

O SIGNIFICADO DA PRÁTICA: A DANÇA TEATRAL E AS ACADEMIAS PARTICULARES DE GOIÂNIA (1973-1999).

Autores: Rejane Bonomi SCHIFINO; Carlos Oiti BERBERT JÚNIOR.

Unidade acadêmica: Faculdade de História / Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: rejanebonomi@hotmail.com / oitijr@terra.com.br

Palavras – chave: Dança; Academias; Goiânia; História.

Pesquisa financiada pela CAPES.

INTRODUÇÃO

A observação da vida cultural e artística goianiense desvela como a dança contribui para o crescimento e renovação desse campo; o cenário atual da dança na cidade permite entrever que ela permeia a cultura local de maneiras distintas – desde o ensino profissionalizante e formação de companhias profissionais locais, à abertura de cursos de graduação e pós-graduação nessa área, passando ainda pela dança-educação e pela exibição de eventos a ela relacionados, de porte regional e nacional. Nesse sentido, falar de dança nesse contexto significa se referir a um gênero, cuja finalidade é a expressão do aspecto artístico humano por meio do significado atribuído ao movimento, dentro de uma perspectiva e espaço cênico previamente definido, resultando numa simbolização da realidade – ou seja, à dança teatral e suas principais técnicas, o balé clássico e a dança contemporânea ¹.

Compreende-se que a atual expansão e consolidação dessa modalidade na cidade ocorreram mediante as práticas de dança existentes desde a década de 1940 e a inserção de novas práticas a partir do mesmo período, constituindo como campo possível para a emergência da dança teatral. Foi observado que diversos atores exerceram influência nesse processo, desde professores de passagem pela cidade a jovens bailarinas locais, passando ainda por membros da alta sociedade goianiense e grupos políticos em disputa pelo poder.

Nos anos 1970, a introdução de uma metodologia de ensino para o balé clássico, reconhecida internacionalmente, e a consolidação das danças moderna e contemporânea na cidade intensificaram as relações da dança teatral com a cultura

¹ Excetua-se, nessa definição, a dança-educação, que enfatiza o aspecto lúdico-educativo da dança que, quando inserida na rede de ensino formal, procura integrar os saberes formais escolares ao conhecimento prévio do estudante, para lhe proporcionar mais uma maneira de internalização das informações do mundo que o cerca, e a se expressar nele. Sobre isso, ver LABAN (1990).

goianiense; definiu-se então uma pluralização de seus focos de ensino, a diversificação de suas técnicas e a interação da dança com outras linguagens artísticas. Os atores principais dessas ações foram professoras de dança especializadas em balé clássico e dança contemporânea que, a partir da introdução de suas especialidades no meio universitário e nas academias de dança locais, modificaram o cenário da dança encenada em Goiânia, contribuindo para a atual configuração.

Tais fatos levam à constatação que, apesar de a dança cênica estar bem consolidada atualmente em Goiânia, pouco se sabe sobre sua história. Apesar da existência de agentes, ações, discursos e documentos sobre os caminhos tomados por essa dança na cidade, tais elementos raramente aparecem na historiografia goiana, fazendo a dança – enquanto objeto e tema de pesquisa – ser enfocada por parâmetros ainda não aprofundados historiograficamente. Isso faz com que os questionamentos e compreensões que ela encerra pouco influenciem na construção e validação dessa mesma historiografia. Pelo mesmo motivo, ainda não é possível se falar em (e de) uma historiografia de dança no estado.

Partindo dessas percepções, se pensou a realização da presente pesquisa, que se propõe iniciar a construção de uma historiografia de dança em Goiás, por meio do estudo sobre as influências exercidas na dança teatral em Goiânia, por parte das principais academias de dança locais, entre as décadas de 1970 e 1990.

MATERIAL E MÉTODOS

As principais fontes desta pesquisa são impressas, porém não foi descartado o uso de fontes iconográficas e orais. Como fontes impressas, foram pesquisados e analisados periódicos, *releases* e programas de espetáculos, certificados de especialização, listas de alunos, grades de horários, contratos firmados entre estabelecimentos e estudantes e/ou estabelecimentos e professores, entre outras. As fontes iconográficas pesquisadas são, principalmente, fotografias de eventos organizados pelos estabelecimentos pesquisados, como apresentações, festivais, cursos com professores locais e/ou convidados e comemorações festivas de cada academia. Estas fontes se encontram disponíveis, principalmente, nos acervos particulares de estabelecimentos e pessoas ligadas à dança em Goiânia. Como fontes orais, foram realizadas entrevistas com personalidades locais da dança e reconhecidas como tais entre seus pares.

Concomitantemente, também foram utilizados trabalhos acadêmicos publicados que tenham relação com o tema e que se encontram disponíveis no Laboratório de História, da Faculdade de História da UFG e nas bibliotecas de instituições de ensino superior, como a UFG, a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO) e Universidade Estadual de Goiás (UEG). Além disso, foi realizada a leitura e análise de obras diversas para o suporte das interpretações realizadas a partir dos dados fornecidos pela análise dos documentos.

O método utilizado é a leitura e análise sistemática das fontes de acordo com os pressupostos teóricos propostos por Paul Bourcier (2001), Marianna Monteiro (1998), Roberto Pereira (2003) e Marc Bloch (2001). De acordo com estes referenciais, a escrita de uma historiografia de dança é possível através do levantamento e exame crítico dos documentos, estabelecendo-se a relação existente entre eles para que seja possível construir uma interpretação que fique de acordo com as informações indicadas pelos mesmos. Ao mesmo tempo, ela deve tanto confrontar as fontes de pesquisa disponíveis com as interpretações oriundas de marcos históricos da dança, quanto ser capaz de articular os marcos históricos da dança aos momentos históricos que não pertencem a este universo, para que se possa construir e validar uma escrita histórica capaz de fornecer uma interpretação crítica e objetiva dos acontecimentos.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Das academias de dança particulares existentes na capital goiana, é apenas um pequeno grupo que parece, de fato, exercer influência sobre os desdobramentos desta arte em Goiânia. Neste grupo se encontram as academias *Mvsika! Centro de Estudos, Energia Núcleo de Dança, Studio Dançarte, Ballet Henrique Camargo, Dança & Cia, Allegro Studio de Dança, Sinhá Jazz* e *Simone Magalhães Núcleo de Dança*. Todos estes estabelecimentos foram fundados e permaneceram em atividades durante os anos de 1973 e 1999, tendo formado grande parte dos estudantes e profissionais desta área na cidade. Além disso, constituíram a Associação Goiana de Dança Artística Acadêmica (UNIDANÇA), organização fundada na década de 2000 com a finalidade de regulamentar as atividades dos estabelecimentos privados de ensino da dança em Goiânia².

² Atualmente, parte destas academias se retirou do UNIDANÇA. Nesta associação se encontram, principalmente, as academias *Studio Dançarte* e *Ballet Henrique Camargo*.

Até o momento, a análise dos acervos de tais estabelecimentos aponta para a existência de práticas que são comuns a todas elas: o ensino de técnicas de dança já consagradas na sociedade – como o balé, o *jazz*, a dança contemporânea, o sapateado, o *street dance*, a dança de salão, a dança do ventre. A rotina destas academias é organizada principalmente em torno do ensino do balé; as demais técnicas complementam o aprendizado. Embora os proprietários e demais professores destas escolas estejam há anos atuando nesta área, poucos são os que possuem curso superior. Quando isto acontece, a graduação concluída raramente é na área de Artes. Esta necessidade de formação e/ou reciclagem constante é suprida por meio de participação em cursos especializados com professores do eixo Rio de Janeiro-São Paulo ou (mais raramente) em viagens para fora do país.

Várias são as respostas dadas para a questão de por que é importante dançar. Dança-se para ser profissional da área, por prazer, por estética, para a manutenção da saúde, para o conhecimento de uma arte, para aumentar o próprio grau de erudição, dança-se por terapia. Independente da multiplicidade dos discursos, o aprendizado passa, necessariamente, pela apreensão da diversidade das técnicas, as quais são lideradas pela técnica acadêmica. Nas fontes analisadas, a técnica parece definir, para estas academias, a própria dança: não é esta última que a subordina delimitando seu raio de ação. Ao contrário, a técnica parece estar acima do próprio sentido de dança. Nesta inversão, quem define o que é ou o que não é dança é a existência (ou não) de uma técnica que supostamente deveria estar subordinada a este fenômeno, arte e / ou manifestação.

Este sentido único de dança como equivalente ao aprendizado e execução perfeita de uma determinada técnica não parece estar restrita somente ao campo e público das academias particulares. Ela também se materializa nas práticas de ensino das escolas de arte financiadas pelo estado, as quais passaram a selecionar seus alunos (as) de dança por meio de critérios físicos, pela observação se o (a) estudante possui ou não o biótipo ideal para a atividade, se tem flexibilidade, boa postura, é magro (a), entre outros. Tal critério seletivo sugere, até o momento, duas possibilidades: a) o reforço, junto à população, de que dança teatral é somente o que as técnicas e estilos já consagrados conseguem materializar em um palco, e b) apesar dos múltiplos discursos de que ela pode ser aprendida e executada por qualquer pessoa, apenas quem apresenta as características ideais para seu aprendizado é quem está habilitado a praticá-la.

Tais afirmativas pela prática parecem transformar a atividade da dança em uma prática excludente. No caso das academias particulares, esta exclusão é atenuada por questões de mercado, já que boa parte destes estabelecimentos também depende de alunos não aptos a este aprendizado para sobreviverem. No caso das escolas financiadas pelo estado, a exclusão adquire contornos perversos, já que exclui boa parte da população carente: sem dinheiro para matricular seus filhos em escolas particulares e sem corpos considerados aptos para o aprendizado da dança, resta a eles continuar à margem desta forma de arte.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa ainda não foi concluída.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

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

CHAUNU, Pierre. *A história como ciência social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LABAN, Rudolf. *Dança educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.