

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Os anos 1980 e a explosão da dança cênica brasileira. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Prof. Adjunto. Bailarino e Professor.

RESUMO

Os anos 1980 coincidem com um período intenso para a dança brasileira, em geral marcados por muitos acontecimentos importantes. As iniciativas, tanto estatais como privadas, deram novo impulso a diversos setores ligados à dança no Brasil. As muitas ações vão desde a criação em dança, passando pelos tipos de formação livre e acadêmica, pela constituição de novos grupos e companhias, produção editorial, organização de mostras e festivais, bem como pela maior circulação das produções e de artistas de dança nos palcos nacionais e internacionais. Um país que, no senso comum, sempre se reconheceu como tendo “a dança no corpo”, mas que, por outro lado, nunca deixou de manifestar dificuldades em perceber a dança como uma atividade profissional possível e respeitável, tem nos anos 1980 um período de maior visibilidade nesse campo e o reconhecimento mesmo de que os bailarinos constituem uma categoria de trabalhadores no contexto artístico brasileiro. Este artigo, ao dar visibilidade a esses fatos, procura localizá-los num contexto maior dos quadros político e social brasileiro do período.

Palavras-chave: Dança Brasileira. Criação. História da Dança.

ALVARENGA. Arnaldo Leite de. Les années 80 et l’explosion de la danse de scène brésilienne. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Professeur Assistant. Danseur e Enseignant.

RÉSUMÉ

L’année 1980 coïncide avec une période intense de la danse brésilienne généralement marquée par plusieurs événements importants. Les initiatives, tant publiques que privées, ont donné un nouvel élan à de nombreux secteurs de la danse au Brésil. Les plusieurs activités de la création en danse, à travers les types de formation libre et académique, la formation de nouveaux groupes et entreprises, la production éditoriale, l’organisation d’expositions et de festivals, ainsi que les plus présentation des artistes de la danse sur scène nationales et internationales. Un pays où, dans le sens commun, toujours été reconnue comme ayant “la danse dans le corps”, mais d’autre part, a toujours exprimé la difficulté à comprendre la danse comme une activité professionnelle délai possible et respectable, a dans les 80 années une plus grande visibilité et la reconnaissance dans ce domaine que même les danseurs forment une catégorie de travailleurs dans le contexte brésilien artistique. Cet article doit une visibilité à ces faits dans un contexte plus large du Brésil dans les cadres politiques et sociaux de la période.

Mots-clés: Danse. Brésilienne Création. Histoire de la Danse.

Os anos 1980 foram intensos para a dança brasileira. Iniciativas, tanto estatais quanto privadas, deram novo impulso a setores ligados à dança com ações

sobre criação, formações livres e acadêmicas, constituição de novos grupos e companhias, produção editorial, organização de mostras e festivais e maior circulação das produções e de artistas de dança em palcos nacionais e internacionais. O Brasil, cujo senso comum identifica-se como tendo “a dança no corpo”, nunca deixou de manifestar dificuldade em perceber a dança como uma atividade profissional possível e respeitável e ganhou maior visibilidade nessa área reconhecendo que os bailarinos constituem uma categoria de trabalhadores no contexto artístico brasileiro.

Oficializada a Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931, forma-se a primeira geração de bailarinos brasileiros, numa escola oficial. Esses, por sua vez, formarão a segunda e terceira gerações atuantes na década de 1980. Essas duas gerações também entraram em contato com muitos dos mestres formadores da primeira geração — em sua maioria de origem russa — bem como, com outros profissionais em trânsito pelo país, ou aqui radicados tendo acesso a experiências novas com as técnicas Clássica, Moderna e do Jazz. Entre eles temos: Oscar Araiz, Luís Arrieta, Hugo Travers, (Argentina), Graciela Figueiroa (Uruguai), Vitor Navarro (Espanha), Lenie Dale e Clyde Morgan (Estados Unidos), Natália Makarova e Mikhail Baryshnikov (Rússia).

Os profissionais que entravam no mercado não se enquadravam nas poucas companhias estatais do país — únicas instituições capazes de garantir uma segurança trabalhista mínima —, foram para fora do país ou se reuniram em grupos independentes, que sem a garantia de estabilidade financeira e continuidade, permitiam uma maior liberdade de criação. Consolida-se o Balé Stagium, com 10 anos de existência; e o Grupo Corpo, que iniciou suas atividades em 1976. Sem a pretensão de ser exaustivo, cito outros grupos que se sobressaíram nesses anos: o Marzipan, Balé Ismael Guiser, Ópera Paulista, Cisne Negro, Grupo Casa Forte e o Balé da Cidade de São Paulo (SP); o Grupo Tran-Chan e o Balé do Teatro Castro Alves (BA); os grupos Transforma, Balé Teatro Minas, 1^o Ato, Gerais Companhia da Dança, Grupo Camaleão, Grupo Oz, Balé do Palácio das Artes e o Grupo Centro Mineiro de Danças Clássicas (MG); o grupo Endança (DF); o Balé do Teatro Guairá (PR); o grupo Vacilou Dançou, o Balé do Terceiro Mundo e o grupo Coringa (RJ); o Balé Folclórico do Recife (PE); os Grupos Ânima e Terpsi (RS), entre muitos outros. Nomes importantes compuseram esses grupos, como as bailarinas Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Suzana Mafra, Dudude Herrmann, Lina Lapertosa, Ana Botafogo, Ana Maria Mondini, Carmem Purri, Cecília Kerche, Bete Rizoleu, Cláudia Palma; e os bailarinos Humberto Silva, Denilton Gomes, Ismael Ivo, Pedro Paulo Rosa, Francisco Timbó, Rui Moreira, Jairo Sette, J. C. Violla, entre muitos outros. Entre estes só o grupo Corpo e 1^o Ato contavam com um patrocínio regular da iniciativa privada.

Em 3 de outubro de 1986 regulamentou-se a Lei nº 7.505, “Lei Sarney”, com o Estado concedendo a renúncia fiscal a operações de caráter cultural e artístico, abrindo possibilidades para a produção cênica. Embora tenha contribuído para que muitos projetos se concretizassem, distorções na interpretação e uso da lei geraram debates sobre a sua eficácia e aplicação. Em 1988, o *Pleno de Notáveis*, órgão máximo que geriu o *Prêmio Lei Sarney à Cultura Brasileira*,

premiou vários artistas de dança, entre eles Rodrigo Pederneiras, Ana Maria Mondini, Zélia Monteiro, Humberto Silva e Armando Aurich.

Cresce o número de festivais e mostras de dança, difundindo produções de dança para novos polos fora do eixo Rio-São Paulo por onde circulam grupos e formam-se plateias tornando conhecidos artistas de dança não frequentes na grande mídia. Segundo Saulo Borges (1992), esses eventos formavam dois eixos: um expôs a produção local e a extensão de sua crítica, reunindo a criação e intercambiando a diversidade; o outro privilegiou a competição. Exemplo de pioneirismo é o *Festival de Inverno*, promovido pela UFMG (Ouro Preto), ambiente de resistência ante a ditadura militar desde os anos 1960, considerado o maior festival de arte organizado por uma universidade pública brasileira. A *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, promovida pela UFBA em Salvador, ampliou o número de espetáculos e artistas convidados, funcionando como mostra, e não como competição (1982). Para Lia Robato (2007), a *Oficina* era um tipo de festival que, criado nos anos 1970, ainda guardava características muito próprias daquela época, pois

[...] era um tipo de festival que tinha cabimento nos anos 70, com a visão do ideal de comunidade, influenciada pelo movimento hippie, aquele romantismo hippie (...) era possível às pessoas o luxo de poder ficar um mês, quinze dias fora de casa. Ninguém tinha trabalho, ninguém tinha aquele compromisso todo [...]

Cito ainda o *Ciclo de Dança do Recife* (1982), o FLAAC – *Festival Latino-americano de Arte e Cultura*, da UNB (1987), o *Festival de Dança de Joinville* (1982), o *Festival do Triângulo*, em Uberlândia (1987), o *ENDA – Encontro Nacional de Dança Amadora*, em São Paulo (1982), a *Mostra de Jovens Coreógrafos*, bem como os *Ciclos de Dança do INACEN*, no Rio de Janeiro e o *Dança Porto Alegre* (1988), que após os espetáculos promovia debates com o público.

No âmbito internacional, o *Festival Internacional de Dança do Rio de Janeiro* (1985); e em 1987 a primeira edição do *Carlton Dance Festival*, que trouxeram grandes companhias estrangeiras, cuja diversidade de estéticas ampliou a experiência artística das plateias brasileiras de dança. Nesses festivais, os convidados internacionais apresentavam-se junto aos nacionais, elevando, aos olhos do público brasileiro, o *status* artístico de nossos bailarinos e grupos. Nesse contexto, produções de dança brasileira contemporânea são mostradas em 1988 em Portugal, nas cidades de Lisboa e Porto, na *Mostra de Dança Brasileira Contemporânea*, iniciativa da bailarina paulista Sonia Mota, em conjunto com a Fundação Calouste Gulbenkian¹. Esses eventos eram apoiados por órgãos públicos, principalmente federais, ligados à cultura.

Entre os eventos voltados para a reflexão tivemos o *Dança Brasil: perspectiva 88*, realizado no Rio de Janeiro, com patrocínio do MINC – FUNDACEM e do Serviço Brasileiro de Dança, no qual discutiu-se o evidente crescimento da

¹ O solo *Under Skin* com Ismael Ivo; *Fuga quase Libera*, com Sonia Mota e Zeca Nunes; *Certas Mulheres* com Patrícia Galvão, Soraya Sabino, Mara Borba e Kico; *Assim Seja*, pelo Teatro de Dança de São Paulo, de Célia Gouvêa e *Vidros Moídos (Coração de Nélsion)* do Grupo Trans-Forma de Sonia Mota.

dança em todo o país e a contradição da limitada infraestrutura disponível para o seu desenvolvimento. Nesse encontro participei da mesa *Pesquisa – Perfil da Dança*², representando as companhias independentes de dança de Minas Gerais. Nos *Seminários de Cachoeira do Campo* (1983-1986), dos quais participei como diretor-presidente da AMIDA – Associação Mineira de Dança, buscavam-se caminhos para políticas públicas efetivas na área cultural.

No campo editorial, a partir de 1982, a Revista *Dançar* torna-se uma importante publicação especializada em dança no país e mantém conectados os artistas de dança brasileiros. Nela, há críticas, entrevistas e artigos de críticos de dança e de pesquisadores ligados a universidades, como Marcos Bragato, Helena Katz, Cássia Navas, Christine Greiner, entre outros. Recebeu o incentivo do SNT, posteriormente INACEN e mais tarde FUNDACEN – Fundação Nacional de Artes Cênicas.

No âmbito educacional há uma crescente preocupação dos profissionais e pesquisadores de dança com a formação de bailarinos. Sobre o tema, Helena Katz (1992) atentou para a necessidade da reconceituação das palavras bailarino e formação:

Não existe o bailarino para a dança, e sim um bailarino para uma dança. Uma escola precisa de uma companhia x e para isso formar de maneira x os seus bailarinos. O produto final, que é aquilo que o bailarino dança, a escolha estética dele, é que é a escolha de sua formação.

Desse modo, o que acontece, mesmo nos dias atuais, é que na grande maioria das vezes a pretendida formação restringe-se a um treinamento de uma habilidade de expressão segundo uma determinada técnica e estilo de dança. Porém, aos poucos esse quadro se altera, principalmente pela via acadêmica, surgindo novos cursos superiores de dança no país, como o da Fundação Teatro Guaíra/PUC – PR e da Faculdade de Dança do Rio de Janeiro, associada à UniverCidade (1984). Em 1987, criam-se a graduação da UNICAMP e a Especialização em Composição Coreográfica, da UFBA. Em Santos, é criada a Faculdade de Dança da Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes. Foram também realizados o II Congresso Nacional de Ensino da Dança e a Exposição de Ensino da Dança, no Rio de Janeiro (1982).

No trânsito de informações que ia se estabelecendo entre as produções dos “fazedores de dança” — os artistas — e as produções acadêmicas, cuja autoria nem sempre era de artistas, os que produziam e executavam a dança não necessariamente eram os que refletiam sobre ela; assim, seja no campo acadêmico, ou não, parâmetros, expressões, ideias e conceitos próprios de certos campos de conhecimento aparecem nas falas de vários profissionais de dança, nem sempre com a desejada propriedade vocabular. Sobre isso Cássia Navas (1992) chamou a atenção, entre outras questões, para equívocos na

² A pesquisa *Perfil da Dança* foi realizada pela bailarina e produtora Gilda Almeida e financiada pela FUNDACEN. O público-alvo compunha-se de bailarinos, companhias independentes e empresas do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

conceituação do entendimento sobre pesquisa em dança no Brasil, fossem elas de natureza prática ou teórica. Observe-se:

Durante os últimos 15 anos, cresceram no Brasil os coreógrafos e bailarinos que reconheceriam em seu trabalho um fazer investigativo, autodenominando-se pesquisadores, realizadores de pesquisa em dança [...] Neste contexto, fazer pesquisa começou a significar uma série de procedimentos nada investigativos, provocando um certo barateamento da expressão, usando a palavra como um certo qualificativo nobre, e, via de regra, não correspondia aos caminhos adotados para a construção dos produtos [...] muitas vezes os experimentos dos grupos do circuito amador ou escolar [...] foram apressadamente considerados trabalhos de pesquisa e não produtos de aprendizado.

No âmbito profissional a autora ressalta, ainda, que muitos grupos investiam, sim, por conta própria, em trabalho de investigação e modernização de sua linguagem, mesmo sem o apoio de instituições às quais comumente se ligam os que investem em pesquisa. Tal se deve, em grande parte, à especificidade da formação dos artistas em dança, que em sua grande maioria estruturam suas carreiras fora de organismos de ensino ou de pesquisa *strictu sensu*. Entretanto, nos anos 1980, a Fundação Vitae, de São Paulo, passou a conceder bolsas de pesquisa em dança, fato que, por exemplo, deu condições a Klauss Vianna para escrever o livro *A Dança*.

Por fim, essa movimentação envolvendo a dança que se produzia no país nos anos 1980 impulsionou tanto estudantes como profissionais para uma certa inquietude e novos interesses em relação à dança, contribuindo para a desmontagem da velha máxima: “o bailarino não pensa, ele faz”. Essa lenta, mas contínua desmontagem, fortaleceu atualmente o deslocamento da dança em nossa cultura, do lugar de mero entretenimento “*chic*” para a posição de área de conhecimento no campo da arte, num esforço tanto no âmbito público como privado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Saulo. **Festivais Nacionais:** o intercâmbio e a competição. In: Dançar 10 anos. Edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992.
- KATZ, Helena *apud* GREINER, Christine. **Educação da dança:** conhecimento do corpo e da alma, In: Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 27.
- NAVAS, Cássia. **Pesquisa em Dança.** In: Revista Dançar, edição comemorativa. São Paulo: BBM – Comunicação Visual, 1992, p. 59.
- ROBATO, Lia. Entrevista a Ricardo Barreto. Projeto Klauss Vianna, Um Resgate Histórico. Salvador, 29 de agosto de 2007.
- Programa da Mostra de Dança Brasileira Contemporânea, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.
 - Programa do V Ciclo de Dança do Recife, 1987.
 - Programa do I FLAAC – Festival Latino-americano de Arte e Cultura. Brasília: UNB, 1987.
 - Programa do I Carlton Dance Festival. São Paulo, 1987.
 - Programa do evento *Dança Brasil: perspectiva 88*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, Serviço Brasileiro de Dança, 1988.

- Revista Dançar, edição comemorativa de seus 10 anos. São Paulo: OESP Gráfica, 1992.