças e possíveis imaginários criativos.

“Na linguagem está a promessa do reconhecimento; dominar a linguagem (do colonizador), um certo idioma, é assumir a identidade da cultura. Essa promessa não se cumpre, todavia, quando vivenciada pelos negros (as). Mesmo quando o idioma é “dominado”, resulta a ilegitimidade”. (FANON, 2008, p.15)



Figura 18: “Justiça de Xangô” - Espetáculo Anonimato - Oríkís aos Mitos Pessoais Desaparecidos criado em 2018 pela Cia Treme Terra  
Fonte: João Nascimento (Raulzito)

Na quarta obra da Cia Treme Terra, intitulada “Anonimato - Oríkís aos Mitos Pessoais Desaparecidos” criada em 2018, o espetáculo busca revelar situações do cotidiano brasileiro ligadas ao soterramento e ao aniquilamento das memórias negras no seio de uma sociedade eurocêntrica, marcada por um histórico secular racista, que violenta pessoas e tradições culturais de matrizes africanas, indígenas e periféricas. De maneira poética (não dissociada à política, como discurso libertário), a obra aborda aspectos intrínsecos do colonialismo, do genocídio étnico-cultural, dos paradoxos das relações sociais urbanas atrelados aos mecanismos de aprisionamentos e à invisibilização de mestras e mestres da cultura popular abandonados a solidão.

No espetáculo “Anonimato”, a linguagem da dança se embebe da poesia dos oríkís que na língua yorubá, Ori significa “cabeça, destino”, e Ki, “saudar”; uma forma orgânica de elaboração de um conhecimento milenar, uma espécie de provérbio popularmente estudado e difundido no Brasil principalmente nos terreiros de candomblés e pesquisadores. Os oríkís são a fonte de um saber relacionado aos orixás. O oriki é uma espécie de montagem de atributos que tematiza colagens de predicados, justaposição de particularidades e emblemas. São canções de guerra, cantigas de ninar, hinos, preces, orações, cantos funerais, encantações, que se assemelham aos textos percussivos, frases rítmicas dos “tamas”, tambores falantes africanos que quando tocados com baquetas possuem modulação de tonalidades e timbres.

Quase todas as histórias que a gente cultiva e passa de uma geração para outra, são histórias que contamos e cantamos, tocamos simultaneamente. Porque o cantador é o encantador realmente, ele encanta e englobaliza tudo para transformar o ambiente do ouvinte, para transformar esse ambiente num espaço único, num espaço especial. Ele prepara a cabeça dos ouvintes de qualquer maneira, de pantomima, de fazer a careta, de botar uma roupa tal, de usar os gestos, de tocar num instrumento seja tambor, seja mesa, seja com pedras. Tudo que contribui a expressão total em função da história. (Entrevista de Clyde Morgan para o documentário “Danças Negras”, 2020)



Figura 19: “Caboclo” - Espetáculo Anonimato - Oríkís aos MitosPessoais Desaparecidos criado em 2018 pela Cia Treme Terra.

Fonte: João Nascimento (Raulzito)

Os movimento, os gestos, a expressão traduzida no corpo que dança são narrativas contadas que podem falar sobre uma série de episódios, sejam estórias literais com intenção objetiva de representar ao público uma determinada fábula, um mito, um conto, uma reflexão, uma situação social ou um ato festivo, de celebração e saudação, mas que também carrega a própria história do corpo que dança, suas referências pessoais, memórias, matrizes, vivências e registros que transmitem um conjunto de signos e elementos culturais ao ato cênico da performance.

Mesmo quando você diz “uma dança totalmente abstrata”. Não tem dança totalmente abstrata não. Porque não tem nada que não tenha materialidade ali, que não tenha um acontecimento no corpo. E o corpo é histórico, o corpo é social, o corpo é psicológico. Não tem jeito. Então qualquer gesto ele fala uma porção de coisas, mesmo que ele não ache que ele tá falando. (Entrevista de Helena Katz para o documentário “Danças Negras”, 2020)



Ao compreender os meandros que perpassam pela elaboração do conceito que compõe o conjunto de esferas que tangem o amplo universo das danças negras, podemos perceber a força da música combinada ao movimento, a relação de estímulos sonoros que se retroalimentam, em múltiplos canais, entre o corpo dançante e o corpo tambor. Em vista, esse diálogo que se transfere para o espaço da cena, que se reveza entre o protagonismo sonoro e o movimento, são elementos que identificamos em diversas manifestações de cultura negra no Brasil, desde a capoeira, batuques, congadas e o ambiente de culto aos orixás.

Os orikís, temática que aparece na pesquisa da Cia Treme Terra, envereda-se ao universo do canto falado/cantado, introduzindo ao ambiente cênico pela força das palavras, incorporando ao movimento e ao corpo tambor a relação com a voz, criando-se um organismo tríplice, catalisador de corpos flexíveis e dinâmicos, eixos rotativos e sinérgicos, que de maneira combinadas e orgânicas, criam imagens expressivas traduzidas em movimentos e sons que auxiliam nas narrativas para a dramaturgia da composição em dança. Vale ressaltar também a presença marcante de adereços, figurinos, luz, instrumentos, signos que podem ser traduzidos através das cores, cheiros e objetos levados ao ambiente da performance criativa em danças negras.



Figura 20: “Cortejo de Oxalá” - Espetáculo Terreiro Urbano, 2011, Cia Treme Terra  
Fonte: João Nascimento (Raulzito)

## **Sobre a Cia Treme Terra**

Companhia de Dança Negra Contemporânea criada em 2006 em São Paulo, conta com a direção geral e musical de João Nascimento e a direção coreográfica de Firmino Pitanga. A Cia possui 04 obras em seu repertório: “Cultura de Resistência”; “Terreiro Urbano”; “Pele Negra, Máscaras Brancas”; e “Anonimato - Oríkís aos Mitos Pessoais Desaparecidos”. O processo de criação da Cia Treme Terra acontece de maneira coletiva, em ensaios com elenco e corpo de direção. Em 2020 a Cia produz o documentário longa metragem intitulado “Danças Negras” que conta com importantes pensadores e artistas das artes negras no Brasil.

# CIA DANÇURBANA: HISTÓRIAS DE REDES, DANÇAS E CONEXÕES

Por: Maura Menezes Azevedo Neta,<sup>53</sup> Kelly Queiroz dos Santos,<sup>54</sup>  
 Marcos Flávio Matos de Bezerra,<sup>55</sup> Ralfer Sandim Campagna,<sup>57</sup> Renata  
 Wilwerth Leoni<sup>56</sup>

Dança do Centro-Oeste: Cidade Morena, Estado do Pantanal. Feita de muitas mãos, pés, cabeças, quadris, diálogos, escritas, olhares, festas e lutas. Dança que surge em 2002 como espaço de preparação para jovens que iniciavam suas trajetórias. Dança do cerrado que aprende caminhando, cria autonomia e busca se mover aglomerando pessoas e desejos colaborativos. Dança urbana, contemporânea, para a rua, para o palco, para o ônibus, para o vídeo, para escutar e aproximar. Dança que conecta, desconecta, de muitos nomes e sobrenomes. Dança de muita gente. Gente que é companhia, parceria... É coletivo. Dança que invade as escolas, medeia processos e constrói saberes em outros espaços. Dança minha, sua, nossa, criada na hora, do agora. Dança inscrita na pele, nos corpos e corpos de quem escreve e lê mundos.

<sup>53</sup> Maura Menezes, interprete-criadora, assistente de produção e integrante do Coletivo FEMME em Campo Grande/MS, graduada em Psicologia pela Centro Acadêmico UNIGRAN, transita entre a produção cultural e a cena, conhecendo a improvisação como modo de composição em dança e potencialização de ser e estar no mundo.

<sup>54</sup> Kelly Queiroz é artista-professora-pesquisadora e produtora cultural, licenciada em Artes Cênicas e Dança e Mestra em Educação pela UEMS. Envolve-se com a pesquisa em Artes, Educação, Dança, Mediação Artística, atua como professora do Ensino Superior e Ensino Não-formal e integra a Ilumine Cia de Artes enquanto artista.

<sup>55</sup> Marcos Mattos, artista da dança, produtor, gestor e ativista cultural. Atua como diretor da Cia Dançurbana, integra o Conectivo Corpomancia e é produtor/curador da Arado Cultural, uma associação de artistas-produtores. Se interessa por dramaturgia, improvisação e modos de composição em dança. É especialista em dança e coordena o Centro Cultural Casa de Ensaio em Campo Grande- MS.

<sup>56</sup> Ralfer Campagna é artista da dança, pesquisador e produtor cultural. Suas experiências artísticas caminham pelos estudos de criação e improvisação em dança e videodança. É especialista em estudos contemporâneos pela UFBA e graduado em educação física pela UFMS. Integra a Cia Dançurbana e idealizou o projeto Plataforma-se, plataforma de fricção entre a dança e o audiovisual.

<sup>57</sup> Renata Leoni faz produção artística, dramaturgia e direção de espetáculos. Se interessa por improvisação em dança e pelo tema das Redes, descoberto no fluxo interativo das amigadas dançantes. É especialista em dança. Atualmente, integra o Conectivo Corpomancia, a Cia Dançurbana e a associação de produtores Arado Cultural, em Campo Grande/MS.

# CONVITE PARA CONECTAR

Por: Ralfer Campagna

Antes do agora ou nunca essa leitura é um convite para a gente se encontrar, mesmo que à distância. É uma primeira troca de conversa que surge quando estamos conhecendo alguém. Porém, nesse caso, serão alguéms. Cada subtítulo deste capítulo foi criado por uma ou mais pessoas da companhia, em 2020, durante a pandemia. Essa dinâmica e metodologia vai ao encontro de nossos modos de organização e gestão. Essa escrita que é dança foi construída coletivamente para que você conheça um pouco de cada um, de cada uma, de nós: Cia Dançurbana. Ação!

Nós somos uma Associação Cultural e atuamos profissionalmente a partir de Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Somos uma companhia independente que projeta ações nos eixos de montagem e circulação de espetáculos, produção de eventos, ações formativas, produção audiovisual e, recentemente, podcasts. Viemos de uma trajetória cheia de tropeços em busca de autonomia, reconhecimento e valorização. Cada conquista nos fortaleceu ainda mais para continuar produzindo arte. Aos poucos fomos nos capacitando, estudando, elaborando projetos, pesquisando no fazer os processos criativos e as dramaturgias. Estabelecemos contato com vários profissionais, abrimos a percepção para possibilidades outras. Fomos construindo modos colaborativos de produzir danças, em rede, e esse é o fio de costura que destacaremos ao longo da escrita.

Para a gente tentar se aproximar um pouco mais e ver se rola o match ou não, propomos que ao deparar-se com a letra ‘R’ no texto, imagine e experimente a pronúncia com o sotaque caipira, alongando a fonética da letra como nas palavras “porrrta, porrrteira e porrrtão”. Esse sotaque é presente em Mato Grosso do Sul, algumas cidades de São Paulo, Minas Gerais e quiçá por muitos outros lugares. O sotaque é uma referência interessante para a gente falar sobre dança. É um aspecto singular e diverso na Língua Portuguesa (que poderia se chamar Língua Brasileira, não acham?). É uma expressão potente das culturas e regiões do nosso país e é plural na sua localidade. O sotaque se estabelece no corpo e seria prepotência da nossa parte dizer que há um único jeito em Mato Grosso do Sul. Há proximidades, semelhanças, afetações, mas a particularidade é de cada pessoa. Sendo assim, a dança que revelamos aqui não é única. Ela é um sotaque de várias outras que residem e movem o Estado. E que reconhece a diversidade e as diferenças desta companhia.

Hoje a Dançurbana é formada neste aspecto, fazendo das diferenças um espaço para co-criação. A maioria do coletivo convive há mais de 10 anos juntas. Iniciamos ainda

adolescentes, conectados em amizade e descobrindo na dança a possibilidade de profissionalização. Como todo processo de relação houve pessoas que saíram em busca de outros desejos e as que chegaram somando os delas. Cada uma com o seu tempo de pertencer. A companhia se tornou um espaço para explorarmos as nossas potencialidades. Hoje temos profissionais formados em diferentes áreas como Administração, Artes Cênicas e Dança, Dança, Educação Física, Psicologia, que ministram aulas, realizam produções, elaboram projetos, coordenam núcleos e outros grupos, criam suas próprias iniciativas em danças e estão aqui! Lembra da rede? É por essa costura, modo de organizar que vamos nos mantendo vivos e vivas.

E contamos mais,  
esta experiência já estabelece infinitas  
possibilidades de redes e vibramos para que elas  
aconteçam de alguma forma, que te mova de algum jeito.  
Talvez pelo movimento do sotaque: já pensou mover-se pelo tempo do sotaque?  
Cair no espaço da pronúncia? Explorar a fonética do corpo?  
Pois, então, reafirmamos aqui que esta escrita é dança e  
que essa dança é escrita. Uma dança-escrita  
do centro-oeste do Brasil.  
Vamos dançar?

## HISTÓRIAS E CONEXÕES: PERSPECTIVAS DO PROFESSOR, COREÓGRAFO, DIRETOR, PRODUTOR E GESTOR CULTURAL

Por: Marcos Mattos

Localizo essa escrita em agosto de 2020, período de isolamento social e pandêmico, e me apego a uma palavra que vem sendo muito utilizada por artistas e pesquisadores para retratar parte dos processos de convívio e históricos da Cia Dançurbana: Políticas do

cuidado. Até então, não sabíamos ao certo o real significado dessa palavra e, também, não a utilizávamos com frequência, mas que nesses últimos meses ela está presente em nossas relações, materializando-se. É com esse sentido, o afeto, que trago um recorte dos espetáculos, conexões e amizades construídas ao longo dessa trajetória de 18 anos.

Penso na Cia Dançurbana – que nasceu em 2002 com o objetivo de divulgar a cultura Hip Hop e suas vertentes em Campo Grande e no Estado de Mato Grosso do Sul (MS) – como parte fundamental na minha construção pessoal e artística enquanto ser, pois, foi nesse lugar que me descobri artista, multiplicador e provocador. Um lugar que me desafia diariamente a repensar os modos de existência e sobrevivência de um grupo profissional de dança em Campo Grande (MS).

Para exemplificar essa experiência coletiva, trago um recorte das criações, encontros e trabalhos coreográficos da Cia produzidos de 2008 a 2020.



Figura 21: Registro da Cia Dançurbana em rede no evento de estreia do Espetáculo FLUZZ no Teatro Glauce Rocha em Campo Grande/MS

Fonte: Franciella Cavalheri – Cravo Filmes

NO ANO DE 2008 a Dançurbana apresentou, no SESC Horto o espetáculo ‘Urbanóides’, que abordou em sua pesquisa, temas para compor lúdica e subjetivamente a estrutura da vida humana em centros urbanos, sem negligenciar o olhar crítico sobre a automação e a rigidez corporal que caracterizam a vida nas cidades. Na construção de Urbanoídes a direção artística da Dançurbana era dividida entre dois artistas, eu, Marcos Mattos, e Kleber Leonn, que deixou a direção no final de 2009.



Figura 22: Espetáculo Urbanóides acusado de plágio  
Fonte: Acervo da Cia

EM 2009 a Cia sofre a acusação de ter plagiado um trabalho da Cia Discípulos do Ritmo dirigida por Frank Ejara na cidade de São Paulo, contudo, a Dançurbana aproveita a acusação para trazer à tona e questionar a autoria em dança e cria assim, o espetáculo 'Plagium?', questionando o que é ou não plágio no campo das artes. Plagium? é o trabalho que projetou a Dançurbana no cenário nacional, participando de importantes projetos como: Sesc Amazônia das Artes (2012), Palco Giratório (2014), circulando por quarenta e três cidades do País.



Figura 23: Registros do Espetáculo Plagium? em movimento e processos - ano 2009, 2014 e 2018  
Fonte: Cadu Modesto, Fernanda Calixto, Franciella Cavalheri – Cravo Filmes, Helton Pérez – Vaca Azul e Reginaldo Borges

Em 2011 a Dançurbana é aprovada pelo Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna para a criação do espetáculo “Singulares”, uma homenagem aos integrantes e aos 10 anos da Cia, projeto realizado no ano de 2012. O espetáculo contou com a co-direção da artista e pesquisadora Renata Leoni. Posteriormente Renata atuou na direção artística de “Plagium?”, ministrou aulas de improvisação como preparação do elenco do espetáculo “Fluzz” e colaborou artisticamente na criação do espetáculo “Poracê”. Aprovada novamente em 2014 no Klaus Vianna, a Dançurbana cria o espetáculo “De Passagem”, uma proposta de Paula Bueno, uma obra que parte do diálogo entre corpo e cidade e acontece dentro de um ônibus (coletivo urbano) em movimento por vários pontos turísticos da cidade, onde os bailarinos e o público percorrem trajetos de Campo Grande. “Fluzz” é criado em 2016, com recurso captado pela Lei Rouanet junto ao Programa O Boticário na Dança, Furnas Eletrobrás e Digx – Soluções em Gestão Pública. Trata-se de uma referência ao trabalho de Augusto de Franco, escritor e investigador da “Nova Ciência das Redes”. E para compor esse time de criação, além de Renata Leoni, estiveram presentes Franciella Cavalheri com aulas de improvisação e Gisela Dória que assumiu a direção artística do trabalho em 2017.



Figura 24: Espetáculo Singulares (2012) / Espetáculo de Passagem (2015) / Espetáculo FLUZZ (2016)  
 Fonte: Kelly Hayd e Franciella Cavalheri (Cravo Filmes) / Helton Pérez (Vaca Azul) / Franciella Cavalheri (Cravo Filmes)

Em 2017 nasce “Poracê: o outro de nós”. A palavra poracê, do Nheengatu, significa dança indígena de celebração ou baile, arrasta-pé. Provocados por três coreógrafos, seis intérpretes-criadores investigaram suas identidades, nomes, origens e relações com o lugar onde vivem: Mato Grosso do Sul. Trilha sonora criada especialmente para o espetáculo pelo músico instrumentista Antônio Porto. Neste projeto contamos com a colaboração da



artista e Arte-mediadora Kelly Queiroz que realizou um trabalho de mediação artística nas escolas onde o espetáculo se apresentou. Neste mesmo ano revisitamos quase todos os espetáculos da Cia. por meio da aprovação do Projeto Manutenção Dançurbana – 15 anos, também pela Lei Rouanet e no segundo ano com o Programa O Boticário na Dança.



Figura 25: Registro do Espetáculo ‘Poracê – o outro de nós’: obra selecionada em 2020 para participar do Festival Arte como Respiro do Itaú Cultural  
Fonte: Franciella Cavalheri - Cravo Filmes

A Cia se desafia em 2019 a conhecer e pesquisar o universo da infância propondo a criação de um espetáculo infantil. Porém, como somos um elenco de 10 intérpretes criadores, surge a ideia de criar um projeto com o nome “Era uma vez: Dança para crianças” e dentro desse projeto criar dois espetáculos infantis, um para a primeira infância e outro para a segunda. Para essa nova criação convidamos duas profissionais, amigas e queridas pela Cia: Paula Bueno e Miráira Manfroi, arte educadora e pesquisadora das infâncias.



Figura 26: Identidade visual criado pela artista Maira Espíndola.  
Fonte: Maira Espíndola.

Ainda em 2019 nos movemos em mais um desafio, voltamos a dar atenção ao espetáculo Singulares (2012), que não foi revisitado em 2017 no projeto Manutenção Dançurbana – 15 anos. Nos deparamos com uma questão dramaturgica que reflete à nossa maneira de pensar no momento. Como ser potente enquanto indivíduo trabalhando em uma Cia ou coletivo? Como essa relação entre indivíduo/coletivo está se configurando nesse espaço? Fomos provocados a repensar modos de criação dos espetáculos, que foi sempre mais centralizado na escolha da direção ou do coreógrafo residente, para então alimentar os desejos e a autonomia dos intérpretes criadores, reconfigurando espaços e certezas da Cia. A partir daí a proposta foi que os intérpretes escolhessem sobre o que gostariam de tratar, quais questões eles iriam mover, qual seria sua equipe de trabalho e quais deles tinham esse desejo, o de criar. Então, sai de cena o espetáculo Singulares e entra em cena o “Projeto Singulares: Mostra de solos”, onde seis solos foram criados.



Figura 27: Identidade visual criado pela artista Maira Espíndola.  
Fonte: Maira Espíndola.

Falar das criações da Cia Dançurbana foi uma maneira de elucidar o trabalho colaborativo com diferentes artistas que vem sendo realizado desde 2009 na formação artística, pedagógica e social de toda a equipe e o quanto isso refletiu em nossas criações, espetáculos, projetos e ações importantes para a Cia e reverberaram para o público. Como resultado do trabalho desenvolvido durante esses dezoito anos, outros projetos foram criados e potencializados. Ações in-formativas importantes, oficinas de mediação artística, realizadas nas escolas públicas de Campo Grande e, também, em diversas cidades do Estado, a conquista de patrocinadores e apoiadores que foram fundamentais para a realização e continuidade dessas ações, bem como a alteração e modificação de diversos contextos sociais.

Quando leio este texto percebo que meu papel neste coletivo de artistas passou por muitas transformações, assim como o próprio coletivo. Professor, coreógrafo, diretor, produtor e gestor cultural. Lembro de um termo utilizado por Ricardo Basbaum (2013 p. 167), “um artista-etc.”:

“Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc.’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.)”

Quando se percebe sendo artista em tempo integral e ao mesmo tempo questionando esse do lugar do “artista”, isso é o que faz sentido para mim agora. Questiono o meu papel neste coletivo e o papel do próprio coletivo, das potências individuais que fazem parte dele, e como que a partir delas podemos pensar a nossa potência coletiva.

Sempre tive um sonho de viver da dança, fazendo dança, dançando. Esse sonho se modificou muitas vezes, sendo bastante trabalhoso o caminho, mais posso dizer que é uma realidade possível. Sempre usei parte da música de Raul Seixas para direcionar e impulsionar nossas conversas coletivas: “Sonho que se sonha só, é um sonho que se sonha só, mas sonho que se sonha junto, é realidade. E a Cia Dançurbana é uma realidade em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

# VOCÊ/PROCESSOS/AUTONOMIA: EXPERIVIVÊNCIAS DE UMA INTÉRPRETE

Por Maura Menezes

“A Cia Dançurbana entrou na minha vida em 2008 e desde então grandes transformações vem acontecendo. Trabalhar com dança era algo inimaginável para mim, pois uma pessoa nascida em Campo Grande/MS na periferia não tem dimensão das possibilidades existentes, ainda mais se tratando de dança/arte. Ainda que nada nesse caminho tenha sido fácil, como me abdicar de outros momentos também importantes, a dança sempre foi minha primeira opção, pois nada paga poder trabalhar com algo que te preenche e te faz feliz.

Foi e está sendo até hoje um processo de crescimento mútuo, eu, a cia e meus colegas de trabalho, entender-se nesse lugar de artista da dança, como fazer, para onde ir são questão vivas ao longo desses doze anos em que nos encontramos. Vivemos coisas incríveis, circulações nacionais, alguns patrocínios importantes, mas nenhuma dessas experiências nos deram estabilidade suficiente para que vivêssemos somente dançando como nos filmes da dança. A grande questão que nunca se cala é: Como nos manter? Como encontrar caminhos de continuar existindo da dança sem depender de editais públicos?

Encontramos pessoas que contribuíram e ainda contribuem muito, encontramos o caminho do trabalho em rede um dos maiores encontros que tivemos nesse caminho, e que nos trouxe algumas respostas para as perguntas que tanto pulsavam em nós. Trabalhar de maneira mais colaborativa e entendendo o valor e potencialidades de todos, indo além do ser dançante que tem protagonismo somente nos palcos, e isso é valioso. A partir dessa descoberta de modo de fazer, começamos uma longa busca para entender e aprender a trabalhar de maneira mais horizontal e com mais autonomia. Por parte dos intérpretes tem sido um desafio trabalhoso, mas prazeroso.

Estar no lugar de intérprete criadora nesse novo formato é um lugar em que se faz necessário estar ativo dentro da Cia, pois o seu funcionamento depende uns dos outros para caminhar, não somente da direção. Foi preciso compreender que somos autônomos, quanto mais você pensa/cria ações mesmo que seja para o todo, está fazendo por você também. Diminuir o número de bailarinos nos trabalhos foi parte desta mudança de

pensamento, e não foi nada fácil. Viemos de um lugar onde todos os bailarinos dançavam todos os trabalhos, chegamos a ter quase 16 bailarinos no palco e à medida que as coisas foram ficando mais profissionais, tivemos que fazer escolhas, e fomos compreendemos a real realidade do país com relação a cultura, chegando à conclusão do quão difícil seria vender nossos trabalhos com 10 bailarinos dançando. Foi um certo banho de água fria para mim, entendi que ser uma artista multitarefa é um caminho para continuar trabalhando com dança.

A ideia é dividir: quem não está dançando o trabalho, trabalha na produção, assim todos estão envolvidos e divididos em atividades diversas que também são necessárias, esse foi uns dos aprendizados de trabalhar em rede. Hoje temos núcleos de trabalhos, eu faço parte do núcleo de produção cultural, lugar em que também me sinto realizada e ter aprendido novas funções ligadas a arte me possibilitou trabalhar em outros núcleos de artistas assim como em outras linguagens artísticas. Mover é viver e viver trabalhando com dança requer uma constante autoanálise e diálogos e muitas reuniões nem sempre amistosas, pois nem sempre estamos na mesma sintonia e com os mesmos desejos. Mas a ideia é que sejamos como peças de uma engrenagem, tudo depende de nós para fluir, pausar, retomar, ouvi, ser ouvido, concordar ou discordar, pois a dança não pode parar.”

# IMPROVISAÇÃO E DANÇURBANA: PERSPECTIVAS DE UMA INTERAGENTE NA REDE

Por Renata Leoni

Começo sem saber onde e como chegar. Vou então no fluxo incerto, aberta às interações das desmemórias, lembranças das coisas inventadas pela saudade do que eu não vivi e que ficaram aqui, provocando amizades e afetos, que vão se alinhavando com palavras que dançam sozinhas, sem controle, em tempo de se estabacar no chão (corre-a-grafia), a ver se algum sentido pode emergir desse novelo de emoções. Mas a emoção é tudo (MATURANA, 2002).

O Augusto de Franco, estudioso da Redes Sociais, melhor, das Redes Humanas, cunhou a palavra FLUZZ, quando em conversa com Marcelo Straviz sobre o Buzz do Google. Fluzz tem a ver com fluxo e interação. Melhor dizendo com fluidez. “Tudo que flui é fluzz. Tudo que fluzz flui. Fluzz é o fluxo, que não pode ser aprisionado por qualquer mainframe. Porque fluzz é do metabolismo da rede. Ah!, sim, redes são fluídos. (...)” (FRANCO, 2011, p. 18).

O famoso diagrama de Paul Baran, velho conhecido dos estudiosos das ciências das Redes, materializa visualmente o poder das interações. Vejam só:

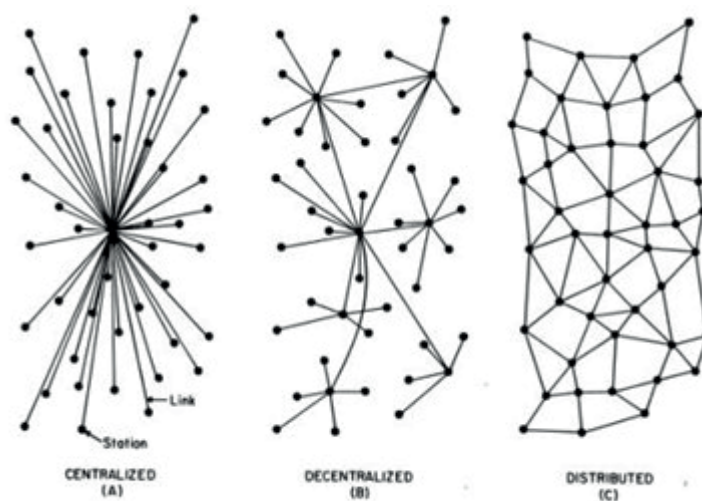


FIG. 1 – Centralized, Decentralized and Distributed Networks

Figura 28: Centralizado, Descentralizado e Distribuído  
Fonte:

Na figura (C) fica clara a conexão de todos com todos, muito embora todas as ligações não estejam visíveis pois dificultaria a própria visualização.

A Paula Bueno, artista da dança e designer, tem outra proposição para a visualização das Redes distribuídas. Ela diz gostar da possibilidade que o design dá ao auxiliar a entender melhor as coisas.

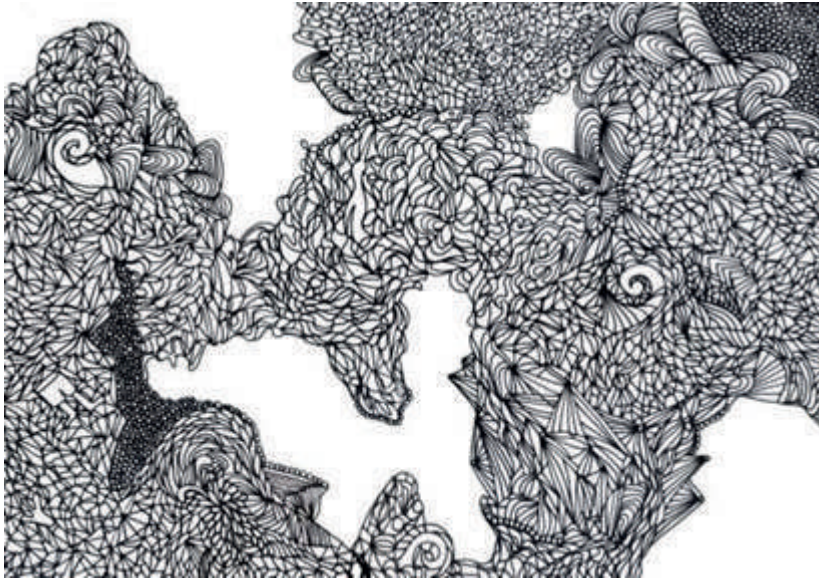


Figura 29: Paula Bueno  
Fonte:

E continua: “Repare que há diferentes formas nas conexões, aglomerados, espaços em branco, formas circulares que se fecham em si, mas permanecem conectadas por contato... Enfim, uma forma mais orgânica e, também, mais artística para representar também as falhas, e dúvidas, e tentativas das conexões” (BUENO, 2018, p. 1).

Voltemos ao “FLUZZ”. Naquele ano, em 2016, estive pela primeira vez no Ateliê da Dudude Hermann em Casa Branca, Belo Horizonte, Minas Gerais, para o primeiro contato com a Improvisação em Dança por mais tempo, com Katie Duck. Na volta de lá, propus ao Diretor da Cia, o Marcos Mattos, que realizasse uma oficina sobre improvisação com os bailarinos para praticar e continuar o aprendizado. Esse tempo de convívio se estendeu muito mais do que o planejado. Conheci, então, por dentro, as dinâmicas da Dançurbana, dos papéis de cada um de seus integrantes e do poder agregador e disseminador do seu fazer.

Minha relação de amizade e afeto com a Cia parte da aproximação com o Marcos Mattos, gestor e diretor da Dançurbana. Cursamos juntos, de 2008 a 2010 uma pós-graduação

em Dança na cidade, pela Universidade Católica Dom Bosco. Esse momento foi bem importante para a ampliação dos horizontes da dança na cidade.

Estava emaranhada em vários fazeres. Atuava como artista, produtora e gestora cultural em alguns coletivos da cidade. Experenciava a trama simples e múltipla das amizades criando fluxos, a rede em pleno viço, mas ainda como a invisível e tremenda força que une e impulsiona; mas só depois fui entender melhor como ideia, como possibilidade de atuação.

Fui entendendo, como princípio fundamental, que, o que importa na Rede é o grau de distribuição dos nodos, e que os nodos, no nosso caso, no caso da Dança, eram as pessoas que estavam nos grupos, coletivos, ou sozinhas, e o fluxo criado entre elas pela interação.

Minha dedicação mais intensa, embora estivesse colaborando com vários coletivos, como disse, se concentrava na Ginga Cia de Dança, a mais antiga e reconhecida companhia da cidade e do estado. Via, pelo viés do status dessa cia, a sua importância como fomentadora da rede. Via também muita semelhança entre o fazer do diretor da Ginga, Chico Neller e o do Marquinhos, a partir da grande capacidade comum de agregar pessoas. Foi assim que provoqueei a parceria dos dois, para a gestão/administração de um espaço conjunto das duas companhias e mais um apanhado de outras iniciativas. Nasceu daí o Movimento Espaço de Danças.

Acho interessante trazer para cá essa ideia de ser integrante de uma Cia ou Coletivo e o quanto isso ainda é uma questão por aqui, isto é, o quanto aquele que se dedica a um coletivo tem (ou não) liberdade para interagir com outros. De certa forma, esse caminho vai de encontro ao conceito de rede, motivo pelo qual eu achava que seria possível a colaboração para a gestão de um espaço comum.

O Movimento Espaço de Danças foi esse lugar, pensado, a princípio, um local de abrigo aos grupos formadores da Rede (ou parte da Rede) e que teriam o desafio de gerir um espaço, que seria utilizado para ensaio de todos os grupos, para aulas à comunidade do entorno e para a apresentação de pequenos espetáculos. Pensava-se assim em ganhar alguma autonomia e sustentabilidade, e o mais importante, trilhar um caminho de aprendizado para todos. Este espaço agregava a Cia Dançurbana, Ginga Cia de Dança, Cia do Mato, Conectivo Corpomancia, Grupo Expressão de Rua, Armazém 67, Conexão Urbana, Cia Dançar e o Coletivo Femme.

Entre idas e vindas, chegamos em 2020. Hoje, a Cia Dançurbana tem morada na sede da Organização Social Casa de Ensaio, uma entidade de arte-transformação que trabalha ativamente na cidade há mais de 25 anos. O amadurecimento dos integrantes da Cia



e, conseqüentemente da sua gestão, fez com que se tornassem mais colaborativos, entendendo os contextos, aceitando as diferenças de pensamento e unindo potências do fazer.

Por fim, concludo que foi importante descobrir e trabalhar conscientemente com o propósito de agitar a rede social humana, buscando ativamente mais distribuição que centralização, algo que está no DNA dos amantes, praticantes, simpatizantes e profissionais da dança, que passaram a colaborar mais, tanto artisticamente quanto em planejamento e gestão de projetos, enriquecendo a experiência de todos.

## Referências

### **BALLET STAGIUM: UMA HISTÓRIA. KARLA DUNDER**

KATZ, Helena. O Brasil Descobre a Dança, a Dança Descobre o Brasil. São Paulo. Dórea Books and Art, 1994.

OTERO, Décio. Marika Gidali Singular e Plural. São Paulo, Senac 2001.

OTERO, Décio. Stagium, as Paixões da Dança. São Paulo, Hucitec, 1999.

### **BALÉ TEATRO CASTRO ALVES. SÔNIA GONÇALVES**

ARAIZ, O. Entrevista ao Jornal A Tarde – Salvador/BA. 26/11/1987.

DI PIETRO, M. Direito Administrativo. 23ª edição. São Paulo: Atlas, 2010

FOUCAULT, M. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramallete. 41ª edição. Petrópolis: Vozes, 2013.

KATZ, H. Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo. 1ª edição. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.

MORAES, C. Dança. Org. de Nice e Eliana Pedroso. (Coleção Destaque Cultural, 1). Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo. 2004.

NAVARRO, V. Programa de estreia da coreografia Sonhos de Castro Alves. BTCA, 1982.

ROBATTO, L. Ensaio com Lia Robatto. In: SILVA, Eliana R. Balé Teatro Castro Alves 30 anos 1981-2011 Salvador: Lunafrat Gráfica e Editora Ltda., 2010.

SENNETT, R. O artífice. Tradução: Clóvis Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, E. Transformar experiência em significado: Balé Teatro Castro Alves 30 anos 1981-2011. Ensaio Lia Robatto e Ana Teixeira. Salvador: Lunafrat Gráfica e Editora Ltda., 2010.

### **CORPO INVENTARIANTE EM ESTADO DE VIGÍLIA. SANDRO BORELLI. COM INTRODUÇÃO DE ODILON JOSÉ ROBLE.**

ADEUS, DEUS. Sandro Borelli – 2005 Balé da Cidade de São Paulo – Gravação e Edição: Osmar Zampieri. Disponível em: <https://youtu.be/QQMjt76bJpk>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

AGENDA DE DANÇA. Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/nao-te-abandono-mais-morro-contigo-estreia-hoje-no-kasulo-espaco-de-arte-e-cultura/>. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/cia-carne-agonizante-estreia-balada-da-irgem-em-nome-de-deus-inspirado-na-figura-de-joana-darc/>. Acesso em: 17 de setembro de 2020.

ANJOS, Augusto dos. EU – e outras poesias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

APLAUSO BRASIL. Disponível em: <https://aplausobrasil.com.br/online-cia-carne-agonizante-estreia-o-espetaculo-de-danca-inspirado-em-discurso-historico-de-ulisses-guimaraes/>. Acesso em: 22 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <https://aplausobrasil.com.br/com-direcao-de-sandro-borelli-solo-de-marcos-abranches-quer-revelar-angustias-universais/>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

BORELLI, Sandro. Inside – Parte 2. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=16YDpJ590\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=16YDpJ590_0). Acesso em: 27 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Corpo: protagonista perpétuo das dores do mundo. Dissertação de Mestrado (UNICAMP) de Sandro Borelli. Disponível em: Corpo : protagonista perpétuo das dores do mundo. Acesso em: 17 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Deadly – integral versão original (1997). Disponível em <https://youtu.be/2NMjhhJMMZY>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Sandro Borelli. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa200131/sandro-borelli>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <http://www.ciacarneagonizante.com.br/>, 2006. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

BRAVO PRIME. O melhor das artes pelo júri do prêmio Bravo Prime. Estado de São Paulo. Disponível em: O melhor das artes pelo júri do prêmio Bravo Prime. Acesso em: 21 de setembro de 2020.

CALSAVARA, Katia. Kafkianos dançam “O Processo” em teatro aberto hoje na cidade. Folha de São Paulo. Disponível em: Kafkianos dançam “O Processo” em teatro aberto hoje na cidade - 01/11/2003. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

COLOMBO, Sylvia. Borelli mostra seu ‘Teatro Coreográfico’. Folha de São Paulo. Disponível em: Borelli mostra seu ‘Teatro Coreográfico’ - 30/6/1994. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

DANÇA EM PALTA. Disponível em: <https://www.dancaempauta.com.br/cia-carne-agonizante-estreia-espetaculo-inspirado-em-lamarca/>. Acesso em: 25 de setembro de 2020.

DEODATO, Livia. Cia. Borelli investiga: quem é o artista da fome do novo século. O Estado de São Paulo. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,cia-borelli-investiga-quem-e-o-artista-da-fome-do-novo-seculo,203483> .Acesso em: 21 de setembro de 2020.

ESTADÃO. APCA escolhe os melhores de 2000. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,apca-escolhe-os-melhores-de-2000,20001212p5842>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

FAAP. Histórico de peças teatrais. Disponível em: <http://faap.br/teatro/historico.asp>. Acesso em 11 de setembro de 2020.

FERNANDO, Mauro. Jardim de Tântalo é a volta do senhor delírio. Diário do Grande ABC. Disponível em: Jardim de Tântalo é a volta do senhor delírio. Acesso em: 20 de setembro.

FOLHA UOL. Companhias mineiras dominam o Panorama Sesi de Dança em SP. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u68342.shtml>. Acesso em 14 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Cia Borelli dança sua trajetória. Folha de São Paulo. Disponível em: Cia. Borelli dança sua trajetória - 28/02/2008. Acesso em 14 de setembro de 2020.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos [1930-1936]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUIAGAY SALVADOR. Disponível em: Para deputado federal Coronel Tadeu, beijo gay é ato obsceno. Acesso em: 2020.

KATZ, Helena. Deslize de Calouros na cúpula do Municipal. O Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31190125133.jpg>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. 'Ifá' se equivoca-se como arte de protesto. O Estado de São Paulo - Cultura. 08 de agosto de 1997. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz81162234552.jpg>. Acesso em: 07 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Borelli faz da loucura seu personagem. O Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51162236013.jpg>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Estado independente aponta um novo caminho da composição. O Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21252074902.jpg>. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Diálogo possível e necessário entre política e dança. O Estado de São Paulo. Disponível em: [BR - 1] CADERNO\_2/CADERNO2/PÁGINAS<C01> ... 13/07/13. Acesso em: 15 de setembro de 2020.

NEVES, Cássio Gomes. Nova coreografia de Sandro Borelli estreia sexta feira. Diário do Grande ABC. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/211386/nova-coreografia-de-sandro-borelli-estreia-sexta-feira>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, Kindle e-boock.

PAVLOVA, Adriana. Borelli deixa "Lago dos Cisnes noturno". Folha de São Paulo. Disponível em: Borelli deixa "Lago dos Cisnes" noturno - 11/12/2008. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

PERNICCIOTTI, Fernanda. O Estado de São Paulo. Disponível em: Cia Carne Agonizante, de Sandro Borelli, celebra 20 anos. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

PONZIO, Ana Francisca. Sandro Borelli abre Semanas de Dança com "Pierrot de Veias". Disponível em: Sandro Borelli abre Semanas de Dança com "Pierrot de Veias" - 7/6/1995. Acesso em: 24 de setembro de 2020.

\_\_\_\_\_. Borelli amadurece com "A Metamorfose". Folha de São Paulo. Disponível em: Dança: Borelli amadurece com "A Metamorfose" - 14/11/2002. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

PROEC. Tártaro. Disponível em: <https://www.programa-universidade.unicamp.br/noticias/espetaculo-de-danca-traz-para-o-corpo-as-dores-do-mundo>. Acesso em: 28 de setembro de 2020.

SAAR, Sara. Companhia estreia Produto perecível laico. Diário do Grande ABC. Disponível em: Companhia Borelli estreia Produto Perecível Laico. Acesso em 14 de setembro de 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. A Vontade de Amar. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1985.

SHERMAN, Martin. O Canto Preso (TV CULTURA) - Cia Carne Agonizante (1999). Disponível em: <https://youtu.be/YQ0AuqMPKak>. Acesso em: 27 de setembro de 2020.

SOUSA, Cruz e. Poesias Completas de Cruz e Sousa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

YOUTUBE. Beijo na boca, São Paulo. Disponível em: <https://youtu.be/Q3Ch0AQn4HY>. Acesso em: 16 de setembro de 2020.

## **GRUPO GESTUS: OS GESTOS E SEUS DEGRAUS. GILSAMARA MOURA E KRANIA VICTORIA DÍAZ-SERRANO**

BRECHT, Bertold. Estudos sobre Teatro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Arte e Cognição. São Paulo: Annablume, 2015. 280p.

MOURA, Gilsamara. Corpo da multidão: dança e políticas públicas. 1a. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2018. 212p.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, Douglas Camargo. Ágora: modos de ser em dança - Volume 1. Alumínio: Jogo de Palavras, 2018. v. 1. 178p.

\_\_\_\_\_. Ágora: modos de ser em dança - Volume 2. Alumínio: Jogo de Palavras, 2019. v. 2. 377p.

\_\_\_\_\_. Ágora: modos de ser em dança - Volume 3 – Infâncias e juventudes. 1a. ed. Alumínio: Jogo de Palavras, 2020. v. 3. 177p.

[www.gestus.com.br](http://www.gestus.com.br)

## **GRUPO X: O CONTRADISPOSITIVO CHAMADO GRUPO X DE IMPROVISACÃO EM DANÇA FÁTIMA DALTRO, CARLOS EDUARDO O. DO CARMO (EDU O) E PÂMELA RINALDI**

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo e outros ensaios. Tradutor Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. Profanações. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo. Boitempo, 2007.

CARMO, C. E. O. Entre sorrisos, lágrimas e compaixões: implicações das políticas culturais brasileiras (2007 a 2012), na produção de artistas com deficiência na dança. 2014. Dissertação – (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

\_\_\_\_\_. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. EPHEMERA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFOP), Ouro Preto, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020.

CHARLES, Helene. Uma dança Festoetale. Livro do X. Edu O., Fátima Campos Daltro de Castro (Orgs.) - Salvador: Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, 2019.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. Em: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p. 63-85

OLIVEIRA, Ana Clara Santos. Por uma poética da audiodescrição de dança: uma proposta para a cena da obra Pequetitas coisas entre nós mesmos. Dissertação de mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia, 2013. Salvador- BA.

## **CIA TREME TERRA: AQUILOMBAMENTO E A POÉTICA DA MARGINALIDADE. JOÃO NASCIMENTO**

NASCIMNETO, Abdias. O quilombo. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. <https://baobavoador.noblogs.org/files/2016/01/O-QUILOMBISMO-Abdias-Do-Nascimento.pdf> acesso em (COLOCAR A DATA DE ACSSO. EX. 20/05/2019).

Fórum de Artes Negras e Periféricas. Blog: [http://artesnegraseperifericas.blogspot.com/2015/05/carta-aberta-para-democratizacao-e\\_55.html](http://artesnegraseperifericas.blogspot.com/2015/05/carta-aberta-para-democratizacao-e_55.html)

Documentário “Danças Negras”; 2020

Direção: João Nascimento e Firmino Pitanga

Produtora: Kalakuta

**CIA DANÇURBANA: HISTÓRIAS DE REDES, DANÇAS E CONEXÕES.  
RAFAEL CAMPAGNA, MARCOS MATOS, MAURA MENESES E  
RENATA LEONI. MARCOS MATTOS**

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BUENO, Paula. Conectivo Corpomancia, 10 de abril de 2018, p. 1-4. Disponível em: <http://corpomancia.blogspot.com/2018/04/proponho-aqui-um-ponto-e-nao-e-de.html>. Acesso em 11/04/2018.

FRANCO, Augusto. Fluzz: vida humana e convivência social nos novos mundos altamente conectados do terceiro milênio. São Paulo: Escola-de-Redes, 2011. Disponível em: <http://www.slideshare.net/augustodefranco/fluzz-book-ebook>. Acesso em 28/09/2020.

MATURANA, Humberto. Emoções e Linguagem na Educação e na Política. 3ª Reimpressão. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2002





Universidade Federal da Bahia

## Referências Históricas da Dança no Brasil

Este livro é uma coletânea de textos sobre a dança brasileira em um traçado de 1970 a 2020. Aqui você tem um panorama em capítulos que pontilham contextos de muitos Brasis, porém, essas diversidades em sua beleza têm em comum um Brasil com uma dança engajada com a realidade sociocultural, uma dança inscrita no seu tempo, escrita no seu fazer artístico, honesta consigo mesma e com a produção de conhecimento que propõe.



PROGRAD  
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

