

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS**

**A formação recente do campo da
Dança (1980-1990): uma análise
comparada da trajetória de duas
companhias cariocas**

Isabela Maria A. G. Buarque

Rio de Janeiro, 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA**

Isabela Maria A. G. Buarque

**A FORMAÇÃO RECENTE DO CAMPO DA DANÇA (1980-1990): UMA ANÁLISE
COMPARADA DA TRAJETÓRIA DE DUAS COMPANHIAS CARIOCAS**

HIS70RIA
UNIVERSIDADE DO BRASIL

Rio de Janeiro

A FORMAÇÃO RECENTE DO CAMPO DA DANÇA (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas

Isabela Maria A. G. Buarque

Trabalho apresentado à coordenação do Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História Comparada.

Aprovado por:

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo (Orientador)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

Prof^a. Dr^a. Sabrina Evangelista Medeiros

Rio de Janeiro/RJ

2009

BUARQUE, Isabela Maria A. G.

A FORMAÇÃO RECENTE DO CAMPO DA DANÇA (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas/ Isabela Maria A. G. Buarque – Rio de Janeiro; UFRJ/IFCS, 2009.

Número de folhas: 131

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, [2009].

Orientação: Victor Andrade de Melo

1. História da dança 2. Produção cultural 3. Profissionalização

Dedico este trabalho à minha MÃE, parceira, amiga, conselheira, protetora; por ter orientado meus vãos e me guiado com amor e carinho, mostrando-me que sonhos são possíveis de serem alcançados com dedicação e trabalho.

À minha avó Ediméa (In Memoriam), por olhar por mim, mesmo distante.

Aos meus pequenos sobrinhos Gabriel e João Felipe, por representarem a esperança de um mundo melhor para se viver.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar fé e confiança nos momentos difíceis e de dúvidas;

À minha mãe Juçara, meu padrasto Almir, tia Iara, vovó Yeda, Thereza, por todo carinho, apoio e acima de tudo, ajuda em todos os momentos da minha vida. Aos meus irmãos, André, Guta e Felipe e meu cunhado Messias, por me ensinarem a conviver com as diferenças e por todo carinho protetor;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Victor Melo, pelos conselhos, ajuda e conversas. Pelo carinho que sempre dedicou a mim, desde a graduação.

Aos professores Sabrina Evangelista Medeiros e Marcus Vinícius Machado de Almeida, por aceitarem prontamente o convite para integrar a banca de avaliação, de forma carinhosa e atenciosa;

Aos queridos colegas do 'Sport' – Laboratório de História do Esporte e do Lazer, pelas orientações coletivas e histórias que engrandecem a vida;

Aos amigos: os fiéis, às amigas-damas, os novos e os de longa data, sempre presentes, por entenderem a falta de tempo, pelas conversas e abraços, sempre reconfortantes;

Ao encontro do amor, que me fez olhar a vida por novos e belos ângulos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO	
1- ORGANIZAÇÃO CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990.....	17
1.1- ANÁLISE DO TRÂNSITO CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990.....	17
1.2- O CENÁRIO DA DANÇA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1980 E 1990.....	25
1.3- A PRODUÇÃO CULTURAL X FOMENTOS CULTURAIS: CONFIGURAÇÕES	42
2- AS TRAJETÓRIAS DAS COMPANHIAS DE DÉBORAH COLKER E REGINA SAUER	49
2.1- COMPANHIA NÓS DA DANÇA.....	50
2.2- CIA. DE DANÇA DEBORAH COLKER.....	60
3- UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE NÓS DA DANÇA E CIA. DE DANÇA DEBORAH COLKER.....	67
CONCLUSÃO.....	91
BIBLIOGRAFIA	97
ANEXOS	103

RESUMO

Título: A formação recente do campo da Dança (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas

Autoria: Isabela Maria A. G. Buarque

Orientador: Prof. Dr. Victor Andrade de Melo

A transição dos anos 1980 para os anos 1990, no Brasil, é marcada por significativas mudanças no plano da cultura, inclusive no que diz respeito à produção artística. Com a criação de leis de incentivo à cultura, o modo de se fazer arte adquire novos formatos. Da mesma forma, as artes experimentaram uma série de mudanças de paradigmas, muito relacionadas aos avanços tecnológicos. Neste processo, o campo artístico da dança obteve ganhos, mas também sofreu as conseqüências do novo modelo de produção artística. Esses fatores, de alguma forma, geram uma segmentação do campo, o que é um indicador do que ocorria na sociedade como um todo. Partindo desses pressupostos, este estudo teve por objetivo analisar comparativamente a trajetória de duas companhias de dança – Cia. Dança Deborah Colker e Cia. Nós da Dança – buscando examinar as idéias de legitimação e profissionalização do campo no Brasil, com o intuito de discutir a sua recente configuração.

Palavras – Chaves: História da dança; produção cultural; profissionalização

1. INTRODUÇÃO

As décadas de 1980 e 1990, no Brasil, podem ser consideradas um período marcado por mudanças de conjunturas nas diversas esferas da sociedade. Neste quadro de efervescência de atitudes e comportamentos, o campo artístico se colocou como um dos principais atores sociais e se posicionou perante os modelos e padrões vigentes até então. Se as expressões artísticas foram influenciadas de forma marcante pelas tensões estabelecidas no quadro social, estas se redefiniram, se adequaram, permaneceram com seus postulados e/ou dialogaram com as idéias, em um processo não linear.

Partindo dessas prerrogativas, estimamos que uma análise da configuração recente do campo da dança teria a potencialidade de nos dizer algo sobre as tensões sofridas nesse período pela sociedade de uma forma geral. Ao pensarmos como esse campo se posicionou frente às idéias concebidas (velocidade, globalização, consumo, dentre outras) no período determinado, observamos que a maneira como este se estabeleceu nos diz algo a respeito de como a sociedade se comportou.

Abordaremos neste estudo a transição do modo de se produzir espetáculos e de se consolidar uma companhia profissional. Nosso foco é, portanto, a dança teatralizada, profissional, que tem como produto final um espetáculo para ser veiculado, ou seja, a “dança cênica contemporânea” (SIQUEIRA, 2006). Para isso, investigaremos a relação das companhias com as políticas públicas de cultura, determinantes na produção artística no referido período.

Pensar em estudar a dança a partir do olhar da História é possível se percebermos as contribuições da História Cultural e da virada cultural da década de 1970, que impulsionou uma renovação no mundo acadêmico. A idéia de que as dimensões culturais são tão importantes quanto as dimensões políticas e econômicas reconfigura o cenário de pesquisa.

Há uma preocupação maior com as práticas, e os temas de estudo se ampliam significativamente.

O pensamento dos historiadores se abre para outros horizontes e o olhar histórico ganha novos focos. Alguns pesquisadores vão criticar os esquemas teóricos generalizantes. Aprofundar os estudos em grupos particulares ou locais e períodos específicos legitima as categorias e os modelos que são construídos no cotidiano e que nos fazem conceber a sociedade de determinada forma.

No âmbito da Nova História Cultural (NHC), a dimensão simbólica e suas interpretações passam a constituir o terreno comum multiplicando os métodos e os objetos investigados. É no fim da década de 1980 que a expressão NHC surge e hoje se constitui como uma das formas dominantes de história praticada.

Apesar das potencialidades que essa virada cultural propõe e instaura, com a diversidade de temas e objetos, de métodos e abordagens, surgem também alguns limites. A história, mesmo quando existem possibilidades de ser analisada por perspectivas específicas, é múltipla. O historiador deve estar sempre atento a essa questão. A esse respeito:

Com tudo isto, talvez de maneira ainda mais delicada do que o cientista que se dedica ao seu fragmento particular de ciência, o historiador que se hiperespecializa em determinada dimensão historiográfica e em determinado objeto deve se pôr em guarda contra a possibilidade de se transformar em uma gigantesca orelha que se prende a um caule. Há sempre o risco de que os excessos na dedicação a ‘apenas ouvir’ o levem a desaprender a ‘caminhar’ e que esta impossibilidade mesma o impeça de se locomover para melhor se posicionar de modo a captar novos sons no futuro. (BARROS, 2004 p. 14)

Peter Burke (2005), nos últimos capítulos de seu livro, chama atenção para as questões da NHC, apontando caminhos e críticas a fim de contextualizar esse movimento. O novo estilo de História Cultural pode ser visto como uma resposta aos paradigmas clássicos e à expansão do domínio da cultura, além da ascensão do que passou a ser conhecido como teoria cultural.

A NHC possibilita estudos em áreas como a das representações, da memória, da cultura material. Essas formas de fazer história estão calcadas no novo paradigma: as práticas. A partir do momento em que as práticas são pensadas como possibilidades de objetos históricos, a forma como são encaradas pelos historiadores muda. Na área da lingüística, pensa-se em história da fala; em relação à teologia, pensa-se na história das práticas religiosas, entre outros.

Como um desdobramento da NHC, as práticas vão desencadear também a possibilidade de se pensar em uma História do Corpo, campo que só poderia mesmo se configurar após a virada cultural: “Se existe um domínio da NHC que hoje é muito próspero, mas que pareceria quase inconcebível uma geração atrás, este é a história do corpo” (BURKE, 2005, p.28). Quando Peter Burke refere-se à prosperidade dos estudos relacionados à história do corpo, ressalta que, ao seu redor, emergiram os mais diferentes temas: gesto, tatuagem, corpos, exercícios e, mais importante para este estudo, a dança.

Com uma maior abertura para o “pensar” sobre o corpo, as práticas institucionalizadas corporais (esportes, teatro, dança) ganham uma importância histórica. Parece possível, lançarmos um olhar sobre a sociedade a partir destas manifestações. Fazer história através da investigação do campo da dança parece uma possibilidade. Essa expressão artística pode ser encarada como um dispositivo para entender as tensões da sociedade e as próprias tensões estabelecidas no campo da arte.

As relações entre arte e sociedade vêm sendo analisadas através dos tempos, já que a primeira pode ser considerada como um indício de identidades, tendências, permanências, vanguardas e aspectos sociais e culturais de um período. A dança cênica, segundo Siqueira (2006), é uma:

[...] arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular [...] uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o contexto histórico, econômico, cultural e

educativo e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, com o qual troca informações, modificando-se, transformando-se (p. 5)

Devemos ressaltar que, no Brasil, os esforços para captar as tensões no campo da dança não foram muito empreendidos. Há menos de uma década, as pesquisas aproximam a dança do quadro social e cultural e/ou se debruçam sobre a configuração do campo, ainda de forma bastante tímida. No que se refere à sua história, a deficiência de investigações propriamente dita é evidente.

Enfocando nosso recorte temporal, 1980/1990, observamos que este é muito importante do ponto de vista social e cultural no Brasil. A partir do final dos anos 1970, observa-se no mundo o início de uma ofensiva conservadora que iria difundir pelo mundo a política neoliberal, que defendia uma liberdade de mercado absoluta. Esse e outros fatores contribuíram para a mudança de rumos e novas tomadas de posição da sociedade frente às maneiras de viver.

Nesse período, observamos, no Brasil, significativas mudanças no plano da cultura, especialmente no que diz respeito à produção artística. Devido à criação de leis de incentivo, a forma de se fazer arte se ressignifica, especialmente para o campo da dança. Além disso, as artes conviveram com mudanças de paradigmas e com os saltos tecnológicos. Esses fatores propiciaram de alguma forma uma segmentação dos campos.

Na primeira metade da década de 1980, o país saía de um momento de incertezas ideológicas, gerado pelo medo e pelo conformismo típicos de um período ditatorial. Havíamos passado por um forçado processo de despolitização e, nesse sentido, a produção cultural,

ganhou características que a distinguiram da produção de décadas anteriores: ausência da preocupação político-ideológica, descrédito das propostas revolucionárias, relação com os grandes esquemas de produção, utilização de novas linguagens, dos meios eletrônicos e inovações tecnológicas. O mercado cultural, englobados aí editoras, jornais, cinema,

teatro, música etc., modificou-se sensivelmente sem assumir uma tendência ou estilo único, adotando um caráter múltiplo e singular, impondo outra fisionomia à cultura brasileira (ROSTOLDO, 2006, p.39).

É preciso perceber, entretanto, que a sociedade buscava brechas para driblar a censura que cerceava as manifestações culturais, não se deixando abater. Não se pode pensar em um processo linear ou em generalização de idéias. Por mais que houvesse pressão por parte dos militares, havia também manifestações e expressões que demonstravam os diversos sentimentos dos grupos.

A partir da segunda metade da década de 1980, a arte brasileira está mais claramente empenhada em redefinir seu papel e seu espaço na sociedade, visto que a agitação cultural das décadas anteriores dava espaço a novas formas de pensar, pautadas em novos ideais, mesmo que ainda em construção. A abertura política também gerava acesso a diversas correntes de pensamento, a distintas informações. Os últimos anos da década de 1980 e o início da década de 1990 mostram alguns acontecimentos importantes para o plano cultural, que mais tarde ajudariam a definir propostas e caminhos. Entre eles, podemos ressaltar a criação do Ministério da Cultura, assim como algumas das mais importantes leis de incentivo.

Nota-se também uma expansão dos debates sobre a cultura em um momento no qual percebe-se um deslocamento das concepções de identidade, gerado pelo processo de fragmentação destas e pela rapidez na troca de informações produzida pela globalização. Esses debates colocam no centro das preocupações, as discussões sobre identidade e cultura, com as quais o campo artístico tenderá a dialogar.

Partindo das reflexões acerca da forma como se criavam espetáculos de dança e como se mantinham as companhias das décadas de 1980 e 1990, este estudo teve por objetivo analisar comparativamente a trajetória de duas companhias cariocas em atuação no período, Cia. de Dança Deborah Colker e Nós da Dança (dirigida por Regina Sauer), observando a

formatação do campo profissional, buscando examinar as idéias de legitimação e profissionalização do campo no Brasil, com o intuito de discutir a sua recente configuração.

Os objetivos específicos desta pesquisa são:

- a) investigar de que forma a dança no Brasil, a partir das décadas de 1980 e 1990, passou a se estruturar: a profissionalização e a execução de espetáculos;
- b) analisar a trajetória das companhias, construindo um painel geral da época e seus principais desdobramentos.

Parece-nos que por meio dessa análise comparativa seja possível traçar um perfil das características dos espetáculos e das companhias de dança no referido período, especificamente no Rio de Janeiro, ampliando os olhares sobre a questão das permanências e inovações do campo, notadamente a partir das relações com as políticas culturais. Em última instância, essas tensões do campo artístico representariam algo da própria sociedade.

A escolha das companhias levou em conta a legitimidade e representatividade destas no referido período histórico. No início da década de 1980, existiam diversos grupos que participavam de festivais e performances, mas não eram, em sua maioria, profissionais. Somente na transição para a década de 1990, observamos uma mudança nesse sentido. As duas companhias tiveram início de carreira semelhante, mas trilharam trajetórias distintas.

Na década de 1980, percebe-se uma tendência ao virtuosismo e os centros de criação buscam inovações em relação às técnicas corporais delimitadas. Indo ao encontro do contexto social da época, a dança resgata seu caráter de entretenimento. Os espetáculos ganham novos formatos. Nesse cenário, a companhia Nós da Dança, fundada e dirigida por Regina Sauer¹, destaca-se e torna-se um respeitado grupo.

¹ Regina Sauer é bailarina, coreógrafa, professora de jazz e dança moderna. Na década de 1980 desenvolveu trabalhos reconhecidos pela crítica nacional e estrangeira. No capítulo 2, faremos uma explanação sobre a fundação de sua companhia e sua trajetória.

Na transição dos anos 1980 para os anos 1990, a dança se aproxima mais das questões “mercadológicas”. Nesse contexto, alguns grupos, calcados nas leis de incentivo à cultura, que surgiam também naquele momento, se profissionalizam. A Cia. de Dança Deborah Colker, criada e dirigida por Deborah Colker², torna-se um ícone de representatividade da dança brasileira. As inovações técnicas surgem com mais vigor: “As novidades estavam nas montagens, um produto novo, extremamente bem acabado, fazendo uso das mais diversas técnicas e disciplinas artísticas” (SILVA, 2005, p.119).

Dialogando com o conceito de “campo” de Pierre Bourdieu³ foram feitas as principais análises no que diz respeito à construção dos percursos dos grupos. Se considerarmos que o campo, “refere-se a um domínio autônomo que, em dado momento, atinge a independência em uma determinada cultura e produz suas próprias convenções culturais” (BURKE, 2005, p.76), essas aproximações e distinções tornam-se pertinentes para o estudo.

Optei por investigar a dança no Rio de Janeiro porque “a cidade é um dos maiores centros produtores de espetáculos de dança do país” (SIQUEIRA, 2006, p.16). Desde a segunda metade da década de 1990, os governos municipais dão apoio à criação, e além disso, na cidade, ainda há três cursos de graduação em nível superior na área. Vale destacar que essa relação tem raízes históricas. Por exemplo, a Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi a primeira do país, institucionalizada já em 1936.

A pesquisa foi realizada em duas etapas: na primeira, foi feito um levantamento de material bibliográfico acerca da linguagem artística abordada. Na segunda, realizou-se o trabalho com as fontes, fase na qual as informações levantadas foram cruzadas e foi feita a

² Deborah Colker é uma das coreógrafas brasileiras de maior renome. Sua trajetória e de sua companhia também serão apresentadas no capítulo 2 do presente estudo.

³ O conceito de campo para o autor refere-se a um espaço em que ocorrem as relações entre os indivíduos, grupos e estruturas sociais, espaço este sempre dinâmico e obedecendo a leis próprias, animado sempre pelas disputas ocorridas em seu interior.

comparação entre as companhias. Mais do que uma análise estética dos espetáculos, o estudo abrangeu: produção executiva, circulação, aparatos técnicos, dentre outros aspectos.

Para alcance dos objetivos, foram utilizados fundamentalmente os acervos das companhias investigadas (cedidas pelas próprias ou pesquisados na Fundação Nacional de Arte (Funarte) e o acervo Klauss Vianna)⁴. Foram também realizadas e utilizadas entrevistas com pessoas ligadas às companhias. Vale ressaltar a importância do uso dos depoimentos. A memória, enquanto caráter de compartilhamento da experiência, nos ajuda a estreitar os laços entre a concepção do presente como possibilidade de um desdobramento de práticas vividas anteriormente. A memória dos agentes envolvidos pode nos ofertar interpretações qualitativas dos processos histórico-sociais.

Enfim, através da comparação pode-se perceber os caminhos que as companhias percorreram durante seu processo de implementação/legitimação e os ideais que permearam suas práticas, nos permitindo lançar um olhar sobre a formatação do campo recente. Este trabalho, dessa forma, encontra sua justificativa ao demonstrar que a trajetória da dança nas décadas 1980 e 1990, ajuda a ampliar o olhar sobre o período nas suas interfaces com as políticas culturais em vigor, especialmente as leis de incentivo.

Ao longo dessa pesquisa será melhor esclarecido como a dança, ao se abrir a determinadas propostas, fragmentou-se, gerando brechas que possibilitaram aos atores sociais transitar por diversos caminhos. As tensões podem ser explicitadas no mercado gerado pelo próprio campo.

1- ORGANIZAÇÃO CULTURAL NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

1.1 - Um panorama cultural das décadas de 1980 e 1990

Ao longo da segunda metade do século XX, podemos observar o aumento do desenvolvimento científico e tecnológico, acarretando modificações importantes no modo de vida das sociedades. O surgimento de novas democracias, além de guerras marcantes, também contribuiu para o emergir de outras formas de pensamento. Há uma configuração de forma mais incisiva de uma cultura de massa na qual, aparentemente de forma contraditória, o individualismo se fortalece. Neste cenário, observam-se rupturas de valores e instabilidade nos modos de viver. A arte, inserida no seu tempo, busca aproximações com a sociedade, seja na criação, seja na apresentação dos produtos finais artísticos, ainda que se estabeleça no seu fazer um não seguir de um modelo único ou uma linearidade na produção.

Enfocando as décadas de 1980 e 1990, podemos pensar que o fazer artístico caracterizou-se, também, pela produção do espetacular, pela possibilidade de tornar a obra de arte mais próxima do espectador, isto é, a obra de arte enquanto objeto de contemplação mais ativa. As instalações, exposições interativas, dentre outras, dão a possibilidade ao observador de tocar, fazer parte da obra. De outro lado, não podemos deixar de mencionar que já se percebem claros movimentos de “pasteurização” das diferenças no que tange à lógica de mercado.

No século XX observa-se igualmente uma abertura a novos e diversos saberes que extrapolam os interesses específicos de cada campo. O artista pode ter proximidade com a ciência, e vice-versa, com menos estranhamento. Vale ressaltar que esse fato não significa que não existam barreiras e disputas inerentes aos campos.

⁴ Este acervo foi criado para abrigar as fontes referentes ao bailarino Klauss Vianna, um dos mais importantes do

Segundo Coelho (1986), "para a pós-modernidade, não haverá mais essa distinção entre ambos os procedimentos. A arte não mais combate a ciência ou a tecnologia, como acontecia nos tempos modernos" (p. 105). Cabe aqui ressaltar que a definição de modernidade e pós-modernidade se coloca ainda bastante conflituosa. Definir onde termina a modernidade e se inicia a pós-modernidade não é uma tarefa fácil. Esse é um debate que não tem respostas definidas e no qual este trabalho não se concentra.

Pode-se considerar que a arte daquele final de século XX vai ser influenciada por idéias como a desarticulação das relações espaço-temporais e a velocidade das trocas de informação. Nesse sentido, os jogos sociais tecidos nessa rede de tempo e espaço se encontram presentes na criação artística, sempre alavancados pela velocidade das relações estabelecidas. A arte relaciona-se com esta sensibilidade voltada à fugacidade, provocada pela rapidez nas trocas estabelecidas.

Qual seria, nesse cenário, o papel da história da arte, da história da dança? A arte seria um instrumento de representação da sociedade? Uma ferramenta de contestação? Mais do que isso, talvez possamos dizer que arte é o conjunto de expressões culturais que exprimem um tipo de entendimento sobre as sociedades, sobre a forma de viver:

Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano (BARBOSA, 1991, p.19).

No recorte temporal desta pesquisa, entendemos que a arte encontrava-se embuída das questões que permeavam o contexto geral da sociedade. Isso se mostra visível em muitas produções, já que as estruturas do fenômeno artístico não estão desconectadas das esferas sociais, políticas, econômicas, ideológicas dos grupos sociais.

Assim sendo, entender as relações entre arte e sociedade possibilita auxílio na compreensão de conceitos da própria sociedade a partir das obras de arte. As pesquisas que abordam tais relações entre arte e sociedade já apontaram determinados pensamentos: a arte como reflexo da vida, algo divino, verdade ou ainda como significação de algo transformador no mundo. De uma forma abrangente, a arte do século XX preocupa-se menos em capturar um “espírito do tempo” e passa a estar mais ligada ao contexto histórico de uma outra forma: não mais como espelho, mas como prisma.

Nesse sentido, o modo de produção, de convívio em grupo, entre outros fatores, são decisivos não só para a vida social, mas para a arte também. Dessa forma, a dança, mais do que reflexo de uma sociedade, é parte construtora dela. “Parece-nos, por conseguinte, que, levando um pouco mais longe a análise da arte, encontramos sempre a sociedade” (BASTIDE, 2006, p.38).

A arte, contudo, é mais do que uma ilustração da vida ou algo que possua um caráter de esquecimento do real; é um meio de ligação entre as pessoas, possibilitando sensações distintas, experiências comuns, indispensáveis à vida social e ao prosseguimento na construção de uma ordem ligada ao bem-estar dos homens. Certamente as obras são uma linguagem, um instrumento de comunicação entre os indivíduos.

O contexto histórico do Brasil no período selecionado foi turbulento e de extrema importância para a cultura nacional: a saída de um regime de repressão ditatorial e a abertura para o neoliberalismo acarretaram mudanças significativas nas formas de expressão. A geração de 1980 e 1990 estava mais ligada à imagem que à leitura.

Na década de 1980, “a sociedade brasileira viveu um momento de acúmulo de informações, do advento da cultura de massas e da produção exacerbada de signos” (PAIVA, 1987 apud ROSTOLDO, 2006, p.27). É uma década de contradições e também tem como

rótulo ser carregada de símbolos “bregas e cafonas”. Ao mesmo tempo em que houve muita esperança, houve também muita descrença. Após anos de repressão, a dificuldade estava em acreditar ou não nas novas lideranças do país. A partir da segunda metade da década, os governos passam a interferir mais no âmbito cultural.

A primeira metade da década de 1980, ainda marcada pela repressão, teve como particularidade a busca de permanências (culturais, sociais) do momento no qual a liberdade de expressão foi tolhida. A juventude passou a ser considerada por suas ideologias e aumentava sua participação em relação aos destinos do país, se compararmos aos anos anteriores.

Assim, a “década de 80 não tinha uma ideologia hegemônica, como a produção populista dos 60 e a proposta alternativa de 70” (PAIVA, 1987, apud ROSTOLDO, 2006 p.28). A sociedade conviveu com dois pólos distintos: a repressão e a abertura, processos que não foram simples, onde não se observa uma ruptura abrupta de padrões. De qualquer forma, a geração de 1980 esteve influenciada pelo que seria o início de um grande consumismo, que, nas décadas seguintes, explodiria.

Segundo o livro “Cultura em trânsito: da repressão à abertura”, entre a década de 1970 e 1980 é possível observar o desenvolvimento cultural em quatro etapas. Para este estudo, interessam as duas últimas divisões: “Correção dos rumos”, que vai de 1980 a 1983, e “Perdas e ganhos”, entre 1985 e 1986.

A primeira metade da década de 1980 seria o momento no qual a arte “ressurge” como uma manifestação ligada aos movimentos vividos pela sociedade na ditadura. Os indivíduos passam a se reconhecer nessa arte e o diálogo entre público e artista fica mais próximo. Através da arte existia a possibilidade de denunciar, retratar e pensar novas saídas para o contexto sócio-político. “Na década de oitenta desenvolveu-se uma crítica social mais ligada

ao cotidiano e à individualidade e assim permitiu-se um grande avanço para o debate político e cultural” (VIDAL, 2006, p. 58).

Caracterizada pelo desencantamento com os esquemas ideológicos rígidos, busca-se o questionamento de antigos padrões. Desejos, aflições, esperanças de milhares de pessoas ficam inscritos nas artes. O processo de (re)construção das formas de pensar na sociedade perpassam de forma significativa pelas manifestações artísticas. Por outro lado, a censura reprimia as manifestações que estivessem fora dos padrões, ou seja, que contestassem o sistema de alguma forma: “a censura se estabelece dentro do domínio da cultura como ferramenta de controle social por parte do poder repressor” (VIDAL, 2006, p.60).

É necessário também ressaltar que, como já mencionado, não havia uma homogeneidade nessa produção cultural. Dessa forma, não se pode dizer que todos os artistas estavam engajados com manifestos e também não se pode dizer que sempre que há resistência, há “avanços” nesse fazer em arte. Ou seja, a produção artística não pode ser definida a partir de um tipo de manifestação. A produção cultural reflete essas contradições. Músicas, filmes, pinturas, desenhos, entre outros, vão mostrando o espírito da época: esperança de mudança e frustração pelos momentos de repressão.

O ano de 1984 foi importante para a agitação cultural. A derrota da emenda constitucional que tinha como objetivo instaurar as eleições diretas para presidência da República, a Emenda Dante de Oliveira, desencadeou uma comoção social, bem captada pela produção artística. A música e o cinema, manifestações de extrema importância neste contexto, destacam-se como veículos para circulação de idéias políticas. Observando o processo de produção musical na década de 1980, é possível nos referirmos a um tipo de olhar que atingiu grande parte da sociedade brasileira.

Se no início dos anos 1980 a música popular brasileira (MPB) se destacava, a partir de meados da década, mesmo ainda à sombra da repressão, os grupos de pop rock nacional vão representar o som dos jovens. Há uma explosão de grupos de rock que se consolidam neste contexto, com suas músicas ligadas às questões sociais.

A arte se colocava de um lado como elemento de diferenciação e identidade, de outro, como contestação e motivação à transformação da sociedade, indo de encontro aos processos de dominação ideológica. Segundo Ikeda (2001), “É nesse terreno do ideológico, da luta pelo estabelecimento dos parâmetros estéticos, técnicos, de significações ou funcionalidades - ou dos seus questionamentos - que as ações culturais são virtualmente políticas” (p.18).

Assim como a música, o cinema ganha um papel de destaque no panorama cultural da década de 1980, já que, nesses anos, as formas de produção, consumo e reprodução vão se adaptar mais intensamente às questões de mercado. Um outro fator também marcante para a consolidação do cinema no Brasil nos anos 1980 foi a interação entre os temas e a população. Com a aproximação entre espectador e obra, o cinema se torna um importante veículo de expressão e transforma-se em um elemento fundamental na construção da sociedade brasileira.

O cinema brasileiro caracterizou-se, sobretudo, pelas questões políticas vividas no Brasil e pela concorrência com o cinema norte-americano. A produção esteve muito relacionada à Embrafilme⁵, que financiava diretamente a produção de filmes nacionais, que sofriam influências, essencialmente relacionadas a inovações técnicas.

Até o auge da crise econômica vivida nos anos 1980, o número de produções de filmes estava crescendo, visto que as empresas estatais criaram leis protecionistas. Com a crise, o

⁵ A Embrafilme foi criada pelo governo na década de 1960 e tinha como objetivo apoiar diretamente a produção cinematográfica brasileira. À empresa estavam ligados grupos interessados em formular políticas para o campo cinematográfico.

Estado reduziu a capacidade de investimento, restringiu a produção e comercialização dos filmes. No ano de 1985, após o fim da ditadura, houve um período de hiperinflação, fim do milagre econômico e, com isso, todos os setores foram afetados, inclusive a cultura.

O cenário cultural brasileiro passou [...] para uma tendência urbana, em que a urbanização, a industrialização e a globalização passaram a dominar o cenário social. Com isso, o estilo de vida e os conceitos políticos e institucionais se alteram, demonstrando a relação direta entre cultura e sociedade (ROSTOLDO, 2006, p. 39).

A partir desse momento, o imposto consenso dava lugar ao descenso, à diferença, ou seja, à democracia. A cultura vai passando da marginalidade para o cenário principal em um momento onde o país se reconstruía. Em 1988, uma nova Constituição é aprovada, restabelecendo os princípios democráticos no país.

A partir de 1985, em um amplo movimento de redemocratização do continente latino-americano, o esgotamento do regime militar torna-se evidente [...] Enquanto isso, as manifestações de massa ocupavam as ruas de nosso país. Era a transição da ditadura para um regime democrático representativo que se colocava em marcha (VIDAL, 2006, p. 41).

A produção cultural afasta-se paulatinamente das preocupações ocorridas durante o regime da ditadura e experimenta linguagens distintas, estabelecendo também mais relações com os esquemas de mercado. Os agentes culturais, jornalistas, intelectuais, artistas e pesquisadores estabelecem uma rede de comunicação que propicia novas possibilidades de fruição e criação. Observa-se um movimento onde “explodiam por todos os lados manifestações culturais no ramo do teatro, do circo, da dança e da música, muitas vezes todas aglomeradas em uma coisa só, como era o caso do grupo Asdrúbal Trouxe o Trambone” (VIDAL, 2006, p. 59).

No ano de 1985, é criado o Ministério da Cultura⁶ e a Lei Sarney, de incentivo à cultura. Ainda nesta época é fundada a Fundação Nacional de Arte (Funarte), cujo objetivo é

⁶ Em 1990, o Ministério da Cultura passou a ser uma Secretaria da Cultura, ligada à Presidência da República. Em pouco mais de dois anos voltou a ser um Ministério. Em 2003, houve uma reestruturação que ampliou suas áreas de atuação.

o incremento da difusão cultural. Percebe-se que a produção artística pode ser um bem rentável e o Estado apresenta políticas específicas.

Dessa forma, na década de 1990, perante a nova sociedade, a produção cultural passa por uma adaptação às mais recentes realidades. Lembramos que, após a redemocratização, houve uma intensa importação dos modelos de vida norte-americanos e um projeto de diluição das diferenças, gerando uma massificação de conceitos. Após anos de repressão, as imagens eram distintas e o momento era de busca da “liberdade” para projetos e experiências antes proibidos.

Assim, também emergiram expressões artísticas experimentais. Havia uma expansão de conceitos, o que também redimensionava as fronteiras e possibilidades produtivas. A década de 1990, apesar de ter sido política e economicamente bastante delicada, especialmente pela repercussão do plano Collor, abriu brechas para que as expressões artísticas continuassem, embora com enfoques diferenciados da década anterior.

O sistema de financiamento cultural, a partir da década de 1990, se dá por três vias: por recursos orçamentários, incentivos fiscais e fundos de investimento. Na área do financiamento cultural destacam-se: Lei Rouanet, Lei do Audiovisual e Medida Provisória nº 2.219. Embora as políticas públicas de cultura tenham sido pensadas para apoiar os artistas, em termos orçamentários, essa categoria é uma das menos privilegiadas. Como solução, surgiram os incentivos fiscais que, somente em meados da década de 1990, foram ajustados e redefinidos a fim de ganharem a confiança dos investidores.

Podemos dizer que a configuração das políticas públicas redefiniu as formas de produzir arte, especialmente para o campo da dança. Essa mudança não acarretou somente uma modificação no seu fazer, como também uma consolidação, uma profissionalização do

campo. A dança, ainda frágil em legitimação profissional, ganha possibilidades de afirmar-se junto às outras artes, nos termos colocados pela conformação das políticas públicas.

Há, assim, duas maneiras de vermos as políticas públicas de cultura para o campo da dança. Primeiramente, podemos observar que essas políticas foram definidoras na criação de características profissionais para a produção. Também podemos defini-las como um elemento segregador, já que a dança tem menos recursos e possibilidades de ganho de incentivos do que campos da arte que já são considerados “nobres”.

1.2 O cenário da dança no Rio de Janeiro dos anos 1980 e 1990

A dança, no Rio de Janeiro e em São Paulo, começou a ser produzida e se desenvolver com configurações profissionais a partir da visita de companhias estrangeiras ao Brasil. Podemos observar esse movimento ainda nos fins do século XIX, porém, com maior frequência, desde o início do século XX. As duas cidades foram as que mais receberam visitas até a década de 1940. O impacto dos espetáculos das grandes companhias no âmbito do balé clássico e da dança moderna, como o do Kirov Ballet ou o de Martha Graham, aumentou a frequência do público.

Além disso, a permanência de bailarinos estrangeiros contribuiu para que, até a década de 1960, os balés fossem conhecidos e estivessem de alguma forma na programação cultural da cidade. Podemos destacar que as companhias estrangeiras deixaram traços que facilitaram a promoção da dança cênica (espetáculos). A partir da década de 1970, mudanças mais significativas ocorreram no campo da dança brasileira.

A partir desse período, a produção em dança esteve ligada ora a questões técnicas e importação de modelos de espetáculos norte americanos, ora à experimentação e diversidade

de técnicas e coreografias; o discurso girava em torno do cuidado e respeito com o corpo. O corpo é, assim, uma forma de comunicação e a dança, “um meio de expressão [...] complexo que envolve valores, portanto, a cultura. O espetáculo [...] deixa transparecer, através de movimentos do corpo, aspirações e insatisfações sociais, culturais e estéticas” (SIQUEIRA, 2006, p.72).

Para a arte dos anos 1980, o corpo estaria ligado ao “alegórico, o apropriado, a desconstrução e a ruptura das fronteiras entre as artes e as camadas da cultura” (SANTAELLA, 2004, p.41). As tendências da arte estariam expostas nas performances, que teriam seu clímax na exposição do corpo: “grande parte da arte performática em geral desgarrou-se das artes visuais, alinhando-se com o teatro, a dança e a música performáticas em espetáculos e eventos” (SANTAELLA, 2004, p.42).

A visão do corpo como um simulacro dos desejos e aflições das pessoas o torna um objeto de investigação possível para as artes. Os espetáculos de dança estavam inseridos nessa lógica de preocupações. Na década de 1980 existia, por exemplo, um evento chamado “Domingo do Corpo”, no qual a dança estava presente de forma bastante significativa. Era uma espécie de experimento: as famílias estariam no espaço do Circo Voador e lá teriam contato, durante toda tarde, com programações voltadas ao corpo. Deborah Colker aparece como uma das organizadoras do evento. Dentre as atividades oferecidas estavam aulas de jazz, balé clássico e expressão corporal.

O Domingo do Corpo pretendia levar à população uma outra idéia de postura; uma outra idéia de utilização do seu corpo, além de mão-de-obra [...], era levada para milhares de pessoas, atividades e informações sobre comida natural, medicina oriental, doença, capoeira, tai-chi-chuan, jazz, gafeira, canto e tantas outras atividades corporais, todos não só envolvidas com o corpo, mas com a saúde física e mental em um nível mais amplo (VIDAL, 2006, p.89).

A idéia de que o corpo deveria estar em equilíbrio, em harmonia, estava permeando as diversas camadas da sociedade. As atividades físicas se estabeleceriam como algo “natural”.

As atividades de dança emergem, mas os discursos dos professores e coreógrafos, como o do renomado Klauss Vianna⁷, estavam mais ligados às questões de consciência e de equilíbrio do que propriamente à preparação física do corpo para um melhor aproveitamento de produção do indivíduo. Seu discurso fica claro na reportagem “Curtir o Corpo? Não! Massacrar o Corpo”:

Não estamos na época do corpo. Como se diz por aí... Mas sim na época do massacre do corpo. Os modismos com que se pretende salvá-lo - musculação, ginástica aeróbica, cooper e quase todos os tipos de ginástica hoje difundidas no mundo inteiro - são, pelo contrário, formas de suicídio do corpo: acentuam suas deficiências e contribuem para matar seu equilíbrio e harmonia. Quando uma pessoa morre, há partes do seu corpo que já estavam mortas e enterradas há muito tempo (VIANNA, 1984, apud VIEIRA, 1984, Jornal da Ponte Aérea, p.13).

Os profissionais da dança buscavam práticas baseadas nos princípios da diversidade técnica, da consciência corporal, da liberdade dos gestos. A abertura política gerou possibilidade de novos discursos em relação às práticas da sociedade, que favoreceram notadamente o trato com o corpo.

As relações entre corpo e forma de estar/viver na sociedade revelam-se na fala do coreógrafo. Para ele, a dança estaria ocupando aos poucos um espaço na vida cotidiana, mesmo que ainda discreto:

A coisa é mais séria do que se pensa, pois tudo o que diz respeito ao corpo implica em cabeça também. Desde que nascemos, a família, a escola, a sociedade, nos impõem uma série de posturas (do tipo 'seja bonzinho', 'não faça isso ou aquilo, 'comporte-se assim') e desse modo vai-se formando em você uma postura que não era originalmente a sua, uma imagem interna vinda de fora, criada para responder às aspirações dos outros. É como se você estivesse usando uma roupa apertada, uma roupa que não é a sua, que foi emprestada por alguém. Essa imagem se revela nas várias tensões que proíbem o movimento, encurtam a musculatura e atrofiam até mesmo a nossa maneira de lidar com o mundo (VIANNA, 1984, apud VIEIRA, 1984, Jornal da Ponte Aérea, p.13).

⁷ Klauss Vianna foi um bailarino e coreógrafo de grande importância para a dança. É considerado o pai da dança contemporânea no Brasil. Segundo Siqueira, “Para a consolidação da dança contemporânea brasileira, foi importante o trabalho de professores e intérpretes, entre eles Angel e Klauss Vianna, criadores de um método de dramaticidade corporal que se tornou referência em termos de formação profissional no país” (2006, p.110).

Percebe-se, portanto, uma maior preocupação com o “corpo cultural”, ou seja, um corpo que tem necessidades e desejos distintos, que precisa ser cuidado, que vive um momento de ascensão nas discussões da sociedade. Esse fator propicia à arte, especialmente à dança (uma arte corporal) diversidade no fazer, diferenciadas formas de expressão, exploração maior do corpo como objeto de pesquisa, seja teórica ou prática.

A dança busca nesse período, no Rio de Janeiro especialmente, sua maioria dentro de uma identidade artística. Nos jornais e revistas que abordavam a questão, encontramos reportagens que mostravam como a dança no Brasil ainda não estava sólida enquanto manifestação artística. Em entrevista concedida ao jornal O Estado, de Florianópolis, datada de 10 de junho de 1984, Klauss Vianna, revela uma importante voz do campo, por sua trajetória reconhecida de anos de dedicação. Ele fala sobre a situação da dança no país, e refere-se a “esse tempo” como carente de liberdade, fruto da ditadura, e da esperança pelas Diretas Já.

Vianna nos diz que as artes são telas, porque são uma forma de expressão da sociedade. Embora as artes sejam uma forma de expressão, a dança brasileira não tinha autonomia. Ou seja, a criação artística tinha ainda como empecilho a falta de liberdade para criação. A entrevista vai mais longe e toca em questões fundamentais para este estudo: a profissionalização do campo. Indagado sobre essa questão, através da pergunta: “Dançar é um *hobby*?”, Klauss (1984) é categórico:

Acho que ela só quase existe como um hobby, no sentido de que as pessoas esquecem de que a técnica é um meio pra gente chegar lá, fazendo dela um fim. A melhor bailarina é aquela que levanta mais a perna, que gira mais, que roda mais. E eu pergunto: pra que a técnica, se ela é apenas um meio de eu me relacionar melhor? Não preciso fazer 30 piruetas para isso, nem levantar a perna 90 graus. O suficiente é que se entenda a minha mensagem, a minha linguagem própria. Infelizmente, acho que tem outras coisas pra se fazer como hobby que não a arte, pois ela a gente faz ou não faz (Apud O Estado, p.3).

Para ele, a dança não deveria ser encarada como hobby, como estava designada em tempos passados. A dança não é uma combinação de movimentos, mas sim um processo de aprendizagem, algo que culmina na criação. As evidências mostram que a dança busca sua autenticidade na arte.

Já em relação à dança no Brasil, no raciocínio do coreógrafo, a questão central parece ser a ausência dos bailarinos na construção de pontes com a realidade social. Mesmo que a dança viesse consolidando diferentes formas de ser produzida, ainda havia muito forte a questão do balé clássico e suas narrativas lineares e etéreas, bem como das academias centradas somente em si. Assim, o campo não se potencializa porque não há uma união, um conjunto de ações coletivas. Quando perguntado como o Brasil estava em relação a outros países, Vianna (1984) declara:

Acho que está muito ruim. Ninguém vai mais assistir a espetáculos nacionais. No Rio e em São Paulo só se vai ver companhias internacionais. Está havendo alguma coisa errada e a gente se questiona sobre o que é. Eu acho que é exatamente a falta de comunicação com as pessoas. O bailarino está muito ausente da realidade. Assim ele não tem um papo pra dizer. Fica aquela camadinha: de uma academia, de um iniciado pra outro iniciado, e a coisa não se estabelece. A gente vinha pensando em fazer a "Rua da Dança". Pegaria uma rua em São Paulo, fecharia durante um dia da semana e se explorariam danças que significassem potencialmente, politicamente, que tivessem algum sentido e que os bailarinos fossem improvisar junto ao povo. Tudo sendo documentado para se ver o que o povo dança e depois tirar um pequeno embrião do que seria uma cultura, daqui a dois mil anos, da dança brasileira. Isso porque todos os grupos que estão por aí já estão velhos. Mas como todo projeto oficial, é de difícil realização. Veja o exemplo do Balé Municipal de São Paulo, do qual deixei a direção há cerca de seis meses e onde atuei por quase um ano e meio: a liberdade era uma coisa impossível. As bailarinas tinham que todo o dia subir na balança e se tivessem engordado 300 gramas perdiam o dia de trabalho. De repente eu chego num grupo desse, onde até então o contato com a diretoria era feito através da tabela. Aí a gente sentou e começou a bater papo. Foi muito difícil no princípio, porque eles não tinham esse sentido. Hoje em dia, desde a primeira coreografia que montamos com os pés descalços e onde as pessoas não podiam contar um, dois, três, quatro e tinham que sentir a música criou-se um processo novo, e eu fico muito feliz porque as pessoas também estão. Estão fazendo trabalhos lindos, estão soltos, dançando (Apud O Estado, p.5).

Na década de 1980, Klauss Vianna e sua esposa Angel Vianna, já consolidados como artistas, junto com outros nomes consagrados, como Regina Miranda, Rodrigo Pederneiras, Dalal Achar, entre outros, apropriavam-se e ajudavam a propagar os discursos ligados à

dança, à expressão corporal, a um corpo livre para fazer escolhas. Klauss investiu no discurso de que o bailarino precisa aprender os caminhos do movimento e não apenas repetir, doutrinar-se. Sempre buscou um corpo que aprendesse, ensinasse e fosse, acima de tudo, respeitado no seu fazer. Por todas as suas pesquisas e pensamentos, tornou-se um ícone da dança brasileira.

O trabalho na peça *Roda Viva* destacou-o no mundo artístico. Mais do que um bailarino e coreógrafo, Klauss foi um estudioso do corpo e da dança e debruçou-se em laboratórios de movimento, estudou anatomia, física, cinesiologia e outros. Ele recomendava: “o futuro profissional não se veja obrigado a ser apenas bailarino, mas que tenha condições de optar por outras atividades conhecendo o seu próprio corpo” (Jornal da Tarde, 19 de janeiro de 1981, p.11). Desta forma, intensificou seus estudos em expressão corporal.

Klauss tinha seu pensamento voltado para a natureza do movimento e a década de 1980 foi propícia para que desenvolvesse seus estudos, suas pesquisas. Em 1985, foi convidado a participar da implementação do curso de Dança na Unicamp, um novo passo para a arte: o espaço nas discussões acadêmicas. Podemos compreender a importância de Klauss Vianna pelo número significativo de matérias de jornal, revistas, críticas especializadas, que explicitam como ele marcou, por suas ações e pensamentos, a dança no Brasil⁸.

Em entrevista fala sobre dança, lazer e profissionalização, atenta para a questão da persistência de bailarinos e coreógrafos na busca da sua sobrevivência. Esta permanência de profissionais no campo seria o processo inicial para a formação deste, além do importante fato

⁸ Atualmente existe um acervo digital que leva seu nome. Entre notícias, entrevistas e reportagens, observamos a presença de jornais de grande circulação como O Globo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, Folha de S. Paulo, além de outros periódicos e revistas.

das “subsistências”, que deveriam atender aos artistas. Assim, deveria haver o fortalecimento, dentro das diversidades existentes.

As coisas aparecem conforme a necessidade de aparecerem. Isso é uma coisa muito individual e ninguém é super-homem para conseguir tudo. Afinal, qual a necessidade de se desenvolver um trabalho se o povo não está querendo isso? A gente tem que ser um pouco egoísta para subsistir, e desse egoísmo surge uma coisa muito bonita, que é essa ligação da gente. Cada pessoa tem um trabalho, mas a união delas pode fazer alguma coisa mais forte. (Última Hora, 09 de janeiro de 1982, p.11).

Na década de 1980, alguns espetáculos e técnicas estavam voltados às questões da dança contemporânea (especialmente pensando narrativas, ocupação dos espaços) e buscaram caminhos distintos do balé clássico. As produções de alguma forma eram mais heterogêneas, não obedecendo a narrativas fechadas. Os propósitos na produção eram diferenciados: não mais se conta uma história. Criaram-se saídas coreográficas para os tantos temas que se colocam diante dos coreógrafos, que estão mais ligados ao mundo em que se vive.

Um dos movimentos que tem força no Brasil, obtendo sucesso no Rio de Janeiro, em meio a essas técnicas e narrativas do espetáculo, é o Jazz Dance. Essa modalidade surgiu nos Estados Unidos nos fins do século XIX início do XX. Não se sabe ao certo como ele chegou ao país. Segundo Ana Carolina da Rocha Mundim (2005), não podemos precisar a data e nem a forma, mas “verificamos que os primeiros indícios da dança jazz no Brasil surgiram por volta das décadas de 1930 e 1940, mas foram os anos 60 que a impulsionaram [...], deixando heranças [...] até os dias atuais” (p.10).

Sabe-se que o Jazz, no Brasil, tem forte ligação com a difusão do sapateado, dos musicais e shows dos teatros de revistas desde os anos 1950. Nas duas décadas seguintes, o estilo estaria em expansão, caindo “na moda” brasileira na década de 1980, com aspectos distintos.

Nessa época grandes influências jazzísticas musicadas estavam chegando ao país, como é o caso de *Cats* (1980) e dos filmes *Grease* (1978), *All that jazz* (1979), *Hair* (que já havia estado no Brasil nos anos 60, com o Teatro de Revista e retornava em versão cinematográfica, estreada em 1979), *Os embalos de sábado à noite* (1978), *Fama* (1980) e *Chorus Line* (1985). Depois do *balé* clássico, da asa voadora e do *windsurf*, chegou a vez das academias de *jazz*, novo modismo propagado por uma telenovela, *Baila Comigo*. Estilo de dança confundido até recentemente com ritmos afro e agogô, o *jazz* começou a se popularizar com o sucesso de filmes como *Fama* e *O show deve continuar* (MUNDIM, 2005, p. 11).

A dança Jazz, enfim, foi muito influenciada pela televisão e cinema, especialmente nos anos 1980. O número de academias cariocas de dança aumentou, pois muitos alunos se mostraram interessados em aprender Jazz. Nesse meio aparecem nomes da dança que ainda hoje se encontram no campo: “Carlota Portella (Rio de Janeiro) e Roseli Rodrigues (São Paulo), são dois nomes que começam a se destacar nessa época [...], como formadoras de discípulos” (MUNDIM, 2005, p.12).

Observamos a dança se expandindo como entretenimento, ou seja, as pessoas a praticam nas academias e a incorporam em seus momentos de lazer, mas ainda se estava longe de estabelecer uma relação efetiva com os hábitos e costumes da sociedade. As pessoas dançavam mais, o que não significa que freqüentassem os teatros ou que acompanhassem os profissionais da dança.

De qualquer forma, o maior contato com a dança e com o ato de dançar foi significativo para a profissionalização do campo. As academias criaram uma possibilidade de estabilidade profissional. Os bailarinos profissionais estavam majoritariamente nas academias dando aulas. Os profissionais encontraram outras formas de se estabelecer, sem depender das companhias, ainda poucas e sem efetivos patrocinadores.

Sobre esse movimento das discotecas, gafieiras e academias, Klauss Vianna (1983) afirma: “Acho muito saudável, é uma gente saudável. É uma coisa de usar o corpo e o negócio é esse mesmo. Em São Paulo sempre vou às gafieiras e a esses lugares, pois acho

que ali está a dança mesmo, que as pessoas lá estão dançando” (Apud Jornal da Tarde, 07 de maio, p.11). Esse movimento gerou ainda uma possibilidade profissional para os bailarinos: dar aulas, o que ajudava o bailarino a se manter profissionalmente. Klaus Vianna comenta este fato:

Acho que de um lado é preciso isso mesmo, senão não funciona. A gente [...] tem que ter dinheiro mesmo. Eu cobro muito caro as minhas aulas, afinal eu trabalho há muito tempo e acho que mereço. Nunca digo a alguém que cobre barato pelas aulas, a não ser nessas coisas de Governo [...] Mas normalmente deve-se cobrar caro, pois é um trabalho como outro qualquer e as pessoas não valorizam. Eu tenho amigos que se encontram comigo formados, engenheiros, médicos e me perguntam: "você ainda continua fazendo aquele negócio de dança?" E eu pergunto: "você ainda continua construindo casas e essas coisas assim"? (Apud Jornal da Tarde, 07 de maio de 1983, p.12)

O movimento da dança Jazz possibilitou essa abertura e também fez parte da formação de muitos bailarinos, seja em relação à técnica, seja em relação à montagem e concepção de espetáculos. As performances não constituíam processos dicotômicos, ou seja, os que dançavam jazz não necessariamente se dedicavam exclusivamente a essa modalidade. Alguns já se dedicavam também a investigar a dança contemporânea; outros criaram identidades próprias a partir do jazz; outros com a dança moderna.

A profissionalização do campo emergiu de forma mais efetiva nos fins da década de 1980. Percebemos que eventos específicos abriam espaço para discussões relacionadas fundamentalmente às questões dos incentivos para a dança e do seu caráter profissional.

No evento Dança-Brasil, a idéia central era trazer à dança discussões sobre o profissionalismo, incentivo e divulgação, envolvendo grande número de artistas ligados à área e nomes de grande repercussão já no campo:

[...] é iniciativa de alguns profissionais do Rio de Janeiro que buscam soluções e propostas para aspectos que afetam a dança além de estímulo à aproximação entre os profissionais e empresas privadas, instituições incentivadoras e dirigentes de entidades culturais. (MICHAELA, Folha de S. Paulo, 1988, p.07)

A preocupação em construir um campo mais sólido assumia formas. Se as estratégias de produção artística se diversificavam com a criação das leis de incentivo cultural, para a dança, mais do que uma mudança no “fazer”, observamos o impulsionar rumo à sua profissionalização.

O contexto era propício às discussões, à construção dos discursos relativos à importância da prática da dança na sociedade. Para um dos atores do campo, “é evidente o crescimento da dança em todo o país em contradição com a limitada infra-estrutura disponível para seu desenvolvimento. Tudo isso torna imprescindível a união de esforços para uma reestruturação do setor de dança” (VIANNA apud MICHAELA, Folha de S. Paulo, 1988, p.07). Sentia-se a necessidade real de transpor a barreira entre a dança “amadora” e a dança profissional.

Um dado significativo é que o evento Dança-Brasil recebeu recursos e apoio de vários patrocinadores: o Instituto Brasileiro de Dança, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundancen) e o Ministério da Cultura. No evento, estiveram presentes instituições e grupos culturais, representantes de diferentes estados.

A chancela do Ministério e os patrocínios podem nos levar a julgar que apesar de ser um campo ainda não consolidado, despertava interesse no cenário daquele momento. Entre os temas debatidos estiveram: “Pesquisa: Perfil da Dança, resultado de pesquisa realizada com bailarinos (...); O Marketing na Dança; Crítica e Premiação; Organização e Representação na Área de Dança; Espaço Físico para a Dança e Política Oficial de Ocupação de Espaços” (MICHAELA, Folha de S. Paulo, 1988, p.08).

Estava visível que as temáticas se ligavam diretamente à difusão e a solidificação de um campo. Mais do que expor idéias, a questão naquele momento seria pensar nas formas de trânsito que a dança poderia alcançar, a partir de um novo arranjo social. Buscava-se união dos atores para tratar da reestruturação do setor, de maneira a abranger o país todo. Cada

região contava com seu representante, embora os desdobramentos tenham se dado mais efetiva e rapidamente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Nos anos 1980 e início dos anos 1990, então, encontramos uma produção coreográfica voltada a uma dança “pós- moderna” ou contemporânea⁹, incluindo-se o jazz e sem deixar de lado o balé clássico, que continuava a ser encenado. A dança adquire um outro caráter, bastante diferenciado das décadas de 1940, 1950, e circula à margem dos grandes circuitos culturais, embora determinadas produções, como as do balé clássico, não deixem de ocupar espaços tradicionais. Os grupos tentavam buscar soluções inovadoras: os espetáculos não necessariamente precisam ser encenados em teatro; a temática se volta para as questões vividas na atualidade, entre outras.

É válido mencionar a importância dos festivais de dança da época para a busca da construção profissional. Em um mapeamento, encontramos no Rio de Janeiro cerca de 10 festivais, em sua maior parte com mais de 15 anos de existência. Entre eles estão alguns considerados de grande porte, como Panorama Rio Arte de Dança, Festival de Dança Tapias, Mostra de Novos Coreógrafos, Dança em Trânsito.

Os festivais revelaram muitos coreógrafos e bailarinos de renome atualmente. Além disso, exibiram os espetáculos para público mais diversificado, reafirmando a ideia de que o campo lentamente buscou espaços para se expandir. Esses eventos foram crescendo em número de participantes, mas não em infra-estrutura. Em sua maioria mantinham características amadoras, o que dificultava os avanços, dentro de parâmetros artísticos. Com pouca penetração, havia poucos incentivadores e pouco retorno, tanto para as empresas, como para os bailarinos.

⁹ Pensar em uma definição para “dança contemporânea” ou “pós-moderna” não é tarefa simples, visto os conflitos estabelecidos no campo sobre esta questão. Para este estudo, estamos considerando dança contemporânea como: “tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. [...] é tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem” (FARO, 1998, p. 63).

Uma tensão existente em torno dos festivais naquele momento foi justamente o caráter da profissionalização. Embora a maior parte dos festivais estivesse buscando um caráter profissional, ainda era pouco comum encontrarmos grupos que o fossem. Em matéria de 28 de maio de 1988, do Jornal da Tarde, o curioso título da reportagem chama atenção justamente pela indagação que promove: “Por que a dança no Brasil é uma coreografia inacabada?”.

O artigo ressalta que o desinteresse dos órgãos oficiais ligados à Cultura dificultaria o processo de “acabamento” de uma coreografia de dança no Brasil. Esse fato sofreria mudança, então, supostamente, a partir da criação das leis de incentivo, que no planejamento facilitaria o acesso à produção artística, em todas as áreas da arte.

Vale salientar que não podemos desprezar o fato de que a história desse campo ainda é recente no Brasil. Os debates a nível artístico se iniciam efetivamente quase já na década de 1960. Portanto, a dança brasileira (ainda com características amadoras ou presa a vanguardas estrangeiras) apresentava desníveis se comparada com o cenário internacional. Conforme esse desnível vai sendo desvelado, os artistas nacionais buscam profissionalização, identidade para sua produção, maior qualidade e apoio de órgãos culturais.

Ora, se inicialmente não há como “viver de dança” no Brasil, não há como ser um profissional da dança. O profissionalismo está diretamente ligado às condições de existência no “fazer” da área. Logo, se não é possível obter recursos para produzir, as lacunas tendem a se expandir e o campo sofre abalos na sua estrutura, no que diz respeito à manutenção de uma identidade artística. Os festivais da época eram reflexos disso.

Esbarramos no seguinte contexto: iniciativas individuais, que colocavam à prova discursos, idéias e técnicas; a popularização de estilos “importados” e midiáticos; preocupações iniciais com o ensino da dança; incentivos e produções artísticas para a linguagem, para a dança teatralizada. O campo tentava organizar-se, já em meio às distintas formas de pensar. Faltava embasamento para solidificação do setor, o que não significa que,

naquele momento, as estratégias e as produções não fossem importantes e cumprissem seu papel. Segundo a bailarina Rose Akras, do grupo Marzipan, de São Paulo, que acompanhou o movimento na época, a situação se colocava da seguinte forma:

Tudo é muito restrito, a margem de experimentação é pequena. Falta embasamento de tudo. Acho que não temos informações realmente preciosas, porque só vemos flashes. Para se desenvolver uma linguagem é preciso base, e nós não temos gente competente para puxar isso, a nível de formação. Precisamos encontrar uma maneira de dançar com o corpo que temos e tentar saber por que a linguagem da dança nacional é uma miscelânea de informações que ainda não foi bem digerida. Ainda estamos partindo da forma para chegar à essência e não o contrário. O Brasil valoriza muito os modismos, que implicam a falta de profundidade. Além do mais, não existe patrocínio para pesquisa. (Apud Jornal da Tarde, 28 de maio de 1988, p.12)

Logo, por mais obstáculos que houvesse, pioneiros da dança naquele momento buscavam saídas para uma expansão do campo, para a linguagem. As estratégias se baseavam em ampliar a visão sobre dança, desde os tipos de corpos até as formas de produção e difusão dos espetáculos, sem esquecer dos debates ligados às questões da preparação dos bailarinos e do recorte educacional, ou seja, os profissionais que atuavam nas academias de dança, que surgiam.

O cenário em 1980 coloca-se, então, como um divisor de águas: uma maior quantidade de grupos produzindo, mas ainda incentivo e espaço restrito, embora o balé clássico continuasse a ocupar uma posição já consolidada. Segundo Antônio José Faro (1998): “Ainda que longe do seu estágio ideal, a dança se incorporou definitivamente ao cenário artístico brasileiro” (p.90).

Outro aspecto a ser observado é que apesar do número de grupos e produções estar crescendo, o “gosto” do público vai se diluindo por motivos diferentes, entre os quais um certo elitismo. Muitos espetáculos ligados ao balé clássico traziam nomes estrangeiros como destaque, o que gerava um tipo de “selo de qualidade”. Pensamento como esse persiste até os dias atuais.

Na busca por uma “virada” no campo, duas variáveis de peso foram a técnica e os objetos de investigação. As técnicas buscam dar ao corpo do bailarino, além de qualidades físicas, subsídios para que este amplie seu “vocabulário corporal” e possa estar apto a executar todo o tipo de movimento requerido pelo coreógrafo.

As técnicas na contemporaneidade são mistas e diversificadas. Há também o caráter ligado à interpretação, a busca do gesto significativo para o contexto do trabalho, para dar suporte mais do que físico, interpretativo, ao bailarino. Naquele momento, questiona-se o ensino das técnicas e a visão do bailarino.

De maneira geral, o bailarino brasileiro conhece apenas a técnica do balé clássico. Não é pouco para um artista expressar toda a complexidade das emoções e da vida humana em movimentos?

O bailarino não conhece nem mesmo a técnica clássica. Quando ele fala de técnica, está falando de uma consciência falsa: não conhece o solo, a gravidade, o corpo, os ossos, os músculos. E essa acomodação é a morte, porque não é uma acomodação na sala de aula: é em tudo. (Jornal da Tarde, 19 de janeiro, 1981, p.22)

As técnicas de dança, especialmente de dança contemporânea, não contemplariam apenas a sala de ensaios, mas todos os ambientes que o bailarino frequentasse, fossem ou não ligados à dança. Nos discursos, elas não seriam restritivas, seriam mais abrangentes, afinal a consciência do corpo pelo bailarino não poderia dar-se apenas na hora da atuação.

A outra variável é a abertura aos objetos de investigação. Os coreógrafos podem buscar sua inspiração em qualquer objeto, sabendo que nem todas as fontes “são igualmente

boas e nem todos os que tentem usá-las sabem fazê-lo com a necessária clareza” (FARO, 1998, p.79).

Enquanto alguns grupos foram desaparecendo ao longo do tempo, outros, que iniciaram sua carreira na década de 1980, se consolidaram e buscaram brechas e caminhos que não a dança espetáculo. Alguns foram trabalhar com a formação de bailarinos, criando suas academias e dando aulas das diversas técnicas da dança.

A busca pela inovação continuava a permear as práticas. Víamos uma “dança contemporânea” aflorar, ocupar espaço, mas as dificuldades continuavam no plano do incentivo: “Culturalmente, aqui tudo é muito permissivo. Só lamento que os resultados não sejam mais contundentes, por causa de um certo desprestígio junto à imprensa e aos organismos oficiais. É uma grande mentira afirmar que aqui não existe dança contemporânea” (Jornal da Tarde, 19 de janeiro, 1981, p.22).

Na década de 1990, além das discussões acerca da dança contemporânea, da continuidade dos discursos sobre profissionalização, observamos mudanças em função dos novos mecanismos de fomento cultural, que influenciarão diretamente a produção cultural. A dança vê-se obrigada a conviver com as novas formas de política para as artes.

Encontramos¹⁰ nos anos 1980, aproximadamente 20 companhias; destas, 15 ainda estavam ativas na década seguinte. Entre elas, 12 são do Rio de Janeiro:

- Cia. de Dança da UFRJ, hoje Cia. de Dança Contemporânea Helenita Sa Earp, do Rio de Janeiro. A companhia foi criada ainda na década de 1970 e seu princípio de ação é calcado na diversidade técnica;

¹⁰ Este dado foi obtido através de pesquisas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e biblioteca da Funarte, também do Rio de Janeiro. É um dado aproximado, pois as companhias não estão catalogadas e a busca se dá uma a uma. A procura foi feita buscando companhias de dança contemporânea que se estruturaram no período estudado.

- Grupo Bandança, criado pela bailarina Nadia Nardini nos primeiros anos da década de 1980, reunia dança, arte dramática e música. Foi extinta poucos anos após sua criação.
- Balé do Terceiro Mundo, fundado por Ciro Barcelos, teve repercussão nos anos 1980 através de turnês por todo o Brasil. Extinto já nos fins daquela década.
- Cia. Lourdes Bastos , coordenada pela bailarina e coreógrafa Lourdes Bastos.
- Grupo Coringa, criado em 1977 e extinto em 1990, no Rio de Janeiro. Foi dirigido pela coreógrafa Graciela Figueroa e tinha como filosofia de criação privilegiar o sentir humano. Utilizava técnicas que aliassem espontaneidade do movimento natural ao refinamento dos movimentos de dança;
- Intrépida Trupe, criada em 1986, hoje uma das grandes companhias no Brasil, é do Rio de Janeiro e tem direção artística de Valéria Martins, Cláudio Baltar e Renato Linhares. A companhia desenvolve, desde sua criação, uma linguagem cênica fortemente inspirada na magia do circo, ultrapassando a pura exibição técnica, embora sempre busque inovação nos aparatos técnicos. O impacto estético é sempre um ponto primordial para a companhia. A formação envolveu artistas da Escola Nacional de Circo, bailarinas do Grupo Coringa, entre outros artistas.
- Cia. Aérea de Dança do Circo Voador, criada em 1983, no Rio de Janeiro, pelo bailarino João Carlos Ramos, tinha como proposta a formação de um núcleo de bailarinos amadores, para a produção de espetáculo. Posteriormente essa idéia foi abandonada, mas a Cia. não adquiriu um status de profissional, deixando de produzir espetáculos.
- Cia. de Dança Carlota Portella - Vacilou Dançou, criada em 1981, no Rio de Janeiro, é dirigida pela coreógrafa Carlota Portella. Trabalha com a técnica do jazz e busca dinamismo e virtuosidade na cena. Produz espetáculos com essas características desde a década de 1980;

- Deborah Colker Cia. de Dança, criada em 1994, no Rio de Janeiro, é hoje uma das principais no Brasil e de grande reconhecimento internacional; é dirigida pela coreógrafa e bailarina Deborah Colker. Diversidade e inquietação são suas marcas. Mescla técnicas de dança com o cotidiano do público;
- Cia. Nós da Dança, criada em 1981, no Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina e coreógrafa Regina Sauer. É uma das companhias que se mantém ativa desde a sua criação. Sua marca é a versatilidade e criatividade. Existe uma preocupação em cativar o público carioca.
- Marcia Milhazes, criada em 1994, no Rio de Janeiro, após estadia da coreógrafa na Inglaterra, para aprimoramento de técnicas. Em 1997, teve apoio da prefeitura para suas criações. Trabalha com dança contemporânea.
- Lia Rodrigues, criada em 1990, no Rio de Janeiro. Lia busca trabalhar com a diversidade, entendendo o espetáculo como algo que pode ser provocativo, instigante, algo que mova o espectador do seu lugar ‘comum’.

Essas companhias buscam, de alguma forma, deixar bastante claras as questões da experimentação, da pluralidade e das muitas e variáveis formas de dançar, exacerbando os aspectos brasileiros nas produções, mesmo que existam determinadas regras e técnicas vigentes. Ao buscarmos referências sobre estas companhias, a partir das próprias, é clara a idéia de criação de uma identidade por cada uma, valorizando a novidade, a dança que se destaca da concepção tradicional, uma preocupação na formação de platéias e uma ênfase nos processos de criação estabelecidos, notadamente relacionando com a questão da cultura local.

É possível observar nas suas trajetórias a necessidade de mostrar as singularidades no seu processo criador, sempre referenciando a questão da legitimidade de seus trabalhos, ligados às idéias de pesquisa corporal e inovações técnicas. Também é marca uma

preocupação em trazer à cena os movimentos cotidianos e as questões da sociedade interpretadas pelos gestos.

Enfim, no processo de transição das décadas de 1980 e 1990, a dança vive um momento de expansão e de penetração na sociedade. Se por um lado aumenta o número de companhias e de interessados, por outro, a ligação desses com a música e o cinema também cresce. A dança se afirma como linguagem, “na medida em que expressa valores cotidianos e elementos individuais, estando em constante mudança” (SIQUEIRA, 2006, p.73), porém de forma gradativa.

A dança no Brasil ainda busca seu espaço procurando reafirmar-se enquanto arte, que produz significado através dos movimentos, dos gestos, do corpo. Busca um *status* que a legitime. Entre o fim dos anos 1980 e o início de 1990 fica mais aberta aos princípios da técnica contemporânea, seguindo o forte interesse pelo *Jazz Dance*.

Neste contexto, não existe mais um conceito único de dança, uma forma única de fazê-la. As tendências são variadas e rápidas assim como a cultura do fim do século XX e início do XXI. Na transição das décadas referidas, podemos perceber o quão importante foi o discurso da profissionalização para a prática da dança no Brasil.

1.3 - A produção cultural x fomentos culturais: configurações

Na década de 1990, a política pública federal de cultura, sob a chancela do governo Collor, atravessou momentos conturbados. Nos primeiros meses, perdeu sua posição de política ministerial devido à contenção de gastos e ao descompromisso do Estado com as demandas culturais. As leis de incentivo à cultura foram extintas. Em 1991, as leis de incentivo foram reorganizadas e, um ano mais tarde, o Ministério da Cultura foi reordenado.

As leis, que haviam enfrentado dificuldades na sua implantação inicial, a partir de 1995 vão sendo ajustadas e redefinindo seus critérios.

O intuito central dessa forma de incentivo é propor uma parceria com o setor privado, considerando que cultura é uma área de alto interesse para o desenvolvimento social. Com essa medida, seriam feitas parcerias no financiamento, em troca de deduções fiscais:

[...] o governo teria de exercer sua função constitucional de planejador, regulador e fiscalizador da sociedade, implementando uma política capaz de separar o joio do trigo, listando ações e projetos de interesse público. No entanto, a recente história das leis mostra um quadro completamente diferente disso (BRANT, 2003, p.10)

As leis e a medida provisória de referência na área do financiamento cultural são: Lei Rouanet, de maio de 1995; Lei do Audiovisual, de julho de 1993, modificada em dezembro de 1996; e MP nº 2.219, de setembro de 2001.

A Lei Rouanet pode ser utilizada por pessoas físicas ou empresas e permite ao patrocinador deduzir do imposto de renda de 30% a 80% do valor investido no projeto, além do retorno dos produtos gerados pela obra e marketing institucional. A Lei Rouanet:

instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área Audiovisual, exposições, livros nas áreas de Ciências Humanas, Artes, jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural, etc); proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico; estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural, entre outras (MinC, 2008)¹¹.

A Lei do Audiovisual também pode ser utilizada por pessoa física ou jurídica, mais especificamente para projetos ligados à produção cinematográfica, documentários, cinematecas e afins. Permite a dedução do imposto de renda de até 100% do valor investido e “ao adquirir os Certificados de Investimento Audiovisual, o investidor vira quotista do direito

¹¹ Informação obtida no Ministério da Cultura – MinC. É possível obter informações básicas a respeito da Lei Rouanet através do site www.cultura.gov.br/

de comercialização da obra cinematográfica, estando apto a receber rendimentos de acordo com a veiculação da produção apoiada” (BRANT, 2003, p.13).

A Medida Provisória 2.219 criou o programa de apoio ao desenvolvimento do cinema nacional (Prodecine), a Agência Nacional de Cinema (Ancine) e o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcine), com o objetivo de arrecadação “para financiar por meio dos bancos credenciados, filmes, documentários, programas de televisão e obras musicais. Poderá, ainda, subsidiar os encargos financeiros incidentes nas operações de financiamento e capitalizar empresas do setor” (BRANT, 2003, p.14).

As políticas públicas culturais implementadas na década de 1990 giram, portanto, em torno das empresas privadas, atraídas pelos incentivos fiscais e facilidades orçamentárias. Essa configuração traz alguns ganhos, especificamente o recurso necessário à produção artística, mas também gera perdas e conflitos. Os incentivos não poucas vezes se concentram nas mãos de um número reduzido de artistas, além do que algumas linguagens obtêm mais apoio do que outras.

Não há lugar para todos nesse cenário. O governo aprova projetos, por meio de critérios nem sempre claros e coerentes, e depois a realidade é que, segundo Leonardo Brant (2003), menos de 20% dos proponentes de projeto efetivam o patrocínio, ao passo que as empresas normalmente conseguem reaver 100% do valor investido em artes e espetáculos.

Esse dado também foi ressaltado pelo técnico de planejamento e pesquisa do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), Frederico Augusto Barbosa da Silva, que já em 2004 apresentou dados significativos para pensarmos porque as políticas públicas não são acessíveis a uma parcela maior da classe, apesar dos recursos aumentarem:

Os recursos financiados pelas leis de incentivo praticamente triplicaram de 1996 para 2002. Ressalta-se que a demanda por financiamento não foi satisfeita, na medida em que dos 21.333 projetos apresentados, 80% foram aprovados, e destes apenas 30% conseguiram captação. Ainda assim, deve-se ressaltar que as empresas públicas constituíram-se nos principais incentivadores na área cultural – uma empresa estatal consumiu aproximadamente 45% dos recursos incentivados em 2002, padrão recorde durante toda a década. Além disso, os recursos concentram-se em poucas empresas, sendo que dezessete delas responderam por 61% dos recursos incentivados, os quais ainda concentram-se na região Sudeste (84% em média, no período) (p. 22).

Percebemos então que, na realidade, ainda existem dificuldades nos apoios relacionados à cultura e que as medidas geradas ajudam somente em parte as produções artísticas. Muitos projetos, artistas e campos da arte continuam sem apoio e sem incentivo. É fato que as grandes cidades são mais privilegiadas no cenário político; em relação ao cenário cultural, a realidade é bastante parecida. A região Sudeste é mais bem equipada culturalmente, pois os recursos obtidos são maiores: “a concentração do dinheiro público nas mãos de poucos é uma coisa séria e que precisa ser revista urgentemente, sob pena da lei cair em descrédito” (BRANT, 2003, p.11).

Esse formato de política cultural afeta no seguinte sentido: produções centralizadas no eixo Sul/Sudeste; artistas que obtêm constantemente o apoio de empresas e muitos outros que não conseguem penetrar neste meio; algumas áreas, como o cinema e teatro, são mais subsidiadas que outras como é o caso da dança. O acesso geográfico e econômico aos teatros e casas de espetáculo também dificulta a circulação. Outro problema é que a produção cultural, de alguma forma, se torna refém do pensamento de mercado, o que não significa que não existam brechas, nem que toda produção ou subvenção detém, por trás do patrocínio, somente uma intenção econômica.

Na área da dança, é comum encontrarmos projetos aprovados pela Lei Rouanet e não patrocinados. Os espetáculos que envolvem nomes conhecidos no meio ou que prometam lotar teatros têm mais sucesso na hora da captação de recursos. E como o campo

da dança ainda é pouco acessível à grande massa, os patrocinadores acabam investindo constantemente nos mesmos grupos e coreógrafos.

Um dos perigos dessa falta de circulação de artistas é que os espetáculos se adequem somente aos moldes de captação de dinheiro das empresas. Deve-se garantir liberdade na criação, até para não suprimir a diversidade nas produções.

Acredita-se na multiplicidade de facetas da nossa vertente cultural, que se espalha por tantas artes e que é capaz de se metamorfosear com a grande excelência, mas que pode ser aprisionada pelo valor econômico. Lançou-se algo no copo das políticas culturais. (BRANT, 2003, p. 13)

Buscando sanar os problemas dos projetos, inclusive a lentidão enfrentada no processo, e com o intuito de proporcionar a um maior número de artistas acesso ao financiamento, o Ministério da Cultura recentemente lançou um diferente modelo de incentivo, substituindo em parte a Lei Rouanet. Segundo Juca Freire, secretário executivo do MinC,

Hoje a renúncia tem indicadores fixos, previamente determinados [...]. Então, por exemplo, música popular só chega a 30%, música erudita chega a 100%. Tem projetos de música popular que são muito bons, então, por que só 30%? E tem projetos da música erudita que, mesmo que seja uma área pouco atendida, não são tão relevantes assim (Apud O Globo, 03 de junho de 2008, p.6).

Observamos esforços no sentido de aperfeiçoar a Lei, mas segue como problema sua execução. De nada (ou muito pouco) adiantam mudanças nos tipos de fomentos se o acesso continua centrado nas mãos de poucos. Por maiores que sejam as medidas, não dão conta do alto número de proponentes, nem sanam os problemas gerados pela demora no julgamento de projetos, falta de recursos e má distribuição de verbas. “Enquanto notórias dificuldades operacionais são mantidas sem solução, o Ministério vem editando normas,

que além de não representar solução para os problemas, trazem consigo [...] afrontas à legislação” (O Globo, 03 de junho de 2008, p. 6).

Algumas empresas de grande porte já estão buscando se adaptar a estas novas proposições. A Petrobrás, em seus últimos editais, anunciou a não exigência da prévia aprovação da Lei Rouanet para inscrição de projetos (O Globo, 03 de junho de 2008, p.6). Este dado pode apontar um passo adiante para os proponentes, embora também não determine mudanças efetivas na execução do julgamento dos processos. Se mudam as características de financiamento, na tentativa de trazer outras empresas à cena, não é possível ainda perceber significativas variações.

A produção cultural em dança enfrenta diversas dificuldades, como, por exemplo, a escassez de empresas interessadas em patrocinar espetáculos, pelo fato de não ser uma manifestação de grande popularidade, exceto em alguns casos, como o de Deborah Colker.

Assim:

As políticas culturais no nosso país [...] ainda não atingiram índices realmente positivos no que tange à sociedade como um todo. Em primeiro lugar, no Brasil a ‘Cultura’ não figura como um “bem” que esteja ao alcance de todos – na realidade, normalmente apenas a elite econômica possui os recursos necessários para pagar por uma boa peça de teatro, comprar bons livros, assistir bons espetáculos, ou simplesmente assinar um jornal que possa realmente informar. De fato, existe em nosso país uma série de problemas que freiam o desenvolvimento na área da cultura. Se, por um lado, é compreensível que as políticas culturais não ocupem um lugar de destaque na agenda pública de uma sociedade que ainda enfrenta muitos problemas fundamentais de organização democrática (assim como disparates no aspecto social), por outro a pobreza dos orçamentos destinados à área de cultura revela a ausência de interesse pelo tema nos planos governamentais da União (BRANT, 2003, p.15).

Diante desse quadro, podemos avaliar o impacto dessa política para a dança, a despeito dos limites e brechas. A lógica referente às leis de incentivo foi incorporada e encurtaram o caminho no que diz respeito à captação dos recursos, impulsionando a

criação artística e a profissionalização do campo, embora o sucesso neste processo ainda esteja inconcluso.

Se observarmos que a dança procurava de forma maciça reorganizar seu espaço, sua linguagem, a fim de qualificar suas produções, seu ensino e se dizer profissional, a implementação de uma política pública específica para cultura acelerou esse processo. Algumas linguagens, como cinema e música foram se ajustando somente a essa nova forma de produzir. Já a dança, mais do que isso, ganhou a possibilidade de se profissionalizar de forma mais imediata, na medida em que, por meio dos apoios e recursos, pode-se viver de dança.

Entretanto, faz-se necessário um balanço. É claro que a política pública de cultura, se realizada como fora proposta, seria geradora de grandes ganhos para o fazer em arte. Na verdade, essa configuração já foi um avanço. O fato é que ainda hoje, ou melhor, principalmente hoje, a forma como esses recursos são distribuídos acarreta tensões. Para a dança é mais cruel ainda, já que ocupa uma parcela bem pequena dentro da porcentagem total nos incentivos.

Assim, se o discurso que envolve a criação das leis de incentivo à cultura é para a melhora da produção artística, pensamos até que ponto isso ocorre na dança. Como a dança conviveu com isso? A resposta a essa questão foge ao propósito central desse estudo, mas é válida para investigações futuras.

2. AS TRAJETÓRIAS DAS COMPANHIAS DE DEBORAH COLKER E REGINA SAUER

Como vimos, a partir da década de 1980, em um novo contexto desencadearam-se formas distintas de manifestação cultural, em parte como válvula de escape diante do fechamento de outros canais de expressão (VIDAL, 2006, p. 63). A disseminação de distintos modos de criar arte, fruto da abertura pós-ditadura militar, deu-se paulatinamente já a partir da década de 1970.

As produções cresceram e a dança não estava fora desse processo. Nos anos 1980, os artistas se “apropriaram” das ruas para a demonstração da sua arte. As pessoas ligadas à cultura, na forma mais abrangente do termo, estavam sensibilizadas a mostrar suas idéias e desejos. Realmente, na prática, percebemos que um novo movimento cultural brotava por toda a parte (VIDAL, 2006,p.65).

Como já explicitado, no Rio de Janeiro da época, foram criadas companhias profissionais de dança. Vale ressaltar que, em termos gerais, uma companhia é um coletivo que se organiza a fim de elaborar espetáculos, por meio de pesquisas, com fins de apresentação, contando com um corpo técnico que ganha subvenção para o trabalho. A equipe de uma companhia é composta por bailarinos, coreógrafo(s), figurinista(s), iluminador(es), cenógrafo(s), além de responsáveis pela preparação corporal, variável de acordo com as necessidades e estrutura (incluindo-se a financeira) do grupo.

As companhias selecionadas para este estudo – Deborah Colker e Nós da Dança – passaram por processos similares no início de sua formação. Criar uma companhia de dança no Brasil no referido período não significava ter um reconhecimento garantido de forma imediata. As coreógrafas precisaram passar por processos de legitimação através das escolhas estéticas para criação de espetáculos e dos seus modos de produção.

Inicialmente, ambas passaram por um estágio de divulgação dos seus trabalhos para que pudessem tornar-se conhecidas e gerar currículos para futuros empreendimentos em termos de captação de recursos. Além disso, buscaram identificar uma possível formação de platéia através de temáticas que fossem acessíveis. A busca pela profissionalização dava-se a partir desses fatores.

Deborah Colker e Regina Sauer formaram, cada uma em seu tempo, companhias que tiveram uma expressão significativa dentro e fora do campo. Estabeleceram-se em tempos próximos, mas apresentaram especificidades, demandas e processos diferentes ao longo de suas jornadas.

Faz-se necessário explicitar que não é intuito desse trabalho discutir as qualidades técnicas ou escolhas estéticas, mas sim as formas de produção/circulação, algo que, de alguma forma, reflete as tensões no âmbito da relação entre o campo da dança e as políticas públicas de cultura no país.

2.1 - Cia. Nós da Dança

A companhia Nós da Dança foi fundada em 1981, pela coreógrafa e bailarina Regina Sauer, e mantém-se ativa até os dias atuais. O processo de construção da iniciativa não foi algo repentino ou impensado. A trajetória de Regina como bailarina foi decisiva para que tivesse suporte técnico e experiência.

Sauer morou por mais de três anos nos Estados Unidos em busca de especialização. Estudou nas mais renomadas escolas de dança moderna, dentre elas Martha Graham School, tendo conhecido técnicas bastante apuradas e pouco conhecidas no Brasil naquele tempo. Na sua volta ao país, ao encontrar um ambiente propício (a agitação cultural), foi incentivada a criar o grupo.

A configuração da companhia não se deu com rapidez e foi preciso tempo para que fosse construída uma identidade dos trabalhos, seja pela opção técnica, seja pela temática de seus espetáculos. Por volta de 1984, ficou clara a opção pelo trabalho com técnicas de dança moderna e por temáticas relacionadas ao cotidiano, como, por exemplo, as relações ingênuas entre crianças ou a paixão nas relações entre homens e mulheres. A partir de então, a variável técnica passa por poucas modificações: mesmo no mais recente espetáculo, de 2006, era possível notar ainda a preferência pela dança moderna.

Nós da Dança é um dos grupos mais antigos que ainda estão em atividade. Com mais de 20 anos de existência, passa por diversas dificuldades na busca por manter-se em cena, mostrando ao público leigo e especializado que a dança é “um registro histórico, social e artístico que ajuda a construir a memória de uma nação”¹². Em seu repertório existem vinte e um espetáculos, sendo seis da década de oitenta e outros treze das décadas de noventa e

¹² Sauer, Comunicação pessoal. Ver anexo.

primeira década do século XXI. O espetáculo mais recente chama-se “Telas”, criado em 2006 e também apresentado em 2007.

A companhia, hoje, não tem um patrocinador fixo e recorreu a Lei Rouanet nos últimos anos, embora não tenha conseguido recursos suficientes para produções, situação diferente do que vivera na transição das décadas de 1980 para 1990, quando obteve diversos apoios maiores, como o da prefeitura do Rio de Janeiro e da Caixa Econômica. Neste quadro, vemos que nos últimos anos não está em constante temporada e nem tem grande destaque na mídia. Pode-se dizer que vai se adaptando ao mercado atual, sem ter um apoio fixo, o que dificulta a criação e veiculação das produções.

Na década de 1980, Regina Sauer e seu grupo ocupavam um lugar de prestígio: os jornais da época estavam constantemente divulgando seus espetáculos e críticas das apresentações. Apesar disso, ressalva-se, é fato que a dança ocupava ainda um lugar “não nobre”, ou seja, de pouco destaque, especialmente nos periódicos. Devemos lembrar, contudo, que se os jornais de grande circulação disponibilizavam pouco espaço para a dança, já circulavam revistas específicas, também utilizadas como formas úteis de divulgação.

A companhia manteve-se em evidência até meados de 1990, quando ganhou prêmios internacionais e participou de muitos festivais, no Brasil e no exterior. Destaca-se o IV Annual International Ballet Festival of Miami, em 1999, quando fora o único representante brasileiro. A companhia voltou a apresentar-se no mesmo festival em 2008.

O grupo tornou-se um dos mais tradicionais da cidade do Rio de Janeiro, com repercussão nacional expressiva. Uma das preocupações centrais foi fomentar a dança carioca e cativar um público que pudesse prestigiá-la. Durante os anos de 1992 e 1993, esteve à frente da direção do Teatro Ziembinski, um espaço especializado na linguagem. Este fato é bastante importante, pois pela primeira vez um teatro de renome abraçou espetáculos de dança em seus

horários nobres. A gestão de Regina foi marcante, pois buscava incentivar outros grupos a se apresentarem, em horários variados e constância nas temporadas, buscando também a formação de público. O fato de estar à frente do teatro, gerou pra Regina reconhecimento.

O jornal O Globo, de 16 de janeiro de 1992, tem, como título do caderno de cultura, “Espetáculo reúne ‘feras’ da dança”, referindo-se ao espetáculo organizado no Teatro Ziembinski, que contava com participações da Companhia Vacilou Dançou, de Carlotta Portella, e bailarinos como Ana Botafogo, Marion Shoelemann e Kaká Boa Morte, de sucesso no Brasil e internacionalmente. Em reportagem, três meses depois, o mesmo jornal divulga a seguinte manchete: “Ensaio aberto mostra face oculta da dança”, na qual também é evidenciada a importância do espaço como palco da dança, um dos poucos disponíveis para a linguagem, o que ajuda a comprovar os indícios de que a profissionalização do campo se deu tardiamente e de que as companhias, apesar de serem consideradas profissionais, não detinham os requisitos necessários à produção:

Muitas companhias fecharam exatamente por falta desse espaço, como o Balé do Terceiro Mundo, a Bandança, Cia. Lourdes Bastos. A preferência do público vai para o teatro, que tem todo um marketing que nos falta. Mas a dança está viva e esperamos que, com o Ziembinski apareçam novas companhias (O Globo, 23 de abril de 1992, p.4)

Observamos que, entre os anos de 1996 e 2006, há um hiato nas produções da companhia, curiosamente no espaço de tempo que a escola, o Centro de Artes Nós da Dança (CAND), se consolida como referência, seja para formação profissional, seja para lazer e entretenimento. Isso é um indicador de que, conforme a sustentação da companhia ia sendo dificultada, Regina estava atenta a outras formas de permanecer no campo.

No Dossiê Funarte dessa companhia, percebemos que, entre 1985 e 1996, ao menos nove jornais¹³ e revistas, dentre eles alguns de grande circulação como O Globo e Jornal do Brasil, divulgaram os trabalhos do grupo, algo que para a dança daquele momento era bastante expressivo. Ainda assim, grande parte das matérias ocupava lugares de pouca expressão nos jornais, apresentava-se como notícias de pequeno porte, ou ainda, apenas notas informativas sobre os espetáculos. Apenas seis reportagens destacavam-se como capa dos cadernos de cultura dos jornais ou revistas.

Com esta estimativa, é possível pensar que havia tentativas de conduzir a dança para um plano de maior destaque dentro das atividades culturais. O fato de algumas poucas companhias conseguirem ingressar no meio da divulgação, do jornalismo, nos chama atenção para o esforço feito pelos profissionais no sentido de buscar ampliar e firmar o campo; as brechas estavam sendo abertas, apesar do espaço ainda restrito.

A companhia se apresentou em teatros importantes do Rio de Janeiro: Villa Lobos, João Caetano, Cacilda Becker e mais recentemente o Centro Coreográfico. Contudo, não chegou a ocupar os espaços mais nobres da cidade, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo. Suas turnês eram executadas contando com parcerias, apoios, ganho de pautas no calendário fixo dos teatros ou pelo aluguel das salas e espaços. Essa característica aponta uma importante realidade no cenário: os grupos que não contam com patrocinadores ou investidores fixos, encontram dificuldades para entrar em cartaz, dessa forma, companhias “autônomas” dependem dos editais para que tenham espaço de apresentação.

Ainda hoje, mesmo com dificuldades, a companhia executa apresentações por curtos períodos e participa de festivais nacionais e internacionais. Com o espetáculo “Nossos Nós” (1987), por exemplo, os apoios foram da Confeitaria Colombo e Nativa Engenharia S/A, além

¹³ Dentre os jornais e revistas estão: O Globo, Última Hora, Revista Isto É, Diário da Tarde, O Dia, Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias, Revista Amiga e Tribuna. Datam de 1985 a 1996.

da chancela da Secretaria de Cultura. Novamente há indícios de que a produção, a forma como os espetáculos se apresentam e a presença do grupo nos teatros, dependem de incentivos que na área da dança não eram comuns.

Já com “Fração de segundo”, de 1983, e “Insight”, de 1996, as temporadas foram maiores, com cerca de dez apresentações em média, divididas em dois finais de semana. Somente estes, aliás, foram espetáculos patrocinados. Nos arquivos, percebe-se que a palavra patrocínio não aparece com frequência. Em outros dois espetáculos, vemos a palavra, mas ressaltamos que não há um patrocinador exclusivo e sim, apoios. Os espetáculos são “Estações”, de 1994, que teve auxílio da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP) para uma pequena temporada, e “João/Joana”, de 1985, com auxílio da Shell e International Business Machines (IBM).

Retomando a questão dos espetáculos patrocinados, “Insight”, realizado por ocasião da comemoração dos quinze anos da companhia, produzido em 1996, foi patrocinado pela Caixa Econômica Federal e pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, além de obter apoios do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), do Fundo Nacional de Cultura da Funarte, do curso de línguas Yes, da rede de hotéis Othon, do Mc Donald’s, do shopping Rio Sul. Já o espetáculo “Fração de segundos”, de 1983, contou com a promoção da Rádio Manchete FM e apoios da Varig, de empresas de tecido, academias de ginástica, entre outros. Isso deu aos espetáculos boas condições para montagem e apresentação.

A revista Amiga, nº 700, de 19 de outubro de 1983, publica a seguinte matéria: “Rádio Manchete promove a dança”. Nesta reportagem, o cenário daquele momento fica bem explícito. A matéria fala que o espaço deixado em aberto pela Funarte e órgãos representativos da classe, na divulgação das companhias independentes, em parte estava sendo preenchido pela rádio. O apoio cultural também contou com a participação da Petrobrás. Nós da Dança se apresentou com “Fração de segundos” e Regina disse à revista

que havia dificuldades para manter a companhia: “cada um se arranja como pode, ou dando aulas e/ou fazendo trabalhos individuais, porque a barra está pesada”. Embora houvesse a busca por brechas, era um caminho sem muitas garantias.

O material de divulgação destes espetáculos citados são também melhor produzidos. Isto fica claro na qualidade do papel, número de cartazes, divulgação em jornais, distribuição de filipetas, folders com fotos coloridas, número de integrantes na equipe e duração da temporada.

Através das filipetas, cartazes e de alguns folders de outros espetáculos observam-se a pouca infra-estrutura nos mecanismos de produção de uma companhia profissional: os conteúdos são de caráter profissional, mas a execução, ou seja, o produto final, é gerado com características amadoras. O material dos espetáculos “Vidas” e “Nossos Nós”, são exemplos.

A dificuldade maior é mesmo a carência de espaços. Parte desse problema vai sendo solucionado a partir da criação de espaços alternativos para apresentações. A peculiaridade da dança contemporânea, de qualquer forma, já abre alternativas para uso de lugares inusitados. Claramente, as saídas são paliativas e não substituem a legitimidade das temporadas nos teatros, que não podem contemplar a todas as companhias. Também por isso, o período de permanência tende a ser reduzido, para que um maior número de companhias possa aproveitá-lo. Sabe-se que há certas tensões no que diz respeito a esta questão: as coordenações dos teatros decidem quem entra ou não e há conflitos internos no campo.

Há disponível para acesso no Dossiê Funarte dois pedidos de pautas por parte da coordenação do grupo para apresentação em teatros da prefeitura. Um deles, de 1996, solicita a ocupação do Teatro Dulcina. Curiosamente, o pedido não é para a temporada da companhia e sim para apresentação de espetáculo de fim de ano da escola criada por Regina. O segundo pedido, de 2006, solicita o teatro Cacilda Becker, por três semanas, em agosto, aí sim para

composição do grupo, que estreava seu novo espetáculo, quase seis anos após o último trabalho. O pedido foi atendido, mas com dois finais de semana. Quanto ao primeiro pedido, não encontramos a resposta, mas buscando as apresentações de 1996, não encontramos referência ao Teatro Dulcina, o que pode sinalizar que não foi aceito.

No percurso do Nós da Dança, no quesito exibição de espetáculos, não observamos uma constante no sentido de garantias de apresentação das obras produzidas, a menos que entrem na disputa pelas pautas em teatros e sejam selecionados, fato que não ocorre sempre. A outra opção é o aluguel. Ou seja, paga-se para dançar ou restringe-se a espaços ganhos nas disputadas pautas dos teatros. Neste modelo de gestão, quem conta com mais recursos se apresenta com mais constância. No Brasil, poucos são as companhias que conseguiram isso. O Grupo Coringa, por exemplo, gestado na mesma situação, dos anos 1980, não conseguiu sustentar-se e se dissolveu.

Tanto a companhia como a escola sempre tiveram sede na Zona Sul do Rio de Janeiro. Este fato é vantajoso. Como se encontram em uma área “nobre” da cidade, alguns fatores, como pequenos apoios para produção e proximidade aos círculos culturais, favorecem a permanência do grupo no cenário. Isto é, essa inserção também ajuda que a companhia, apesar da falta de patrocinador efetivo, consiga apoios que auxiliam a sua sobrevivência e permanência. Além disso, a escola conta com um número grande de alunos que podem pagar mensalidades mais altas.

O nome de Regina Sauer continuou a circular na mídia nos anos 1990, porém não mais necessariamente como diretora da companhia, e sim como coordenadora da escola e especialmente como coreógrafa de eventos ligados a emissoras de televisão ou de situações específicas, como alas de escolas de samba.

Se na década de 1980 ainda vimos críticas e reportagens sobre a companhia, na década de 1990 já não mais as encontramos. As notas aparecem em pequenos recortes dentro dos cadernos de cultura ou de programação de fim de semana. O espaço para a dança continua limitado. Regina teve uma participação relevante para ampliar os espaços que a dança ocupava, mas não usufruiu destes continuamente. Ao longo dos anos, foi perdendo espaço para outras companhias.

Temos uma companhia de destaque, com excelentes marcos na carreira, mas que ocupa uma posição de “médio” porte, com pouca expressão fora do meio e não patrocinada. Já nos anos finais de 1980 e primeiros anos de 1990, Regina Sauer e outros integrantes da companhia, notadamente Fernando Filetto¹⁴, falavam sobre a complicada tarefa de manter uma companhia independente nos moldes profissionais, demonstrando que vários fatores dificultam a produção, como a escassez de recursos financeiros, a não dedicação exclusiva dos bailarinos, entre outros. Sem os apoios, mesmo que raros e poucos, é difícil estar em ação.

O ex-bailarino nos diz que existiam apenas oito ou nove companhias produtivas, redução causada pelo desprezo dos administradores de teatros pela dança.

Apesar da falta de espaço, as Cias. Independentes de Dança vêm realizando [...] as montagens e coreografias mais inovadoras na cidade carioca. Duas das mais antigas da cidade, Nós da Dança e Vacilou Dançou, já se tornaram tradicionais para quem acompanha a situação da criação coreográfica na cidade (Apud A Tribuna, 30 de abril de 1993, p.6).

Esse quadro mostra como os caminhos podem ser inconstantes, já que não há certezas de apresentação, de possibilidade de montagem de espetáculos. Apesar das complexidades, Nós da Dança ainda é privilegiado por muitos fatores: possui espaço físico próprio, onde pode manter ensaios da companhia, além, claro, de manter a escola de formação de bailarinos; possui uma história construída por um tempo significativo, levando em conta a formação

¹⁴ Fernando Filetto foi bailarino da companhia e atualmente é diretor e produtor.

recente do campo profissional em dança, o que abre oportunidades; e um número grande de trabalhos fora da companhia, que continuam a projetar o nome de Regina em outros meios.

Desde o início da década de 1990, Regina partiu para uma nova empreitada: o trabalho de formação de bailarinos, através da criação de uma escola de dança, o Centro de Artes Nós da Dança (CAND). Foi também no início dessa década que a coreógrafa e sua equipe se consolidaram nos meios televisivos coreografando shows e participando de seriados e especiais. Este dado é um dos fatores que atrai público para sua academia. Estar presente no meio televisivo, mesmo que em participações esporádicas, confere uma espécie de “selo” de qualidade.

Essa é uma outra brecha que se abre com mais força nos anos finais de 1980. A participação de bailarinos em shows, espetáculos de música, novelas e demais trabalhos em televisão aumenta a possibilidade de trabalhos profissionais. Na medida em que há demanda, o campo gera um “mercado”. Há bailarinos e coreógrafos que não pertencem a uma companhia, mas se profissionalizam e seguem carreira nos meios televisivos ou no meio musical.

Regina se consolida como um nome de peso na televisão a partir do início dos anos 90. Atualmente é responsável por coreografar abertura de novelas, shows, espetáculos, musicais, especiais e outros de grandes emissoras. Dessa maneira, une seu trabalho de professora e coordenadora da escola e da companhia ao trabalho na televisão. Transita pelas mais variadas formas de trabalhar com a linguagem. Seu reconhecimento atualmente, diferentemente do que aconteceu no início de sua carreira, se dá mais por essas tarefas, do que por causa da companhia.

Nos anos de carreira dando aula, formou bailarinos que hoje são reconhecidos devido à sua técnica apurada e que se tornaram coordenadores de suas próprias companhias. Entre

eles, Paula Águas e Roberto Dias. A especialização na técnica de dança moderna ajudou Regina a construir sua reputação, visto que a técnica de Dança Moderna ainda estava sendo pouco utilizada. Por dominar esta técnica, ela era apontada com um diferencial, seja como bailarina, seja como professora.

Em suma, Nós da Dança, foi ganhando destaque ao longo da década, mesmo com todas as dificuldades encontradas. Conforme estes obstáculos vão aparecendo, ficava difícil sustentar uma companhia profissional sem patrocínio. As Leis de Incentivo não davam conta de todos os projetos. Assim, se deu a criação da escola.

Trilhava-se um novo caminho, não apenas para a companhia, mas para o Centro de Artes Nós da Dança. A partir de suas experiências bem sucedidas com o grupo, e também com a formação de bailarinos, a companhia ganha espaço significativo na mídia televisiva, embora não apareça em primeiro plano. Essa situação se mantém há mais de dez anos. Esta é a companhia / Centro de Artes Nós da Dança.

Narramos a trajetória de uma companhia profissional, mas que não “explodiu” na mídia, que não se consolidou de forma abrangente fora do meio da dança, mesmo após a criação das leis de incentivo à cultura. É evidente que o fator estético e também o número crescente de grupos não podem ser desconsiderados, mas estes não são os únicos fatores que explicariam o afastamento da mídia e da esfera de um público diversificado, já que o grupo detém corpo técnico, produção e criação de espetáculos.

Quando as leis culturais impulsionam uma “virada” nas questões do patrocínio para arte, as configurações deslocam-se e a companhia aos poucos vai se diluindo em meio aos novos desafios que se apresentam no campo.

A companhia de dança coordenada por Deborah Colker é considerada uma das melhores e mais bem equipadas do Brasil, tendo já obtido reconhecimento tanto nacional como internacionalmente.

Criado em 1994, o grupo se formou quando Deborah foi convidada para participar do Carlton Dance Festival, depois de uma trajetória como bailarina e coreógrafa, em companhias como a de Graciela Figueroa, além de ter sido diretora de movimento de muitas peças teatrais e programas de televisão.

Por diversos motivos, o Carlton Dance não ocorreu em 1994 e Deborah foi, então, convidada a abrir a noite do evento “O Globo em Movimento”, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na mesma ocasião em que se apresentaria a companhia internacional Momix, já considerada uma das melhores do mundo. A sua estréia como coreógrafa, portanto, já se dá em grande evento, em um dos maiores teatros do país, em noite de gala da dança. O público já estava garantido, afinal Momix estaria se apresentando.

A virtuosidade e performance acrobática da novata companhia chamaram a atenção do público. As cenas criadas por Deborah Colker são bem peculiares e sua escolha estética perpassa todo o espetáculo, seja nos movimentos criados, seja pelo elenco de bailarinos. A coreógrafa trabalha com dança contemporânea e os temas de seus espetáculos estão ligados às necessidades humanas e sentimentos cotidianos. Sobre a “liberdade” que a técnica proporciona, afirma: “a dança contemporânea não é vista como era antigamente a dança clássica, cuja finalidade era a preparação do corpo, mas sim como uma oportunidade de se trabalhar também a alma e a personalidade” (Apud Diário de Pernambuco, 25 de fevereiro de 1986, p.7).

Deborah Colker já tinha experiência como bailarina e coreógrafa desde a década de 1980 e também percorreu os bastidores de televisão coreografando shows, clipes, comerciais. Entre 1987 e 1993, esteve à frente da criação de coreografias da Intrépida Trupe, além de ter

sido integrante do grupo Coringa, marca de seu início profissional. Com sua aparição no Teatro Municipal, portas se abriram à coreógrafa, que institui definitivamente a sua própria companhia de dança. Convites e eventos surgiram já em 1993; antes mesmo da formação oficial do grupo, seu nome circulava em jornais e revistas. Seu sucesso foi imediato.

A reportagem da Revista de Domingo, do Jornal do Brasil, tem como manchete “Deborah Colker – a coreógrafa da ‘moda’ quer sair dos bastidores e brilhar no palco”. O texto da reportagem narra a sua trajetória de bailarina e mostra o desejo de fortalecer a idéia da companhia, traçar projetos próprios e estar em cena constantemente, para sentir-se profissional. Em trecho da reportagem, diz que só estaria realizada quando montasse um grande espetáculo: “alguma coisa no estilo Carlton Dance” (Jornal do Brasil, 1993, p.15).

O desejo da coreógrafa realiza-se de forma bastante rápida, mesmo deparando-se com uma área pouco solidificada no Brasil e enfrentando as dificuldades iniciais que quase sempre os artistas enfrentam. Em entrevista para o jornal O Globo, de 27 de janeiro de 2006, Colker fala sobre a incerteza que seria estabelecer a companhia em um cenário onde a dança não estava sendo favorecida e se tornar profissional não era tarefa das mais fáceis:

Ela [mãe] me disse [em 1994]: “forme um grupo de dança de salão, minha filha, pois esse negócio de dança contemporânea não vai dar certo”. Naquela época, a realidade da dança no Brasil era bem diferente. Ter uma companhia contemporânea exigia garra e significava subir pelas paredes, que foi o que eu fiz (p. 2).

Seu primeiro espetáculo, chamado “Vulcão” (1994), apresentou um resultado que propiciou sua expansão no meio, o que teve como conseqüência ser a primeira companhia totalmente apoiada pela prefeitura do Rio (SIQUEIRA, 2006). Já em 1996, recebeu patrocínio exclusivo da Petrobrás Distribuidora – BR. A partir deste momento, a companhia buscou firmar-se no panorama da dança, construindo caminhos também internacionais.

Quando uma empresa do porte da Petrobrás se dispõe a investir em um grupo, sob a chancela de patrimônio cultural, eleva-o a um patamar extremamente profissional, de alto

nível, possibilitando a construção de uma infra-estrutura geradora de produtos finais, no caso, espetáculos de grande peso e impacto. Eleva a companhia a um nível de excelência na produção.

O segundo espetáculo de sua companhia, “Velox” (1996), no qual uma parede de escalada era utilizada como cenário e objeto de exploração dos bailarinos, foi um verdadeiro sucesso e colocou de vez a coreógrafa “na moda”. A repercussão do trabalho rendeu reportagens, divulgação do nome da companhia e reconhecimento.

Fatores bastante significativos podem explicar a veloz ascensão da companhia. Alguns agentes conspiraram para que o apoio da BR se efetivasse: primeiramente, o fato de estar conquistando público cativo e levando um número grande de espectadores aos teatros, o que para a dança não era (e não é) recorrente; também o fato de estar aparecendo na mídia impressa, jornais e revistas, além do compromisso com a estética arrojada e dinâmica. A conjunção destes pontos chamou a atenção da Petrobras, que viu um investimento com possibilidade de retornos.

As empresas não apóiam apenas por desejo de investirem na cultura, mas sim por ver perspectivas de divulgação da marca e construção de um discurso voltado à valorização dos ideais contemporâneos. Conforme lembra Siqueira (2006): “Os espetáculos da companhia são um verdadeiro fenômeno de comunicação, atraindo um público impensável para trabalhos de artes cênicas, especialmente dança contemporânea, no Brasil” (p.189). Esse é um dos maiores diferenciais da companhia.

Os espetáculos lotam porque há uma estrutura que permite uma grande divulgação ou a grande estrutura só existe porque inicialmente a companhia se destacou na cena? Provavelmente a resposta é um misto das duas questões. A companhia ganhou espaço no cenário artístico, o que proporcionou que fosse patrocinada e ampliasse sua estrutura, captando assim um número ainda maior de espectadores.

Se o desejo de Deborah era estar constantemente no palco, com o auxílio do patrocínio, a garantia das temporadas e turnês existia, desde que continuasse a lotar platéias. Iniciava-se aí uma outra e importante etapa. Com um conjunto de excelentes bailarinos exclusivos, uma produção técnica, facilidade em executar temporadas, a companhia vai se destacando no cenário cultural brasileiro. A mídia auxilia de forma eficaz a elevação do nível de produção e circulação, o que favorece imensamente o trabalho de cativar um público diversificado.

A companhia tem em seu repertório nove espetáculos criados, em um intervalo de 14 anos de existência. O mais recente, denominado “Cruel”, esteve em temporada no Rio de Janeiro, em abril de 2008, percorrendo diversos estados brasileiros. Uma curiosidade é que a partir de 2002 (espetáculo “4x4”), as estréias se dão em turnês internacionais e só posteriormente no Brasil. Isso se deve à busca do “selo de qualidade”, ou seja, quando os espetáculos voltam do exterior, pelos teatros mais consagrados do mundo, aclamados, geram uma ansiedade e uma curiosidade no público brasileiro, que está presente constantemente. Uma estratégia para manter o público fiel.

No Segundo Caderno do jornal O Globo, Rio de Janeiro, de 6 de julho de 2005, vemos a seguinte notícia: “Nó no palco e na fila para assistir à Deborah Colker – multidão reclama de sistema de venda de ingressos”. Esse tipo de problema não é encontrado com frequência em espetáculos de dança, salvo quando as companhias internacionais se apresentam.

A Companhia de Dança Deborah Colker realmente pertence à condição de profissional da dança. Os números de espectadores dos espetáculos são impactantes. Em um breve panorama, temos os seguintes números: “Vulcão”, primeiro espetáculo – 90 mil pessoas; “Rota” – quase 1 milhão de pessoas; “4x4” – 350 mil pessoas. São números significativos considerando o contexto atual das artes, especialmente da dança, no Brasil.

Estamos discutindo a trajetória de uma companhia com grandes recursos, estrutura que permite inovações técnicas na construção do espetáculo, garantia de temporadas, que podem ser mais longas ou curtas, dependendo do calendário e da demanda de público. Não é difícil que, no Rio de Janeiro especialmente, haja sessões extras. Esta estrutura faz com que haja uma pressão natural no sentido de trazer inovações à cena, para que seu público desperte cada vez mais interesse em suas apresentações.

Com uma trajetória totalmente consolidada, o nome de Deborah circula por ambientes externos ao campo da dança, extrapolando barreiras. Para a Copa do Mundo de Futebol de 2006 (Alemanha), foi convidada a criar uma coreografia para ser apresentada na abertura do evento. A coreógrafa não escondeu sua surpresa, já que não executa trabalhos por encomenda; apesar disto, aceitou o convite. Outro evento marcou a carreira da coreógrafa: ela foi a primeira mulher a ser convidada para dirigir parte de um espetáculo do Cirque Du Soleil, que comemorará, em 2009, 25 anos da trupe.

Nos arquivos Funarte, encontramos cerca de 45 reportagens sobre a companhia, entre outros, em primeira página de caderno de cultura, em revistas de fim de semana, entrevistas, fotos . Ou seja, percebemos uma maior penetração nos jornais e um espaço mais privilegiado.

Curiosamente quando vemos o início da trajetória, observa-se o mesmo que outros grupos: pedidos de pauta para apresentação em teatro, participação em festivais e eventos, algo semelhante ao trajeto seguido pela companhia de Regina Sauer. A grande diferença é que justamente por estar iniciando por um evento bastante significativo para a dança, onde esteve presente grande público, a companhia teve desde o início uma vitrine, podendo divulgar seu trabalho.

No ano de 1994, a companhia solicitou o Teatro Carlos Gomes e os jardins do Museu da República para exibir o espetáculo “Vulcão”. A idéia era expor o grupo em espaços distintos, com intuito de difusão de imagem e captação de público. Esse processo de

construção de uma imagem social faz-se importante para que as companhias possam ter acesso aos teatros e se aproximar do público.

Aliando, então, sua estética arrojada a ações de constante divulgação, o grupo de Deborah Colker foi ganhando penetração nos meios artísticos e na mídia. Faz-se necessário ressaltar que, para que a ascensão do grupo fosse possível, houve além dos fatores apresentados até aqui, a aposta de produtores culturais, já que em muitas oportunidades são eles que fazem a mediação entre artista e evento ou patrocinador. A lógica de mercado se faz presente também na arte.

Em seus espetáculos mais recentes, o público foi se renovando e ampliando. Com o espetáculo “Casa”, em apresentações em Curitiba, a companhia teve mais público que o show de Chico Buarque, por exemplo. Não há dúvidas do espaço que ocupa no cenário da cultura nacional e de que suas apresentações são um meio de comunicação eficiente.

Os caminhos percorridos pela companhia, portanto, se solidificaram com o patrocínio e atualmente o grupo continua a executar turnês por todo o Brasil e internacionalmente. O compromisso é manter o público sempre em estado de alerta para a nova produção e seguir lotando teatros. É um grupo de alto nível profissional que obteve sucesso, conseguiu encontrar um caminho para se manter como um dos principais nomes da dança nacional, efetivando a cada ano a renovação de seu patrocínio, que se coloca como um diferencial em relação a companhias como a de Regina Sauer e tantas outras, possibilitando a estabilidade profissional.

Dois outros acontecimentos são marcantes para a divulgação do seu nome: a criação do site, em 2003, e um projeto maior, a abertura do Centro de Movimento de Deborah Colker. Este foi um acontecimento que ocasionou agitação no campo e fora dele. Com o discurso de estabelecer outras formas de comunicação com o público e de proporcionar acesso à execução da dança, Deborah Colker abre sua escola, em 2004.

A mídia impressa veiculou reportagens mostrando a grandiosidade do casarão, que passou por uma grande reforma, e exaltando a capacidade que teria de abrigar alunos de todas as idades, com várias atrações. Com o seu sucesso, seria quase certo que a escola atraísse público expressivo. Atualmente oferece turmas a partir dos três anos de idade e doze modalidades em diversos horários. Em todas as turmas há alunos.

Ficou assim, caracterizada a caminhada de um grupo que se tornou profissional no seu fazer artístico em dança e que, a partir desta condição, expandiu seus horizontes criando, por exemplo, a escola de dança. Diferentemente de Regina Sauer, Deborah Colker continua sendo mais conhecida como coreógrafa e bailarina da companhia que dirige, apesar do sucesso da escola.

3- UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE NÓS DA DANÇA E CIA. DE DANÇA DEBORAH COLKER

Após a apresentação das trajetórias de duas companhias, podemos começar a buscar as semelhanças e dessemelhanças. A presença de ambas as coreógrafas em eventos, sejam de maior ou menor porte, ainda na década de 1980, nos indica que foi nesta conjuntura que houve mais abertura para que artistas pudessem transitar nos meios mais diversos da sociedade. Era um momento de agitação cultural e artistas dos diversos campos aproveitaram este contexto para dilatar sua área de atuação. No caso da dança, não havia ainda um campo profissional sólido, embora bailarinos e coreógrafos estivessem engajados neste projeto e individualmente atuassem como profissionais.

Desta forma, a década de 1980 foi um laboratório expositivo de trabalhos e discursos. Este período, fértil por seus festivais e seus eventos em lugares públicos, não serviu apenas para ampliar a área de atuação de artistas e sim para alavancar de vez o processo de

profissionalização. Eventos como “Domingo do Corpo” ou festivais como “Panorama”, divulgavam a arte, inseridos no contexto sócio-político propício que se gestava nos fins de 1980 e início de 1990, onde a cultura seria um campo de interesse dos governos e da iniciativa privada.

O surgimento de companhias de dança, ainda no início da década de 1980, como a Nós da Dança, explicita bem a idéia de que este período favoreceu a consolidação do profissionalismo. O fato de se pensar em estabelecer um grupo para dançar espetáculos demonstra que havia possibilidade para tal. A companhia procurou espaços para se apresentar e foi buscando instaurar-se. Inicialmente, participou de festivais, de apresentações únicas em teatros, abertura de eventos, dentre outros. Quase todos os convites eram importantes para os grupos, já que se apresentavam como possibilidade de aparição, de ascensão. Se os lugares eram restritos, cabia aos grupos que estavam sendo formados trabalhar para expandi-los. Foi exatamente o que fez a companhia de Regina Sauer.

Prova disto foi a administração no Teatro Ziembinsky, que passou a apresentar de forma fixa temporadas de espetáculos de dança, pela primeira vez, em 1993. Conforme as lacunas foram aparecendo, foram sendo preenchidas por bailarinos e coreógrafos que buscavam o fortalecimento de uma área, mesmo sem condições estruturais para isso.

Nos fins da década de 1980 não encontramos nos arquivos nenhuma menção a grupos que fossem patrocinados. Havia apoios, nada além disso, o que não é uma surpresa, já que a dança ainda caminhava em direção à sua independência. Esta questão era bastante significativa: os bailarinos, coreógrafos e demais pessoas envolvidas passaram a entender que seria possível dedicar-se somente à dança e viver da arte, por mais difícil que fosse.

O grupo de Deborah Colker também participou de festivais, de abertura de eventos, de clipes musicais, para divulgar seu nome e seu trabalho, sem nenhum patrocínio e sem condições profissionais de se estabelecer. Ou seja, de maneira mais abrangente, os grupos que

eram criados tinham como primeira função divulgar suas propostas para que pudessem iniciar suas redes de comunicação em diversos tipos de eventos. Vale lembrar que curadores, produtores e incentivadores circulavam nos festivais e eventos culturais produzidos na cidade, a fim de buscar talentos e inovações na cena.

É possível perceber semelhanças nos primeiros passos da companhia Nós da Dança e da Deborah Colker Cia. de Dança: um começo incerto e difícil, onde os principais fatores eram criar um espetáculo com condições profissionais e conseguir espaços para apresentá-lo. O início das duas trajetórias nos sugere que para se estabelecer era preciso mostrar competência e inovação, e isso somente seria possível se pudessem executar apresentações. Para isso, conseguir brechas fazia-se uma condição necessária para existência do grupo.

A grande diferença entre os grupos é o destaque que conseguem ao longo de sua jornada, isto é, o que vai colocar ou não a companhia em um patamar de profissional ou o que vamos chamar de “semiprofissional”¹⁵. Alguns grupos conseguem chamar atenção seja por detalhes na composição coreográfica ou na estética estabelecida, seja pelas idéias veiculadas.

Nesse ponto, há que se estabelecer uma relação entre o modo de pensar o espetáculo e de colocá-lo em prática. A forma como cada grupo se comunicará será importante para a aceitação do público, que no período estudado, inicia também uma relação mais próxima com a dança, que não era, até então, uma atração popular. Se não há espaço para todos os grupos, somente alguns conseguirão destaque e permanecerão veiculando suas produções.

Podemos assim analisar também que a trajetória das duas companhias estudadas foi se diferenciando apesar do início similar. Deborah Colker distinguiu-se por um fato bem marcante: ter a chance de mostrar um espetáculo, no início de carreira, em um dos mais importantes eventos da época, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de grande importância

e grandeza. O fato de apresentar-se uma noite onde havia público diversificado, crítica especializada e mídia, fez com que o nome de ser grupo fosse veiculado de forma ampla.

Isso levou ao reconhecimento de seu trabalho, criando-se um ambiente propício para que a coreógrafa tivesse a chance de entrar para o *hall* das “celebridades” da dança. A partir daí, foi trabalhar na produção e veiculação dos espetáculos para que seu nome não deixasse de aparecer. Com seu nome em destaque, eventos surgiram e principalmente o apoio financeiro.

Um dos primeiros apoiadores da companhia, como mencionado anteriormente, foi a Prefeitura do Rio de Janeiro. Tudo se encaminhou para que a coreógrafa fortalecesse seu nome no campo. O profissionalismo era gerado pelo patrocínio, mesmo que pequeno, e por haver com mais frequência eventos destinados somente à dança.

Ora, se havia uma política de apoio, se o grupo foi agraciado com este e havia um público que começava a se identificar com sua estética, a hora de pleitear maior espaço era chegada. Em 1996, com o sucesso que alcançava, a Petrobras Distribuidora se coloca como patrocinadora oficial do grupo e muda definitivamente o caráter da companhia para profissional. Uma ascensão rápida e incomum. Se o discurso da empresa se voltava para as questões da cultura como estopim para uma sociedade mais produtiva e saudável, a dança se incluía e o nome que se evidenciava era o de Deborah Colker.

Havia outros grupos, certamente, mas o que estava gerando discussão era o fato de que a coreógrafa estava inovando. Um atrativo para a empresa, já que isso gera curiosidade do público. Nos arquivos da Funarte encontramos material bastante significativo para expor este fato. A dança, especialmente a linguagem contemporânea, não ocupava grande destaque na mídia impressa. Isso passou a aumentar após a efetivação do patrocínio.

¹⁵ Companhias que não têm patrocinador oficial e não dispõem de grandes estruturas para criação e apresentação de seus espetáculos. Cabe aqui mais uma vez reafirmar que não nos atemos às questões de técnicas e estéticas para julgar o profissionalismo e sim às condições estruturais de sobrevivência dos grupos.

Com a companhia de Regina Sauer o processo foi distinto. Seus principais destaques foram, ainda na década de 1980, de grande importância para a ocupação dos primeiros espaços mais constantes na mídia impressa. Porém, o grupo não teve a oportunidade de ser convidado a participar de eventos de grande porte, em teatros como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, grande vitrine da arte na cidade. A companhia obteve destaque ganhando festivais e criando representações cênicas com temas bastante ligados ao cotidiano.

Não podemos dizer que a companhia não teve sucesso. Há nos arquivos da Funarte fontes que nos mostram que o seu nome esteve vinculado a participações expressivas nos eventos e na mídia. Porém, isso não foi suficiente para que ganhasse um patrocínio exclusivo ou apoios para grandes temporadas. Assim, não foi possível manter o nome no *hall* da fama e permanecer com as grandes temporadas. O fato de não existir o patrocínio não fez, contudo, que o grupo deixasse de existir ou de atuar, mas fez com que os caminhos fossem mais incertos.

A primeira grande diferença se instaurou: o patrocínio. Ele contribuiu significativamente para que os percursos das duas companhias fossem bastante diferentes. Atualmente as duas exprimem bem o que chamamos de profissionalismo e “semiprofissionalismo”. Deborah Colker é dona de uma grande estrutura que a permite ter estabilidade para pensar, criar, preparar bailarinos, fazer parcerias com outros artistas, ou seja, que a permite se dedicar exclusivamente à dança. Seu trabalho é criar espetáculos e apresentá-los. Com o *status* que adquiriu, pode também se dedicar a atender a convites nacionais e internacionais para coreografar, a projetos pessoais, já que conta com assistentes, coordenadores e demais profissionais que cuidam de seus compromissos. Deborah é considerada uma das maiores e mais bem divulgadas coreógrafas brasileiras.

Deborah Colker consegue circular com seus espetáculos por todo o Brasil e muitas vezes por turnês internacionais. Seu nome se fortalece. Prova disso é que consegue manter o

patrocínio exclusivo por mais de 12 anos. É perceptível que, para isso, a coreógrafa teve que fazer concessões e de alguma forma garantir inovações para seu fiel público.

A companhia Nós da Dança funciona de outra forma. Os recursos para a produção são muito menores. Conseqüentemente, a divulgação é menor, a circulação também. Assim, a companhia foi se distanciando dos grandes eventos, apesar de ainda ter reconhecimento, fundamentalmente pelos trabalhos anteriores. Enquanto houve uma lacuna no percurso do grupo de Regina Sauer, a sua escola de dança se fortaleceu.

Já que comparamos as formas de produção, e a fim de ilustrar nossas idéias, faremos a comparação do folder do primeiro e último espetáculo das companhias. Há uma desigualdade entre a primeira e última da própria companhia de Colker e claramente entre o primeiro e último do grupo Nós da Dança. A discrepância entre o espetáculo não patrocinado e o patrocinado por uma grande empresa é significativa.

O primeiro espetáculo da companhia Deborah Colker nasce sem patrocínio, mas logo é apoiado pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, apresentado em pequena temporada no Teatro Carlos Gomes. Sua divulgação foi simples, se comparada ao que ocorre atualmente, mas para uma companhia que estava iniciando seu caminho profissional, já mostrava um certo refinamento.

O folder de apresentação mostra cenas do espetáculo que seriam impactantes, para despertar a atenção. A logomarca da prefeitura e o nome da coreógrafa, em destaque. Ou seja, um espetáculo que ainda não tinha características de grande fenômeno, mas já buscava diferencial e *status* de profissional.

A produção da companhia, desde seu primeiro espetáculo foi muito cuidadosa. Observamos isso inclusive no tipo do papel utilizado, que dá maior riqueza ao material e fomenta curiosidade do público.



Figura 1 – Frente do folder de divulgação do espetáculo “Vulcão”, 1995, Teatro Carlos Gomes, da Companhia de dança Deborah Colker. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.



Figura 2 – Verso do folder de divulgação do espetáculo “Vulcão”, 1995, Teatro Carlos Gomes, da Companhia de dança Deborah Colker. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.



Figura 3 – Imagem interna do folder de divulgação do espetáculo “Vulcão”, 1995, Teatro Carlos Gomes, da Companhia de dança Deborah Colker. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.

Percebemos que a companhia já buscava uma estética própria não somente para o espetáculo, mas também para a forma de veiculá-lo. Sua imagem esteve ligada, especialmente no início de carreira, a elementos de força, gestos incomuns, risco, virtuosidade.

O mais recente espetáculo de Deborah Colker, “Cruel” (2008), que teve temporada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro mostra o auge da produção. O folder, os panfletos e o próprio programa de divulgação são cada vez mais requintados, mostrando que a companhia mantém um patamar alto no que diz respeito à profissionalização e patrocínio.

“Cruel” tem uma extensa ficha técnica, maior se comparada a de “Vulcão”. Isso é mais um fator que demonstra que o patrocínio fez com que a companhia expandisse sua maneira de apresentar o espetáculo e mantivesse uma infra-estrutura de alto nível, que proporciona aos profissionais se dedicarem àquele propósito específico.

Em relação a Nós da Dança, não há material nos arquivos da Funarte sobre o primeiro espetáculo “Rio in Concert” (1981). Aparece algum tipo de material do espetáculo “Fração de

segundo” (1983). Há dois tipos de programa, muito semelhantes. A diferença é apenas o tipo de papel e a foto inicial. Nestes panfletos vemos alguns apoios, como o da empresa de aviação Varig, e informações gerais sobre a companhia. Este espetáculo, por ter tido recursos, mesmo que reduzidos, pôde ser produzido de maneira mais profissional, embora a equipe fosse basicamente de bailarinos, direção e poucas pessoas auxiliando na produção executiva.

Nós da Dança, segundo Regina Sauer, permaneceu basicamente com uma equipe do mesmo tipo desde sua criação. Nunca houve uma grande estrutura de patrocínio que permitisse ao grupo contar com um número grande de pessoas para produzir e divulgar os espetáculos. Pessoas próximas à coreógrafa é que se colocavam à disposição.

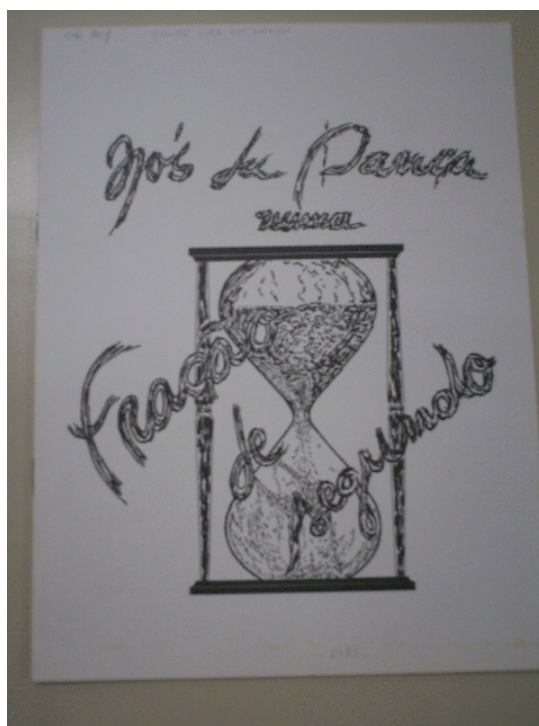


Figura 4 – Frente do programa de apresentação do espetáculo “Fração de Segundo”, 1983, Teatro Tereza Rachel, da companhia Nós da Dança. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.

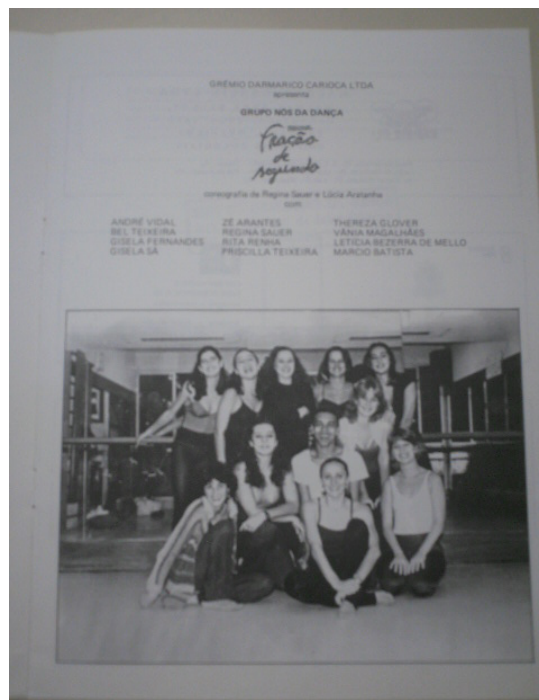


Figura 5 – Contracapa do programa do espetáculo “Fração de segundo”, 1983, da companhia Nós da Dança. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.

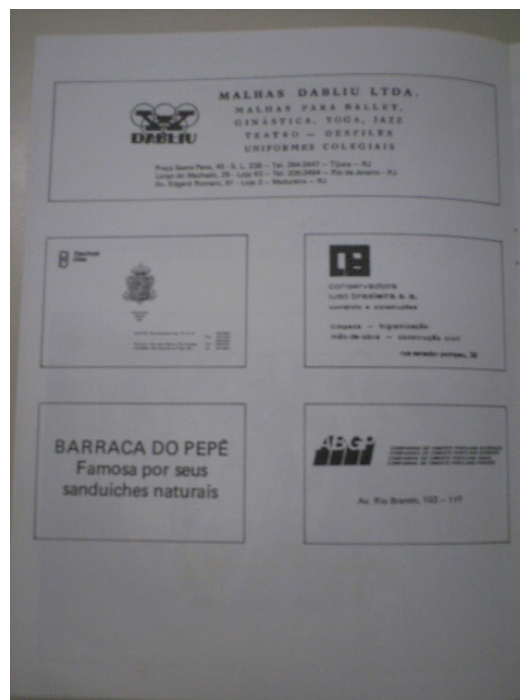


Figura 6 – Penúltima página do programa do espetáculo “Fração de Segundo”, 1983, da companhia Nós da Dança. Apresentação das empresas que apoiaram a produção. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.

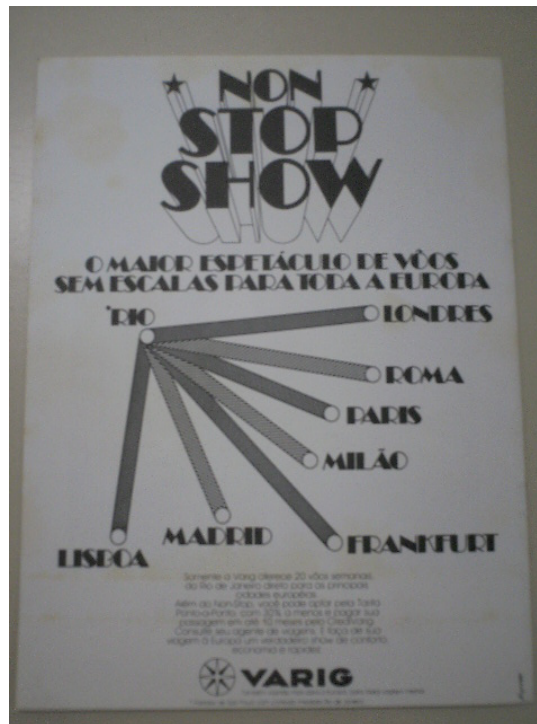


Figura 7 – Verso do programa do espetáculo “Fração de segundo”, 1983, da companhia Nós da Dança. Arquivo Funarte, dossiê da respectiva companhia.

O último espetáculo dirigido por Regina Sauer, “Telas” (2006), contou com uma verba recebida pelo prêmio Klaus Vianna de Dança¹⁶, o que possibilitou que a companhia executasse apresentações e obtivesse um material de divulgação, como panfletos e cartazes, elaborado, nas palavras de Regina Sauer, por pessoas que estão junto à companhia e ajudam na montagem do espetáculo. Mesmo quase vinte anos depois, não há ainda uma produtora exclusiva.

Em relação ao material de “Fração de segundos”, há um salto de qualidade, mas também observamos que ainda existem dificuldades. Não há uma conformação que dê estabilidade à produção. Os bailarinos não receberam um salário e sim dividiram a bilheteria; o material de divulgação não é feito em grande escala e a companhia não consegue se inserir no núcleo central da dança carioca, talvez por falta de uma produtora específica para auxiliar tal tarefa.

¹⁶ Prêmio criado pelo MinC, com patrocínio da Petrobrás, que viabilizou em 2008 a realização de 69 projetos voltados para o desenvolvimento de atividades artísticas na área de dança. Os prêmios oscilaram entre R\$ 20 mil e R\$ 80 mil. Houve duas categorias: montagem de espetáculos e manutenção de programas de grupos ou

Ao buscarmos uma comparação entre os quatro espetáculos citados, o primeiro de cada grupo está equiparado no seguinte sentido: ambos sem patrocinador exclusivo e com pequenos recursos para montagem, produção e propagação do nome das companhias e espetáculos.

Se compararmos os últimos espetáculos de uma e outra, vemos como há uma grande diferença. Como mencionado anteriormente, há um arcabouço que propicia que a companhia de Deborah transite nos principais meios de comunicação e obtenha grandes divulgadores, diferentemente de Regina, que, nesse sentido, ainda conta com uma produção “amadora”, pensando em termos de especialização da mão de obra.

Reforçando, então, a discussão a respeito das diferenças na execução da divulgação e difusão dos espetáculos e conseqüentemente da imagem dos grupos, esbarramos em um fator significativo para pensarmos na ascensão de um grupo e estagnação de outro: a existência de uma produtora profissional. As duas possuem uma equipe de produção, mas a de Deborah Colker é profissional e tem acesso e influência nos grandes eventos de dança nacional e internacional.

O que acontece com a companhia de Regina é quase o oposto. De acordo com a própria coreógrafa, não ter uma produtora dificulta muito. E a grande batalha atual é buscar uma forma de pagar um profissional que volte a projetar o nome da companhia. Mas, sem patrocinador ou algum apoiador constante, “não é tarefa fácil”, nas palavras da coreógrafa.

O grupo que conta com recursos financeiros, paga seus bailarinos somente para fazer aulas e ensaiar, tem um calendário constante de apresentações, sem depender de disputa de pauta, dispõe de uma sede própria, conta com uma equipe de profissionais de várias áreas

companhias de dança. Com investimento total de R\$ 3 milhões, o Prêmio Klauss Vianna abrange todos os estados brasileiros.

(médica, executiva, mídia). As demais companhias têm que exercer todos estes papéis, muitas vezes sem ganhar por seu trabalho.

A fim de ilustrar a discussão traçada a respeito da produção e da equipe de trabalho das duas companhias, elaboramos um quadro comparativo:

QUADRO 1 – COMPARAÇÃO ENTRE AS FICHAS TÉCNICAS DAS COMPANHIAS.

Cia. Nós da Dança – Espetáculo Telas – 2006	Cia. Dança Deborah Colker – Espetáculo Cruel – 2008
Elenco: 9 bailarinos	Elenco: 16 bailarinos
Direção geral e coreografia: Regina Sauer	Criação, coreografia e direção: Deborah Colker
Diretor Artístico: Fernando Filetto	Direção de arte e cenografia: Gringo Cardia
Produção: Helena Sauer	Direção musical: Berna Ceppas
Assistente de coreografia: Patrícia Ruel	Iluminação: Jorginho de Carvalho
Preparação Técnica: Eleonóra Oliosi (Ballet Clássico) Regina Sauer (Dança Moderna)	Figurinos: Samuel Cirnansck
Figurinos: Marcos Rogério	Fotografia: Flavio Colker
Direção Técnica e Iluminação: Luiz Fernando	Vídeo: Paulo Severo
Programadora Visual: Flávia Maciel	Assistente de coreografia: Jacqueline Motta
Produção Executiva: Sauer e Filetto Empreendimentos Artísticos	Assistente de direção: Gilberto Gawronsky
	Ensaiaadora: Karina Mendes
	Cenografia assistente: Renata Pittigliani
	Assistente de iluminação: Poliana Pinheiro
	Professores de ballet clássico: Fauzi Mansur, Jacy França, Jorge Teixeira, Manoel Francisco e Nora Esteves
	Professores de dança contemporânea: Deborah Colker, Maria Alice Poppe e Thiago Granato

	Diretor de palco: Henrique de Sousa
	Diretor técnico e operador de luz: Eduardo Rangel
	Direção de produção: Gledson Teixeira
	Produção executiva: Paula D'Arienzo
	Assistente de produção: Thaís Zveibil
	Diretor executivo: João Elias
Fonte: Site oficial – Centro de Artes Nós da Dança – disponível em: http://www.nosdadanca.com.br	Fonte: Pop News – 27/3/2008 – disponível em: http://www.pop.com.br/popnews/noticias

Fica claro que as estruturas da produção levam à diferenciação na execução do espetáculo. Há maior especialização setorial dos profissionais envolvidos na produção da Cia. de Dança Deborah Colker. A coreógrafa tem um suporte que a permite desempenhar primordialmente o fazer coreográfico e a direção de profissionais qualificados para cada setor.

Na companhia de Regina Sauer, a organização difere justamente na questão da divisão setorial, que é menor e obriga muitas vezes que a coreógrafa ou os bailarinos sejam também os figurinistas, os assistentes de produção. Podemos dizer que isso torna o espetáculo não profissional, não pela sua qualidade técnica ou estética, mas pela forma de produzi-lo.

A estrutura de ambas as companhias também vai se diferenciando ao longo do trajeto percorrido por causa da repercussão na mídia impressa, da criação de diferentes tipos de *site*, endereço eletrônico e finalmente, da criação das escolas de dança. Analisaremos esses três quesitos para discutir o campo da dança.

Nos arquivos pesquisados, encontramos fundamentalmente reportagens e críticas de jornais para as duas companhias. Também nos deparamos com os materiais correspondentes aos espetáculos. O dossiê se divide praticamente em duas partes: reportagens e material de

espetáculo. Se reunirmos os dois dossiês, temos cerca de 100 reportagens sobre dança no período correspondente às décadas de 1980 e 2000.

Encontramos cerca de 32 reportagens, entre divulgação, crítica e entrevistas, sobre a companhia Nós da Dança. Destas, a maioria (24 delas) foi produzida entre 1982 a 1998. A reportagem mais antiga da companhia é de 1981, primeiro ano de sua configuração “profissional”, e divulgava um espetáculo. De acordo com Regina Sauer, “Nós da Dança foi uma das primeiras companhias em atuação no Rio de Janeiro. Na década de 1980, tínhamos espaço, pois éramos poucas companhias disputando”. (2008)

Jornais de grande circulação, como O Globo, Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias, divulgavam pequenas notas ou reportagens ainda que em espaços restritos sobre dança. Como a companhia de Regina estava trabalhando em diversos eventos, tinha seu nome destacado. No período da década de 1980, “os bailarinos tinham trabalho. As artes estavam ocupando mais espaço na sociedade e não éramos muitos bailarinos, logo, mesmo os que não eram excelentes tecnicamente, podiam ter trabalho mesmo que não constantes. Hoje, não funciona assim” (SAUER, 2008).

Entre as mais de trinta reportagens, vemos títulos como “Nós da Dança em número de Jazz” (O Globo, 1983, p.11), “Fração segue no teatro Tereza Rachel” (O Globo, 1983, p.6), ou seja, nenhum título que sugerisse um grande destaque. Não encontramos notícia da companhia em primeira página ou em grandes destaques nos cadernos de cultura, com exceção de uma reportagem na capa do Caderno B, do Jornal do Comércio, de 03 de maio de 1985, referente à temporada do espetáculo “João/Joanna”. Curiosamente, esta temporada do espetáculo contou com o patrocínio da Shell e da IBM, empresas de grande porte. Será que podemos sugerir que o patrocínio proporcionou um maior destaque? Possivelmente sim, já que os recursos na produção ajudam na divulgação em veículos como jornal.

Naquele cenário, o grupo de Regina era bem comentado, sempre estava circulando. Com o passar do tempo, a companhia foi perdendo espaço por motivos como a expansão do número de grupos e o surgimento de outras estéticas e tipos de espetáculo, além, é claro, da falta de patrocínios constantes. Com apoio escasso, as produções foram diminuindo e o espaço sendo ocupado por outros grupos.

Já no início da década de 1990, encontramos um número mais expressivo sobre um novo grupo em ascensão, a Cia. de Dança de Deborah Colker. Sobre essa companhia, encontramos cerca de 64 reportagens, entre divulgação, crítica e entrevistas. Destas, 30 são da década de 1990, quase todas a partir de 1996.

Desde que Deborah Colker conquistou a mídia, permaneceu em destaque. Até os dias atuais, sempre que há um espetáculo sendo lançado ou uma temporada em circulação, os jornais veiculam as informações. Mais recentemente, os telejornais também abriram espaço para a dança e a companhia de Deborah Colker ocupa lugar privilegiado.

Diferentemente do que ocorre com Nós da Dança, em relação à companhia de Deborah Colker encontramos reportagens que sugerem sempre o sucesso dos espetáculos ou que buscam despertar a curiosidade do público. Alguns títulos são até surpreendentes: “A coreógrafa da ‘moda’” (O Globo, 1993, p. 4); “Casa em ritmo de espetáculo pop” (O Globo, 1999, p.1); “A casa – novo balé de Deborah Colker coreografado com criatividade e cenas comuns do dia – a – dia” (O Dia, 1999, p.1), “Novas Rotas de Deborah Colker – pop como ideário e técnica contemporânea como instrumento” (Jornal do Brasil, 1998, p.1).

Um outro tópico interessante para analisarmos é a diferenciação no que diz respeito às escolas de dança que formaram. A escola fundada por Regina Sauer - Centro de Artes Nós da Dança (CAND) – foi um passo importante para a continuidade da companhia e para que a coreógrafa seguisse sua trajetória na dança. Regina pode expandir sua área de atuação, já que estava cada vez mais difícil manter a companhia sem recursos.

A escola sempre esteve localizada na Zona Sul da cidade, onde o poder de consumo é mais alto. O CAND tem um papel fundamental para a trajetória de Regina Sauer e de sua companhia. Os bailarinos do grupo também vêm na escola uma possibilidade de exercer uma profissão, já que muitos deles foram também professores do Centro de Artes.

Com a escola, a companhia também se beneficiou já que, nas próprias palavras de Regina Sauer, “a companhia pôde ter uma sede fixa e contar com recursos que vinham da própria escola para se manter e montar espetáculos ou mesmo apresentações para performance na própria escola” (2008). A partir disso, o nome de Regina Sauer começou a se estabelecer e se fortalecer como responsável pela formação de bailarinos.

É importante mencionar que o CAND não é uma escola de formação técnica profissional, é um espaço onde os alunos aprendem a dançar, mas não têm certificação. Regina Sauer acredita que desta forma pode contar com a presença de alunos que não querem se profissionalizar e apenas aprender a dançar, ao passo que o bailarino que deseja ser profissional, após os anos de aula, pode fazer a prova do sindicato da dança; este caminho é feito por muitos bailarinos.

A coreógrafa é sempre requisitada para eventos como “Criança Esperança” e programas de fim de ano promovidos pela Rede Globo. Os bailarinos aí têm uma brecha de trabalho, pois são indicados para audições e trabalhos na televisão. Regina (2008) afirma que busca “dar condições para que os bailarinos possam sobreviver dançando, mesmo que não seja somente através da companhia, que não tem calendário fixo”.

Já com Deborah Colker, a trajetória é bastante distinta. Segundo ela, a criação do centro de movimento foi um marco para sua carreira, uma vez que era um sonho trabalhar na formação de bailarinos e oferecer aulas de qualidade. Nesse ponto, os discursos de ambas se assemelham, mas, em termos de reconhecimento, Deborah ainda é mais reconhecida como a coreógrafa e diretora de uma das maiores companhias de dança do País.

A coreógrafa tem uma agenda que não a permite estar cotidianamente e prioritariamente cuidando da escola, como Regina o faz atualmente. Deborah tem uma grande equipe de confiança para cuidar da escola e mantê-la informada. Deborah tem uma assessoria que a deixa cuidar da escola e tomar decisões, sem que deixe de ter os projetos da companhia como prioridade.

Um ponto comum é que também não foi difícil para Deborah atrair alunos para sua escola, até porque, no momento de inauguração, o fato foi veiculado na mídia impressa e televisiva, além do fato de estar localizada, da mesma forma que CAND, na Zona Sul da cidade e de ex-bailarinos da companhia serem atuais professores da escola.

Este é um ponto de diferenciação: os bailarinos somente tornam-se professores após deixarem a companhia, já que a rotina de trabalho é extensa e eles não precisam trabalhar com outros projetos para se manter, diferentemente do que ocorre com os bailarinos de Regina Sauer. E isto não é uma regra geral. Nas visitas à escola, vemos que não são todos os ex-bailarinos que se tornam professores. Alguns dos ex-bailarinos continuam na academia apenas para fazer aulas e não se tornam professores enquanto alguns professores são contratados por seus currículos, sem necessariamente terem participado da companhia de Regina Sauer. Mas, de qualquer maneira é fato que a grande maioria dos bailarinos de Regina é professor da sua escola.

Ou seja, a forma de funcionamento da escola de ambas se assemelha: oferecem aulas de diversas modalidades, professores qualificados, montam espetáculos de fim do ano para apresentação dos alunos. Ambas contam com salas bem equipadas e outros recursos técnicos necessários. O diferencial é a arquitetura e a forma de “vender” a imagem. Mais uma vez, o que vai diferenciar as escolas é a estrutura de cada uma, no entanto, essa diferença é menos discrepante do que em relação às companhias.

A fachada da escola de Deborah Colker é mais destacada que a de Regina Sauer e, de uma certa forma, toda a construção também. Deborah é dona de um casarão do século XIX, totalmente reformado para atender o público de uma escola de dança. Regina tem uma escola que funcionou durante anos em um prédio comercial, mas que atualmente funciona em um espaço mais amplo, com configurações físicas de uma escola.



Figura 09 – Fachada do Centro de Movimento Deborah Colker. Fone: Site oficial, disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br



Figura 10 – Uma das salas de aula do centro de movimento Deborah Colker. Fonte: site oficial, disponível em: www.ciadeborahcolker.com.br



Figura 11 – Uma das salas do Centro de Artes Nós da Dança. Fonte: site oficial, disponível em: www.nosdadanca.com.br

A divulgação das escolas e das companhias é feita também em sites. Ambas são donas de domínios na Internet e divulgam seus principais eventos, fotos e trabalhos. O *site* de Deborah Colker¹⁷ é, assim como tudo que se refere a seu nome, altamente produzido. Conta com efeitos, possibilidade de dois idiomas, português e inglês, a marca do patrocinador em destaque e a logomarca de sua companhia. Há informações referentes ao Centro de Movimento, aos espetáculos, à agenda da companhia e da escola, uma área de imprensa e contatos. Cada um destes tópicos é composto por muitos hiperlinks e fotos, que complementam as informações e destacam os feitos da coreógrafa e da companhia.

O *site* da companhia Nós da Dança¹⁸ também conta com diversos efeitos e links com chamadas para eventos que envolvam professores, coordenadores ou alunos da escola, como por exemplo, “Regina Sauer coreografando carros alegóricos”. A idéia é apresentar as atuações e mostrar que a escola é bastante produtiva. Há uma logomarca da escola, mas

¹⁷ Disponível em www.ciadeborahcolker.com.br

nenhum tipo de apoio ao patrocinador exposto. No site encontramos informações sobre o funcionamento, os horários, espaço do aluno, notícias, galeria de fotos, notas sobre a companhia, livro de visitas e área de contato. Embora sejam estruturas distintas, de maneira geral, buscam espaços de divulgação, ampliar as áreas de atuação e fortalecer o nome de seus grupos.

O discurso sobre profissionalismo, para Regina Sauer, caminha na direção de entender que fazer dança hoje é ter paixão, porque é uma área ainda muito instável. Regina fala que em sua trajetória de profissional houve épocas em que havia trabalho, épocas onde os trabalhos eram escassos e lembra que na década de 1980 incrivelmente havia mais espaço, embora a dança fosse menos reconhecida como campo, pois havia menos profissionais, menos escolas, menos formação de bailarinos.

Atuar no campo da dança é tarefa árdua. Precisamos ter um calendário para as companhias e recursos para que estas permaneçam em atuação. Montar um espetáculo sem nenhum tipo de apoio é bastante complexo. E temos que pensar também nos bailarinos, que precisam viver. Ou seja, temos encarar a dança também como um trabalho e receber para isso. Somos especiais porque nosso trabalho é artístico, mas não deixa de ser trabalho (SAUER, 2008).

Ela acredita que hoje, para ser profissional, para manter-se em cena, é preciso que haja incentivo, é necessário haver apoio para produção. Sem isto se torna muito difícil criar espetáculos e mais ainda apresentá-los. Sua posição é de somente criar e apresentar com a companhia se houver algum patrocínio, mesmo que pontual: “Já coloquei muitas vezes dinheiro do meu próprio bolso para que a companhia pudesse se apresentar em teatro. Hoje, só faço se houver algum tipo de apoio” (2008).

Em relação às leis de incentivo, acredita que foram passos importantes para as artes e para a dança, mas afirma que os trâmites são muito burocráticos e atrasam as respostas aos projetos, dificultando a captação de recursos. Regina reclama que, muitas vezes, quando a

¹⁸ Disponível em www.nosdadanca.com.br

resposta aos projetos é dada, o prazo para captação de recursos já está estourando. Para ela, deveria haver mais agilidade, pois as leis existem, mas o patrocínio efetivamente não é concretizado na maior parte dos projetos.

“Eu tenho dois projetos tramitando, um deles na Lei Rouanet há quase um ano e não há resposta, sequer previsão” (2008), conta Regina. Sem apoio, a companhia vai vivendo de pequenas apresentações, convites e quando há possibilidade, pequenas temporadas. Não é possível estabelecer uma constância nas apresentações.

A companhia de Deborah Colker é mesmo um referencial de profissionalismo, já que mantém um esquema de aulas, ensaios e apresentações. Mais uma vez observamos que o fato de obter patrocínio a torna extremamente profissional no seu fazer e o fato de contar com uma produtora internacional, a coloca em um alto padrão de divulgação e retorno para a empresa que a patrocina.

A Companhia de Dança de Deborah Colker difere das demais [...] justamente pelo porte e pela estrutura que a ampara [...] tem sede com espaço para montagem dos enormes cenários desde os anos 1990: primeiro na Fundação Progresso, na Lapa e, desde meados da década seguinte em sede própria, na Glória. Também é a única que conta com uma produtora internacional exclusiva que acompanha *full-time* a companhia (SIQUEIRA, 2006, p.193).

Em depoimento relatado no livro “Corpo, Comunicação e Cultura”, de Denise da Costa Oliveira Siqueira, Deborah fala da possibilidade de manter-se profissionalmente e afirma que isso depende de patrocínio, embora esteja claro para a coreógrafa que o artista precisa corresponder com seu trabalho. Fala também da necessidade de ter ambientes propícios para se apresentar, pois só é interessante criar e ter patrocinador se há espaço para mostrar o espetáculo. Deborah afirma que a comunicação entre artista e público é condição necessária para o sucesso. Assim, para Deborah Colker:

Uma companhia de dança precisa de patrocínio. Não tem como viver só de bilheteria, quer dizer, uma companhia de dança como a minha, de repertório e de linguagem. Por que de repertório e de linguagem? De repertório implica que vai estar sempre sendo

estimulada e sempre promovendo espetáculo novo, criando um repertório dela; de linguagem no sentido de não querendo fórmulas de sucesso [...] Os bailarinos não têm como fazer outros trabalhos, têm que estar concentrados, como uma disponibilidade física, de cabeça, tudo aqui. A gente precisa ter seguro de saúde, seguro de vida, uma condição profissional boa para fazer um bom trabalho, de primeiro mundo, de primeira linha que ganha um Lawrence Olivier, que estabelece e faz cultura brasileira no mundo (COLKER, 2001, apud SIQUEIRA, 2006, pp.193, 194)

Em entrevista ao site Guia da Semana¹⁹, do site Terra Magazine, a coreógrafa relembra como foi uma das primeiras turnês pelo Brasil, após o sucesso da apresentação juntamente com o grupo Momix no início da carreira, ainda sem patrocínio:

[...] fomos fazer uma turnê pelo Brasil. Em São Paulo foi um sucesso, mas quando chegamos em Belo Horizonte, onde teriam três apresentações, tivemos uma surpresa. No primeiro dia tinham nove pessoas na platéia, no segundo 10 e no terceiro 11. Era muito estranho, no palco eram 13 pessoas se apresentando, número maior que o público. Mesmo assim não desisti. Fomos para o Nordeste, onde eu tinha que dar workshop para comprar banana para os bailarinos comerem e para conseguir pagar o aluguel do ônibus (COLKER, 2008, Apud, BILENKY, 2008).

O discurso da importância do profissionalismo das companhias de dança proporcionado pelo patrocínio e também a questão das leis de incentivo à cultura são colocados em entrevista da coreógrafa ao site Terra Magazine, de 9 de setembro de 2008. Quando perguntaram à coreógrafa se as leis de incentivo surtem efeito no campo da dança, Colker relata:

Surtem. A Lei Rouanet é uma lei importantíssima. O país não pode perdê-la de maneira nenhuma. Claro que precisa de mudanças, mas mudanças não significa acabar uma lei para fazer outra. Com isso, a gente perde muito tempo. Um país tem que ter responsabilidade e compromisso, não ficar mudando toda hora. Então, entra um governo, muda uma lei. Aí a lei precisa ser aprovada, adaptada (Apud BILENKY, 2008).

Ainda assim, destaca a estrutura de sua companhia: “para mim, a Petrobras é meu ministério da Cultura, meu e do país. Uma indústria que investe muito em cultura - no cinema, na dança, no teatro. É patrocinadora da companhia há 15 anos” (Entrevista para *site* Terra Magazine). Essa possibilidade de patrocínio dá um conforto à coreógrafa e aos bailarinos, que

têm a certeza de um calendário de apresentações, um salário e uma estrutura para o desenvolvimento do trabalho (aulas, montagem, ensaios). Sobre a estabilidade dos bailarinos, diz:

[...] a companhia é profissional. Petrobras comparece, o patrocínio é exclusivo. Os bailarinos são bem pagos, têm seguro saúde, têm seguro de vida, têm boas aulas, bons fisioterapeutas, bons professores, bons assistentes. Os bailarinos participam de uma porcentagem da bilheteria: quanto mais a gente dança, mais eles ganham. Acho que têm uma ambição, têm uma possibilidade de crescimento muito grande (COLKER, 2008, Apud BILENKY, 2008).

Sintetizando, podemos dizer que Deborah Colker compreende que o campo da dança atualmente é composto por

[...] várias situações: existem companhias de pequeno porte, de médio porte e de grande. Todas precisam de patrocínio. A bilheteria ajuda muito, mas não é suficiente, porque é um trabalho que você não pode treinar só quando tem jogo, você tem que ter uma manutenção. A bilheteria é muito frágil. Acho que é uma via de duas mãos: você precisa de um patrocínio, mas precisa de profissionalismo, desempenho, dançar muito, precisa botar na sua cabeça que precisa dançar muito, dançar fora das capitais, fazer Circuito Sesc, fazer Projeto Escola. Precisa ter uma atitude (COLKER, 2008, Apud BILENKY, 2008).

Analisando o discurso das coreógrafas, percebemos que, para as duas, o patrocinador é realmente um importante fator para produção e que há sim uma distinção entre as companhias profissionais e o que chamamos aqui de “semiprofissionais”, que são aquelas que não têm apoios fixos. Deborah é consciente de que há uma relação entre patrocínio e retorno à empresa, que será dado na medida em que há divulgação e a efetiva apresentação do espetáculo. Percebemos que as trajetórias das duas se assemelham em determinados momentos e se distanciam muito em termos de realidade de produção após o ganho do patrocínio de uma delas. Este fato explicita uma das tensões que o campo da dança enfrenta atualmente: profissionalização x captação de recursos para a produção, que dá *status*

¹⁹ Disponível em: http://guiadasemana.com.br/noticias.asp?/ARTES_E_TEATRO, acesso em setembro de 2008.

diferenciado às companhias. Este fato nos diz que a profissionalização gera um mercado em dança, que é similar ao mercado cultural, com suas tensões e conflitos.

CONCLUSÃO

Ao longo dos capítulos, observamos a permanência e fortalecimento de questões que construíram um discurso acerca da profissionalização do campo: as duas coreógrafas apontaram a importância da relação entre patrocínio e manutenção de uma companhia profissional de dança.

Não podemos deixar de ressaltar que tomamos como base as trajetórias das duas companhias de dança porque notadamente estas refletem algo do percurso de muitos dos grupos que foram fundados nos períodos estudados. Obviamente há particularidades, mas também generalidades que ajudam a entender as configurações do campo.

Os caminhos percorridos pelas companhias nos mostraram como o campo da dança se ampliou no decorrer especialmente da década de 1990, com o advento da criação das leis de

incentivo à cultura, um movimento de expansão perceptível já na década de 1980. Podemos perceber que a dança, não diferentemente de outras artes, buscou sua profissionalização e sua especialização no fazer artístico, a fim também de legitimar sua existência enquanto arte.

Ainda nos anos 1980, a partir dos caminhos da companhia Nós da Dança, vimos que havia espaço para que espetáculos de dança fossem apresentados, embora de maneira restrita, afinal era uma arte que estava se desenvolvendo. Se neste tempo buscava-se abrir caminhos para a construção efetiva de um campo, a companhia dirigida por Regina Sauer vivenciou todo este processo, afinal “foi uma das primeiras companhias em ação no Rio de Janeiro” (SAUER, 2008). Entendemos que este grupo ao longo dos anos profissionalizou-se, mas não profissionalizou completamente a produção do espetáculo por falta de incentivos.

Para Regina Sauer, as perspectivas em relação à companhia não são muito otimistas. A coreógrafa diz que atualmente só trabalha com a criação e apresentação de espetáculos se obtiver recursos para tal, pois são muitos anos de trajetória e há um cansaço natural. Ela entende que a companhia precisa de manutenção e esta é feita através de aulas e ensaios, mas sem recursos, o que dificulta o trabalho. Em relação à criação de novos espetáculos, há projetos, mas como mencionado, somente serão executados se o resultado das propostas for positivo, gerando recursos. Até lá, a companhia vai vivendo de convites e micro temporadas em teatros ou mesmo na própria escola de dança de Regina Sauer.

No que diz respeito ao campo, Regina entende que ele não é estável, uma vez que não proporciona uma condição de permanência, especialmente no início de carreira, seja de bailarinos, seja de companhias criadas. Em suas palavras, “só deve fazer dança hoje quem tem muita paixão. Porque estar na dança não significa necessariamente ter trabalho ou ganhar dinheiro” (2008).

Em relação à companhia de Deborah Colker, o processo de consolidação e validação foi distinto. Após um início de carreira comum, no sentido de buscar espaços no meio

artístico, o grupo, com pouco tempo de profissionalismo, ganhou patrocínio e pôde tornar seu espetáculo cada vez mais aperfeiçoado. Sua trajetória mostra o auge do profissionalismo de uma companhia de dança, já que os recursos obtidos são de grande porte.

Esta relação entre apoios e criação é muito forte na companhia, que foi criada no centro das discussões e implementação das políticas públicas de cultura, na década de 1990: “divulgou-se um crescimento ou *boom* da dança no Rio de Janeiro [...] Na realidade, artistas de potencial tiveram melhores condições de produção e circulação de seus trabalhos, com apoio financeiro e espaço para divulgação de suas obras” (SIQUEIRA, 2006, p.214). Embora não fossem apoios constantes como o que ocorreu com Deborah Colker, o fato de companhias de dança estarem sendo subsidiadas parece ter colocado a dança politicamente nas discussões de arte.

Como vimos, para Deborah Colker a possibilidade de engrandecimento e produção efetiva de uma companhia está diretamente relacionada com as questões do fomento e patrocínio. Em seu discurso, fica clara a noção que a coreógrafa tem a respeito das dificuldades para consolidar e manter-se ativa, já que o processo de criação, manutenção e formação de uma companhia profissional é bastante intrincado, mas não impossível.

As perspectivas da coreógrafa em relação à própria companhia caminham no sentido do fortalecimento de seu trabalho e da permanência de sua estrutura, especialmente no quesito patrocínio. Se a empresa patrocinadora funciona para Deborah como o seu ministério da cultura, ela caminha para seguir as “leis” e seguir com seus recursos. Cremos que a maior perspectiva da companhia seja, então, a preservação de sua estrutura, que é a ferramenta que dá suporte para todos os projetos.

É também uma perspectiva a criação de espetáculos e apresentação destes com calendário fixo, em diversos locais, percorrendo o país e em turnês internacionais, como já vem realizando. Paralelamente também há projetos pessoais da coreógrafa, que giram em

torno de convites para coreografar grandes shows e eventos, como aconteceu com o Cirque Du Soleil.

Já em relação ao campo de uma forma geral, Deborah Colker mostra em seu discurso que o vê dividido, em “companhias de grande, médio e pequeno porte”, entendendo que para todas há necessidade de apoio, de patrocínio. Assim, vê a possibilidade de ampliação e fortalecimento do campo, especialmente a criação artística, a partir da relação direta com o patrocinador. O campo se fortalece quando as companhias produzem e estas podem produzir mais e melhor quando há recursos.

O patrocínio se coloca como um divisor de águas no campo e o caminho percorrido pelas duas companhias estudadas explicita essas tensões notadamente no que diz respeito à forma de produção, veiculação e mesmo de permanência no campo.

Sabe-se que o trabalho em artes cênicas precisa de patrocínio para realizar-se profissionalmente. As companhias necessitam de tempo para criar novos espetáculos, para ensaiar e somente então se apresentar [...] Apoio público e privado é fundamental, se há intenção de manter a qualidade do trabalho artístico em dança (SIQUEIRA, 2006, p. 214).

Ou seja, o patrocínio torna possível a profissionalização de uma companhia no cenário artístico e há, então, uma divisão no campo a partir desta premissa. A fim de apresentar uma síntese da configuração do campo no que tange às companhias de dança, optamos por criar algumas categorias que facilitam a análise e estabelecem possíveis áreas de atuação dos envolvidos no trabalho das companhias. São elas:

- Companhias Profissionais – aquelas que contam com patrocinador fixo e estrutura para produzir, manter, divulgar e veicular seus espetáculos. Representam uma parcela pequena no campo.

- Companhias Semiprofissionais - aquelas que não contam com patrocinador fixo, mas obtém recursos temporários ou mesmo com recursos próprios, circulam no campo com suas produções. Não necessariamente contam com produtoras profissionais para auxiliar a veiculação. Necessitam do apoio do governo, notadamente de pautas em teatros para apresentação dos espetáculos. Representam uma parcela bem maior no campo.
- Companhias Não Profissionais – grupos de dança que são fundados com intuito de apresentação sem que a dança seja o trabalho principal de seus componentes. Normalmente representadas por grupos que participam de festivais amadores e integrantes de academia. Também constituem uma importante parcela no campo.

Temos ainda as escolas de formação de bailarinos e academias de dança, uma âncora muito significativa. Mais recentemente devemos destacar a criação das universidades e cursos de especialização em dança. Atualmente, para tornar-se profissional, há outras formas que não sejam a inserção em companhias, embora esta ainda seja considerada o grande espaço de atuação de um bailarino profissional, e por isso, foco da pesquisa.

Buscando analisar os discursos das coreógrafas, cremos que o campo da dança pode estar se fortalecendo mesmo sem haver apoio para todos os grupos, já que este não se constitui apenas da veiculação dos espetáculos. Todavia, faz-se necessário que as políticas públicas e os apoiadores entendam que há diversidade de companhias e grupos buscando recursos; com uma melhor divisão, mais companhias podem ser beneficiadas.

Se o espetáculo de dança, é um produto artístico, “fruto de uma rede de apoios, recursos humanos e materiais e instrumentos” (SIQUEIRA, 2006, p.216), precisa dialogar com o espectador e por isso faz-se tão importante o planejamento: calendário fixo para companhias de todos os portes; maior agilidade no julgamento dos projetos nas leis, que envolvem não só a participação dos agentes do campo, mas das forças do governo; circulação e uma melhor partilha nos recursos. Ou seja, “ações e políticas precisam ser criteriosamente pensadas e experimentadas, e não somente divulgadas como trunfos políticos/eleitorais” (SIQUEIRA, 2006, p.214)

Dessa forma, haveria mais espaço e mais grupos circulando. Contudo, temos clareza de que este processo está ainda bastante distante de ser consolidado, embora o campo tenha a capacidade de ir se reestruturando para manter-se, criando espaços e os ocupando, dentro e fora da apresentação de espetáculos. O fortalecimento do campo se faz também através de um processo de formação de platéia, que é um trabalho a longo prazo.

A tensão entre ganho de recursos para produção artística e circulação dos produtos gerados permeia o mercado cultural como um todo, mas de forma bastante intensa no período estudado, especialmente em relação à dança. As questões de mercado estão presentes especificamente a partir das políticas culturais dos anos 1990. Cabe à dança conviver com estas questões, adaptando-se e criando brechas, no intuito de deixar o campo mais consolidado.

BIBLIOGRAFIA

ABAURRE, Fabiana. Klauss Vianna: personalidade a serviço da dança. *Hoje em dia*. Belo Horizonte, 26 abr. 1989. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em 07 mar. 2009.

A DANÇA de Klauss Vianna. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 09 jan. 1981. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 26 nov. 2008.

A DANÇA discute seus problemas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07 mai. 1983. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 26 nov. 2008.

A DANÇA no Brasil. *Revista Planeta Dança Sagrada*. Jul. 1988. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 12 out. 2008.

A INOVAÇÃO é a alma do negócio. *A Tribuna*. Espírito Santo, 30 abr. 1993.

BANDO de gente dançando atrás de uma bola. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 de janeiro de 2006. Segundo Caderno.

BARBOSA, A. M. *A imagem no ensino da Arte: anos 80 e novos tempos*. São Paulo: IOCHPE, 1991.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História – entre expressões e representações. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB*. Rio de Janeiro, nº 431, A.167, abr./jun. 2006.

BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. *Tempo Social*. Vol. 18, nº 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a16v18n2.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BELTING, Hans. *O fim da história da Arte*. São Paulo: Cosac Nayf, 2006.

BILENKY, Thais. Deborah Coker: O desejo é cruel. *Terra Magazine*. São Paulo, 09 de setembro de 2008. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 09 dez. 2008.

BORGES, Afonso. Klauss Vianna lança livro e fala sobre dança. *Jornal Hoje em Dia*. Belo Horizonte, 18 set. 1990, caderno de cultura. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 22 nov. 2008.

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

BOURDIEU, Pierre. Como é possível ser esportivo?. In: BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANCCO, Adriana. Klaus Vianna abre sua escola de dança. *Folha da Tarde*. São Paulo, 05 mar. 1992. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 05 jan. 2009.

BRANT, Leonardo (org). *Políticas culturais*. São Paulo: Manole, 2003.

BRUHNS, Heloísa Turni (org.). *Lazer e Ciências Sociais: diálogos pertinentes*. São Paulo: Chronos, 2002.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BURKE, Peter. *Escola dos Annales*. São Paulo: UNESP, 1997.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. *Os métodos da história*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

COELHO, Teixeira. *Moderno e Pós - moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COSTA, Viegas Fernandes da. A arte e a história da arte: caminhos e descaminhos na pós – modernidade. *Duplipensar.net* – revista digital, 15 jan. 2007. Disponível em: <www.duplipensar.net/artigos>. Acesso em 22 out. 2007.

DANÇAR é um hobby? *O Estado*. Florianópolis, 1984. Disponível em <www.klaussvianna.art.br/Arquivos>. Acesso em: 26 nov. 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORAH Colker afirma: dança contemporânea não é vista como era antigamente a dança clássica. *Diário de Pernambuco*. Recife, 25 fev. 1986. Coluna Teatro.

ELIAS, N; DUNNING, E. *A Busca da Excitação*. Lisboa: Difel, 1992.

ENSAIO aberto mostra face oculta da dança. *O Globo*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1992. Segundo Caderno.

ESPETÁCULO reúne feras da dança. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1992.

FARO, Antônio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, 1988.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (orgs). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas – FGV, 2006.

GARCIA, Regina Leite (org). *O corpo que fala dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

GASPARI, Helio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GREENHALAH, Laura. Uma companhia estável para o Nordeste, na Bahia. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12 mai. 1981. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 10 set. 2008.

GUIMARÃES, Jônia. Projeto *Klauss Vianna, um resgate histórico*. Depoimento de Klauss Vianna a Jônia Guimarães. Transcrição: Paula Grinover. São Paulo, 20 nov. 1984. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 23 set. 2008.

HAUPT, Heinz-Gerbard. O lento surgimento de uma História Comparada. IN: BOUTIER, Jean, JULIA, Dominique. *Passados recompostos; campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora FGV, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós – modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWN, Eric. Quem é quem ou as incertezas da burguesia. In: _____. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.232-269.

HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IKEDA, Alberto T. Música, Política e Ideologia: Algumas considerações – *V Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação cultural de Curitiba. Paraná, 2001.

KATZ, Helena. A dança dá passos em direção à comunidade. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 06 jul. 1981. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 06 fev. 2009.

KLAUSS Vianna fazendo da dança um gesto natural. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 19 jan. 1981, Cotidiano. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 10 out. 2008.

KLAUSS Vianna inicia curso de dança. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 set. 1987. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 06 fev. 2009.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

MAÇÃS, Luiz. No ritmo de Angel Vianna. *Revista Reflet, Arte e Cultura*. Rio de Janeiro, 1984. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em 22 nov. 2008.

MELO, Victor Andrade de; PERES, Fabio de Faria (orgs). *O esporte vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2005.

MELO, Victor Andrade de (org). *História Comparada do Esporte*. Rio de Janeiro: Shape, 2007.

MELO, Victor Andrade de. *Esporte, futurismo e modernidade*. História, São Paulo, v.26, n.2, p.201-225, 2007.

MELO, Victor Andrade de. *História da Educação Física e do Esporte no Brasil*. São Paulo: Ibrasa, 1999.

MICHAELA, Ana. Profissionais da dança. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1988. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em 12 out. 2008.

MONTEIRO, Carla. Klauss Vianna – o patinho feio que virou cisne. *Diário da Manhã*. Goiânia, 06 out. 1990. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em 12 out. 2008.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Uma possível história da dança Jazz no Brasil*. II Fórum de Pesquisa Científica em Arte – Anais. Paraná, 2005. Disponível em: <<http://www.republicacenica.com.br/artigos>>. Acesso em 23 set. 2008.

NÓ no palco e fila para assistir à Deborah Colker – multidão reclama de venda de ingressos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06 de julho de 2005. Segundo Caderno.

NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

O BAILARINO e a alienação. *Revista Planeta Dança Sagrada*. Rio de Janeiro, 01 de Jun. 1988. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 12 out. 2008.

OS ARTISTAS ganhadores da Bolsa Vitae de 89. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 jan. 1989, Arte e Lazer. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

PONZIO, Ana Francisca. Por que a dança no Brasil é uma coreografia inacabada?. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 mai. 1988, Arte e Lazer. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 02 fev. 2009.

PORTER, R. História do Corpo. In: BURKE, P. (Org.) *A Escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

PRIORI, M. L. M del. *A História do Corpo e a Nova História: uma autópsia*. Revista USP, São Paulo, n. 23, p. 49-55, 1994.

RÁDIO manchete promove a dança. *Revista Amiga*. Nº 700, 19 set. 1983.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

ROSTOLDO, Jadir P. Expressões culturais e sociedade: o caso do Brasil nos anos 1980. *HAOL*, 2006, Núm 10, p.37-46.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCHUSTERMAN, Rihard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SECRETÁRIO explica funcionamento de mecanismo que vai substituir Lei Rouanet. *O Globo*. Rio de Janeiro, 03 jun. 2008. Segundo Caderno.

SÉCULO XX: *Um Século de Artes, Letras, Ideias e Realizações*. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$seculo-xx-um-seculo-de-artes-letras-ideias-e](http://www.infopedia.pt/$seculo-xx-um-seculo-de-artes-letras-ideias-e)>. Acesso em: 22.11.2009.

SENNETT, Richard. *O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução: Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e Pós – Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Frederico Augusto da. Financiamento cultural: situação atual e questões para reflexão. *Políticas sociais – acompanhamento e análise*, nº 8, fev. 2004. Disponível em: <www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais>. Acesso em: 04 fev. .2009.

SILVA NETO, Antônio Leão da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: ed. Do autor, 2002.

SIQUEIRA, Denise da Costa. *O corpo, comunicação e cultura: a Dança Contemporânea em cena*. Rio de Janeiro: Autores Associados, 2006.

SNIZEK, Andréa Bergallo. A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação. *Contemporânea*. Nº 8, 2007. Disponível em: <www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_08/10ANDREA.pdf>. Acesso em 21 mar. 2009.

SOARES, Carmen Lucia. *Imagens da educação no corpo*. Campinas: Autores Associados, 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia, MORANDI, Carla. *Entre arte e a docência: a formação do artista da dança*. São Paulo: Papirus, 2006.

THEML, N., BUSTAMANTE, R.M.C., LESSA, F.S. *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Mauad, 2003.

UM PACOTE para a Cultura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1989, Caderno B. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

UM RETRATO histórico da dança. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 09 jan. 1982. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 10 out. 2008.

VIDAL, Adam Tommy Vazquez. *História do Circo Voador. Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo (1982-1996)*. 2006. 162f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VIDAL, Manoel. Balé da Cidade, um foco vivo de energia no marasmo da dança. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 25 mai. 1982. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 03 set. 2008.

VIEIRA, Isabel. Curtir o corpo? Não! Massacrar o corpo. *Jornal da Ponte Aérea*. Jun. 1984. Disponível em <www.klaussvianna.art.br/Arquivos>. Acesso em: 26 nov. 2008.

VIEIRA, João Luiz. Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica. In: NOVAES, Adauto (org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WERNECK, Humberto. O melhor está por vir. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 fev. 1989, Caderno B. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 26 nov. 2008.

ANEXOS

ANEXO I - COMPANHIA NÓS DA DANÇA

Linha do tempo – Espetáculos

1981 - Espetáculo “Rio in Concert”

Teatro Tereza Rachel (RJ)

Teatro do Liceu (RJ)

Teatro Maison de France (RJ)

Teatro Armando Gonzaga (RJ)

Teatro CUP de Sorocaba (SP)

Teatro da Piedade de Ilhéus (BA)

Teatro Ação Fraternal de Itabuna (BA)

1983 – Espetáculo “Fração de Segundo”

Teatro Tereza Rachel (RJ)

Teatro do Liceu (RJ)

Teatro São Pedro (SP)

Circo Azul de Friburgo (RJ)

1984 – Espetáculo “Nós da Dança - Homenagem a Villa-Lobos”.

Teatro Villa-Lobos (RJ)

Teatro Quitandinha – Petrópolis (RJ)

1985 – Espetáculo “João Joana”

Teatro João Caetano (RJ)

Teatro Quitandinha – Petrópolis (RJ)

1987 – Espetáculo “Nossos Nós”

Teatro Villa-Lobos (RJ)

Teatro Quitandinha – Petrópolis (RJ)

Teatro São Matheus – Juiz de Fora (MG)

Teatro SESC de São João de Meriti (RJ)

1988 – Espetáculo “Vidas”

Teatro Villa Lobos (RJ)

Teatro Goiânia (GO)

Clube Trespontano (MG)

Teatro da UFF – Niterói (RJ)

Clube Itajubense – Itajubá (MG)

1990 - Espetáculo “América do Sol”

Teatro João Caetano (RJ)

Teatro Benjamim Constant (RJ)

Teatro Armando Gonzaga (RJ)

Teatro Villa-Lobos (RJ)

1991 – Espetáculo “Nós da Dança – 10 anos”

Teatro Ziembinski (RJ)

Teatro João Caetano (RJ)

Teatro Arthur Azevedo (SP)

Teatro Greij da Penha (RJ)

Teatro Dom Bosco – Campo Grande (MS)

1992 - Aquisição por 2 anos do Teatro Ziembinski Ensaio Aberto – Teatro Ziembinski (RJ)

Remontagem do espetáculo América do Sol Teatro e espetáculo indicados para a ECO/92

1993 – Espetáculo “Estudo Nº 10”

Teatro Villa-Lobos (RJ)

Teatro Ziembinski (RJ)

Teatro Aracy Balabanian (MS)

1º de Maio da Dança - Teatro Ziembinski (RJ)

1994 – Espetáculo “Estudo Nº 10”

Teatro da UFF – Niterói (RJ)

Teatro Ziembinski (RJ)

Teatro Tereza Rachel (RJ)

Centro Cultural Finep (RJ)

Teatro Municipal de Campina Grande (PB) Gran Teatro de La Habana – XIV Festival Internacional de Cuba

1994/1995 – Espetáculo “Estações”

Teatro Nelson Rodrigues (RJ)

Teatro Tereza Rachel (RJ)

Centro Cultural Finep (RJ)

Teatro da UFF – Niterói (RJ)

1995 – Espetáculo “Overdose MONK”

Teatro Goiânia (GO)

Teatro Dulcina (RJ)

Teatro Santa Cecília – Petrópolis (RJ)

Teatro Trianon – Campos (RJ)

Teatro Ziembinski (RJ)

1996 – Espetáculo “Insight”

Teatro Villa-Lobos (RJ)

Teatro Municipal João Caetano – Niterói (RJ)

Teatro Municipal de Pouso Alegre (MG)

Teatro SESC Rio Preto (SP)

Teatro Municipal de Macaé (RJ)

Teatro Nacional de Brasília (DF)

Centro Cultural Gama Filho (RJ)

Espaço Cultural BNDES (RJ)

Teatro Municipal Losso Neto (SP)

1997/1998 – Espetáculo “Místico”

Teatro Villa-Lobos

Teatro Delfim – Circuito Carioca de Dança

1999/2002 – Espetáculo “Cirandas, Cirandinhas”

IV Annual Festival Int. Ballet of Miami

Jackie Gleason Theatre (Miami)

VI FENARTE – Festival Nacional de Artes João Pessoa (PB)

XV Festival Macaense de Dança – Macaé (RJ)

2001/2002 – Espetáculo “Violência e Paixão”

Teatro Villa-Lobos (RJ)

Centro Cultural Iate Clube do Rio de Janeiro

Teatro SESC Copacabana (RJ)

Teatro Municipal de Niterói (RJ)

Teatro Cacilda Becker (RJ)

Teatro SESC São João de Meriti (RJ)

Projeto Linguagens Artísticas

2003 – Espetáculo “Violência e Paixão/Retirantes”

Espaço Cultural Sérgio Porto (Circuito Carioca de Dança – RJ)

VIII Anual Festival Int. de ballet of Miami Manuel Arttime Theatre (Miami)

Amaturo Theatre (Fort/Lauderdale)

Jackie Gleason Theatre (Miami)

V Festival de dança de Rio das Ostras (RJ)

2004/2005 – Espetáculo Mix

Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ)

Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (RJ)

I Festival de Dança de Cabo Frio (RJ)

I Circuito Trianon de Dança (RJ)

Finep: 70 anos de Ferreira Goulart (RJ)

2006 – Espetáculo “Telas”

Teatro Cacilda Becker (RJ)

Festival de Dança de Macaé (RJ)

SESC Petrópolis (RJ)

II Circuito Trianon de Dança (RJ)

SESC Nova Iguaçu (RJ)

SESC São João de Meriti (RJ)

Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (RJ)

7º Festival de Rio das Ostras (RJ)

Duração das principais temporadas: As temporadas maiores tiveram em média 10 apresentações e grande parte contou com dois finais de semanas, como os espetáculos “Telas” e “Violência e Paixão”, nos teatros do Centro Coreográfico e Cacilda Becker, respectivamente. Vale ressaltar que as pequenas temporadas acabam se repetindo, mas não foram contínuas.

Estimativa de público: Não encontrado nos arquivos.

Linha do tempo - Reportagens em jornais e revistas

- O Globo, 16/10/1992 – Título da reportagem: Espetáculo reúne ‘feras’ da dança.
- O Globo, 23/4/1992 – Título da reportagem: Ensaio aberto mostra a face oculta da dança.
- Última Hora, 21/9/1988 – Título da reportagem: A dança da Vida – Estréia ‘Vidas’ no Teatro Villa Lobos.
- Jornal do Comércio, 03/5/1985 – Página principal do caderno de Cultura - Título da reportagem: Nós da Dança: Drummond, o poeta, sobe ao palco pela primeira vez – João/Joana
- Diário da Tarde, Belo Horizonte, MG - 03/5/1985 – Título da reportagem: O cordel de Drummond, crítica do espetáculo João/Joana
- Jornal do Brasil, 02/5/1985 – Título da reportagem: João/Joana – um balé com o único cordel do poeta – favorecido pelo patrocínio da Shell e IBM, estréia João/Joana
- O Globo, 02/5/1985 – Título da reportagem: Cordel de Drummond vira uma dança

- Última hora, 02/5/1985 – Título da reportagem: O Drummond que se lê, agora também é para ver.
- O Globo, 29/4/1985 – Título da reportagem: João/Joana estréia na quinta – feira – divulgação.
- O Dia, 27/4/1985 – Título da reportagem: João/Joana – a dança em ritmo de masculino e feminino.
- Jornal do Brasil, 14/4/1985 – Título da reportagem: Cordel de Drummond ganha música de Sérgio Ricardo.
- O Globo, 15/8/1983 – Título da reportagem: Nós da Dança em números de Jazz: ‘Fração de Segundos’.
- Jornal do Brasil, 21/8/1983 – nota de divulgação: ‘Fração de segundos’.
- Gazeta de Notícias, 23/8/1983 – nota de divulgação ‘Fração de segundos’.
- O Globo, 25/8/1983 – Título da reportagem: Em ‘Fração de Segundos’, a dança do cotidiano, da luta pela sobrevivência.
- O Globo, 26/8/1983 – Título da reportagem: Do tango ao balé, as aulas do ‘Domingo do Corpo’. Armando Nese divulga programação do Circo e do Espetáculo do Nós da Dança.
- O Globo, 11/10/1983 – Título da reportagem: Nós da Dança estréia no Tereza Rachel – Fração de Segundos.
- Revista Amiga, nº 700 19/10/1983 – Título da reportagem: Rádio Manchete promove a dança.
- O Globo, 31/10/1983 – Título da reportagem: ‘Fração de segundos’ segue no teatro Tereza Rachel.
- Gazeta de Notícias - 27/8/1983 – Nota de divulgação do espetáculo ‘Fração de segundos’.
- Tribuna, 30/4/1993 – Título da reportagem: A inovação é a alma no negócio.
- Jornal do Brasil, 29/3/1984 – Nota de divulgação do espetáculo Homenagem a Villa Lobos.

- O Globo, 26/3/1984 – Nota de divulgação “Nós da Dança”.
- Última Hora, 11/10/1983 – Nota de divulgação do espetáculo ‘Fração de segundos’.
- Gazeta de Notícias, 22/8/1983 – Nota de divulgação do espetáculo ‘Fração de segundos’.
- Jornal do Brasil, 15/8/1983 – Título da reportagem: Fim de mês movimentado – notas de divulgação de espetáculos – por Antônio José Faro.
- O Globo, 21/10/1981 – Título da reportagem: Com 16 bailarinos, estréia hoje ‘Rio In Concert’.

Críticas dos espetáculos

- Jornal do Brasil, 30/3/1984 – O banal feito com graça, por Antônio José Faro
- Jornal do Brasil, 04/11/1983 – Altos e baixos do Nós da Dança - Fração de Segundo, por Antônio José Faro
- Jornal do Brasil, 05/5/1985 – João/Joana, por Antônio José Faro
- Revista Isto É, 15/5/1985 – Cores, Suor e Cordel. João/Joana, por Christina Lobo
- O Globo, 07/5/1982 – Sensível e de grande apelo popular (João/Joana), por Luiz Sorel

ANEXO II - COMPANHIA DEBORAH COLKER

Linha do tempo – Espetáculos

1994 - Espetáculo “Vulcão”

Teatro Municipal (RJ)

Teatro (MG)

Teatro (SP)

1995/1996 – Espetáculo “Velox”

Teatro Carlos Gomes (RJ)

Claro Hall (RJ)
Teatro Nacional (DF)
Teatro Paulo Pontes (PB)
Teatro Guaíra (PR)
Teatro Sérgio Cardoso (SP)
Barbican Theatre (Londres)

1997 – Espetáculo “Rota”

Teatro da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (RJ)
Teatro João Caetano (RJ)
Teatro Castro Alves (BA)
III Semana do Teatro – Teatro Deodoro (AL)
Teatro Guararapes (PE)
Teatro interno - Centro de Convivência Cultural de Campinas (SP)
Teatro Guaíra (PR)
Teatro Tobias Barreto (SE)
Credicard Hall (SP)
Teatro Joyce (Nova York/EUA)
Universidade Nacional Autônoma (México)
Kallang Theatre (Singapura)
Premiere Dance Theatre (Canadá)
Peacock Theatre (Inglaterra)
Viehauktioshalle (Alemanha)

1999 – Espetáculo “Casa”

Teatro da UFPE (PE)
Teatro Sérgio Cardoso (SP)
Centreventos Cau Hansen (SC)
Teatro Ademar Rosa (SC)
Teatro Palácio das Artes (MG)
Teatro Nacional (DF)
Teatro Castro Alves (BA)
Teatro Paulo Pontes (PB)

Teatro Odylo Costa Filho (RJ)

Eisenhower Theater (EUA)

Kennedy Center (EUA)

2002 – Espetáculo “4 por 4”

Teatro Municipal (RJ)

Teatro Alfa (SP)

Teatro Tobias Barreto (SE)

Centreventos Cau Hansen (SC)

2005 – Espetáculo “Nó”

Teatro João Caetano (RJ)

Teatro Municipal (RJ)

Teatro Guaíra (PR)

Teatro Tobias Barreto (SE)

Teatro do Palácio das Artes (MG)

Teatro Alfa (SP)

Teatro Guararapes (PE)

Barbican Theatre (Londres)

Wolfsburg (Alemanha)

2006/2007 – Espetáculos “Maracanã e Dínamo”

Teatro João Caetano (RJ)

Centro de Convenções Jornalista Roberto Marinho (RJ)

Teatro Nacional (DF)

Teatro Guaíra (PR)

Teatro Ademar Rosa - CIC (SC)

Teatro Sérgio Cardoso (SP)

Claro Hall (RJ)

Teatro CIC (SC)

Teatro Nacional (DF)

Teatro Goiânia (GO)

2008 – Espetáculo “Cruel”

Teatro Municipal (RJ)

Teatro Alfa (SP)

Teatro Gustavo Leite (AL)

Teatro Paulo Pontes (PB)

Teatro do Sesc de Santos (SP)

Teatro Tobias Barreto (SE)

Teatro Nacional (DF)

Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CE)

Teatro Castro Alves (BA)

Teatro do Palácio das Artes (MG)

Teatro Guaíra (PR)

Teatro Municipal Severino Cabral (PB)

Teatro Guararapes (PE)

Uma observação importante é que a companhia sempre trabalha com dois ou três espetáculos ao mesmo tempo, de maneira geral. Ou seja, o espetáculo é lançado em um ano, têm suas principais temporadas, mas continua a ser apresentado nos anos seguintes.

Duração das principais temporadas: As temporadas são distintas e de acordo com a demanda de público e o calendário da companhia, tenta se apresentar nas principais capitais do país e ainda executa temporadas internacionais. Em média, o número de apresentações podem varia entre 4 e 16. Uma das maiores temporadas foi a do espetáculo “Nó”, no teatro João Caetano que durou três meses.

Estimativa de público:

“Vulcão” – 90 mil espectadores

“Velox” – 50 mil pessoas

“Rota” – cerca de 1 milhão de espectadores

“Casa” – 350 mil espectadores

“4 por 4” – 300 mil espectadores

“Nó” – 350 mil espectadores

“Dínamo” – Não divulgado

“Cruel” – Não divulgado

Esses números foram divulgados pela *Revista Rio Show*, pertencente ao jornal *O Globo*, de 25 de abril de 2008 e revista *Isto É*, de 24 de abril de 1996.

Linha do tempo - Reportagens em jornal e revistas

- O Globo – Rio Show – Capa – 25/04/2008 – Título da reportagem: Na ponta da faca – ‘Cruel’, espetáculo de Deborah Colker que estreou ontem no Municipal, trata de lado obscuro das relações (4 páginas de reportagem).

- O Globo – Segundo Caderno – Capa – 29/3/2008 – Título da reportagem: ‘Cruel’ da cabeça aos pés. Os pequenos horrores são tema do novo espetáculo de Deborah Colker, que estréia hoje em Curitiba.

- Jornal do Brasil – Revista de Domingo – 1993 – Título da reportagem: Deborah Colker: A coreógrafa ‘da moda’ quer sair dos bastidores e brilhar no palco.

- O Globo – Segundo Caderno – 21/1/05 – Título da reportagem: Encontros que prometem: bailarinas francesas ensaiam no Rio com Deborah Colker e Lia Rodrigues.

- Diário de Pernambuco – Recife – Coluna Teatro - 25/2/1986 – Título da reportagem: Deborah Colker afirma: a dança contemporânea não é vista como era antigamente a dança clássica.

- O Globo – Segundo Caderno – 11/7/2006 – Título da reportagem: ‘Caixas surpresas’: Deborah Colker fecha um ciclo de sua vida com Dínamo.

- O Globo – Segundo Caderno – 25/9/2004 – Título da reportagem: Deborah Colker faz centro de dança na Glória – coreógrafa compra casarão do século XIX para ser a sede de sua companhia e onde voltará a dar aulas.
- O Globo – Segundo Caderno – 27/1/2006 – Título da reportagem: ‘Bando’ de gente dançando atrás de uma bola. Deborah Colker apresenta na Alemanha ‘Maracanã’, sua nova coreografia, inspirada numa partida de futebol.
- O Globo – Segundo Caderno – 10/9/2007 – Título da reportagem: ‘Meio Ambiente’ é o tema do Soleil de Colker. Deborah Colker, primeira mulher a dirigir um espetáculo do Cirque du Soleil, vai ser a responsável pelo grande evento na celebração dos 25 anos da companhia.
- O Globo – Segundo Caderno – Capa – 19/8/2002 – Título da reportagem: ‘O mundo a seus pés’: Deborah Colker cria coreografias para balé da Ópera de Berlim.
- O Globo – 24/2/2000 – Título da reportagem: Deborah Colker lota teatro em Nova York e empolga mais público do que crítica.
- O Globo – Segundo Caderno – 30/8/1999 – Título da reportagem: ‘Casa’ em ritmo de espetáculo pop – Aclamada por milhares de pessoas no Sul, Deborah Colker se prepara para estreiar no Rio de Janeiro.
- O Dia – 5/9/1999 – Título da reportagem: ‘A síntese do movimento’ – Grupo de Deborah Colker estréia no Rio espetáculo de inspirações ecléticas.
- O Dia – 9/8/1999 – Capa – Título da reportagem: ‘A Casa’ – Novo balé de Deborah Colker coreografa com criatividade cenas comuns do dia – a – dia.
- Jornal do Brasil – 30/8/1998 – Título da reportagem: ‘Novas Rotas de Deborah Colker’ – Pop como ideário e técnica contemporânea como instrumento.
- O Globo – Segundo Caderno – Capa – 18/8/1998 – Título da reportagem: ‘Time armado para jogar em casa’ – Deborah Colker reestréia Rota no Rio e prepara balé sobre o cotidiano ao lado de sua equipe de criadores.

- Jornal do Brasil – Revista de Domingo – Título da reportagem: Deborah Colker entrevista Devid Parsons.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 14/7/2006 – Título da reportagem: O treino técnico e tático de ‘Dinamo’.
- O Globo – Rio Show – 5/7/2002 – Título da reportagem: Colker rima com arte.
- O Globo – Segundo Caderno – capa – 28/6/2002 – Título da reportagem: A um passo do risco
- Jornal do Brasil – Revista Programa – Capa – 30/6/2005 – Título da reportagem: Com a corda toda – Novo balé de Deborah Colker, ‘Nó’ fala sobre o desejo.
- Jornal do Brasil – Caderno B – Capa – 18/2/2005 – Título da reportagem: Bailarinos em campo.
- O Globo – Segundo Caderno – 6/7/2005 – Título da reportagem: ‘Nó’ no palco e na fila para assistir Deborah Colker. Multidão reclama de sistema de venda de ingressos.
- Jornal do Brasil – Caderno B – Capa – 8/2/2003 – Título da reportagem: Casa nova em Berlim. Deborah Colker estréia peça de sucesso e espetáculo inédito na Alemanha.
- O Globo – Guia do Centro – 24/4/2003 – Título da reportagem: A última de Deborah Colker.
- O Estado de São Paulo – Caderno 2 – 21/3/2003 – Título da reportagem: Deborah Colker reestréia ‘4x4’. Companhia faz temporada de duas semanas no teatro Sergio Cardoso e lança DVD.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 17/11/2003 – Título da reportagem: A nova casa de Deborah. Coreógrafa compra imóvel histórico para abrigar sua companhia e promete fazer dele uma escola e um centro de referência para a dança e a arte contemporânea.
- Jornal do Brasil – Caderno B - 4/7/2002 – Título da reportagem: Os diálogos de Deborah Colker com o piano e a arte contemporânea em pés clássicos.

- Jornal do Brasil – Revista Programa – 5/7/2002 – Título da reportagem: Movimentos cheios de arte.
- O Globo – Segundo Caderno – 7/2/2001 – Título da reportagem: Colker festeja indicação a Prêmio trabalhando – coreógrafa que concorre ao Laurence Olivier, em Londres, começa nova peça e já tem pronto projeto de sede.
- O Globo – Rio Show – Capa – 15/9/2000 – Título da reportagem: Limites da dança – Deborah Colker leva ao Municipal o melhor de seu balé
- O Globo – Segundo Caderno – Capa – 4/9/2000 – Título da reportagem: Maratona Colker – companhia de dança faz retrospectiva no Teatro Municipal, onde se lançou em 1994.
- Revista Veja Rio – 2/8/2000 – Título da reportagem: Movimento no Sobrado – Grupo de Deborah Colker ganha sede no centro.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 21/11/2004 – Título da reportagem: A satisfação da casa própria. Centro de movimento Deborah Colker, na Glória, promove cruzamento de linguagens artísticas com aulas práticas e teóricas.
- O Globo – Segundo Caderno – Capa – 22/12/2004 – Título da reportagem: Danças da cidade. Centro Coreográfico e escola de Deborah Colker movimentam Tijuca e Glória.
- O Globo – Rio Show – 1/3/1996 – Título da reportagem: Deborah Colker e trupe voltam ao Carlos Gomes.
- O Estado de São Paulo – Caderno 2 – 14/11/1997 – Título da reportagem: Deborah Colker domina arte de tecer a dança .
- O Globo – Rio Show – Capa – 5/9/1997 – Entrevista com Deborah Colker – Título da reportagem: Movimento e beleza que vêm do caos. Profissionalismo e patrocínio para atingir as metas.
- Jornal do Brasil – Revista Programa – 11/9/1997 – Título da reportagem: Desafio à gravidade. Deborah Colker estréia novo balé.

- O Globo – Caderno B – Capa – 12/4/1997 - Título da reportagem: uma dança de giros clássicos. Nova coreografia de Deborah Colker põe bailarinos numa roda gigante.
- O Globo – Segundo Caderno – 16/7/1997 – Título da reportagem: A roda gigante como parceira de dança. Companhia de Deborah Colker estreia seu novo trabalho neste sábado, em Curitiba.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 4/9/1997 – Título da reportagem: Rio entra da dança. Estréiam hoje os espetáculos de Deborah Colker, do Balé de Monte Carlo e do balé de Londrina.
- O Globo – Segundo Caderno – 20/11/1996 – Título da reportagem: Deborah Colker prepara balé mais radical. Coreógrafa encara ciclo com ‘Mix’ de ‘Vulcão’ e ‘Velox’ no Carlos Gomes.
- O Globo – 12/2/1996 – Título da reportagem: O sucesso de ‘Velox’ debatido e consagrado em revista – espetáculo de Deborah Colker é analisado por coreógrafos para publicação do teatro Carlos Gomes.
- O Globo – Segundo Caderno – 12/9/1996 – Título da reportagem: ‘Mix’ com meia entrada – ‘Mix’ foi concebido para ser mostrado na Bienal de Lyon, na França.
- Revista Veja Rio – 20/11/1996 – Título da reportagem: Mix acrobático – Deborah Colker reúne Vulcão e Velox no mesmo espetáculo.
- Revue Noire, Paris, nº 22 – Sep/Nov, 1996 – Título da reportagem: Cia. Dança Deborah Colker.
- O Globo – Segundo Caderno – capa – 30/10/1995 – Título da reportagem: Dentro do dia ‘Velox’ – Praça Tiradentes terá segurança reforçada e estacionamento.
- Revista Veja Rio – 1/11/1995 – Título da reportagem: Manobras radicais – Deborah Colker desafia a gravidade com Velox.
- O Globo – Rio Show – 3/11/1995 – Título da reportagem: A estratégia do homem – aranha.

- Revista Veja Rio – 22/11/1995 – Título da reportagem: O céu é o limite – O aéreo Alpinismo faz de Velox um grande show.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 21/11/2004 – Título da reportagem: satisfação da casa própria – Centro de movimento Deborah Colker, na Glória, promove o cruzamento de linguagens artísticas com aulas práticas e teóricas.

Linha do Tempo - Críticas dos espetáculos²⁰

- O Globo – Segundo Caderno – 27/4/2008 – Cruel: nova peça da coreógrafa confirma sua busca por linguagem – Verborragia de movimentos no flerte de Deborah Colker com dança-teatro, por Sílvia Soter.
- O Globo – Segundo Caderno – 22/7/2006 – Dínamo: O esporte é tema de duas coreografias com resultado desigual – ‘Maracanã’ sem a paixão e a surpresa do ‘Futebol’, por Silvia Soter.
- O Globo – Segundo Caderno – 27/1/2006 – Bando de gente dançando atrás de uma bola, por Graça Magalhães Ruether, enviada especial – Hamburgo.
- Jornal do Brasil – caderno B – 6/6/2005 – Emaranhado de desejos – Em ‘Nó’, Deborah Colker reafirma seu prazer com desafios estéticos, por Beatriz Cerbino.
- O Globo – Segundo Caderno – 2/6/2005 – Nó: pela primeira vez no trabalho de Deborah Colker, uso de objetos, marca da coreógrafa, afeta os movimentos no palco – Uma leve renovação da Dança Espetáculo, por Silvia Soter.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 6/7/2002 – Monólogo de movimentos – Diálogo de Deborah Colker com as artes plásticas não se conclui, por Roberto Pereira.
- Gazeta Mercantil - Rio de Janeiro – 21/9/2001 – Movimentos rentes à parede – Deborah Colker mostra a premiada ‘Mix’, por Flavia Fontes, de São Paulo.

²⁰ Foram selecionadas somente as críticas publicadas em jornais e revistas de circulação nacional.

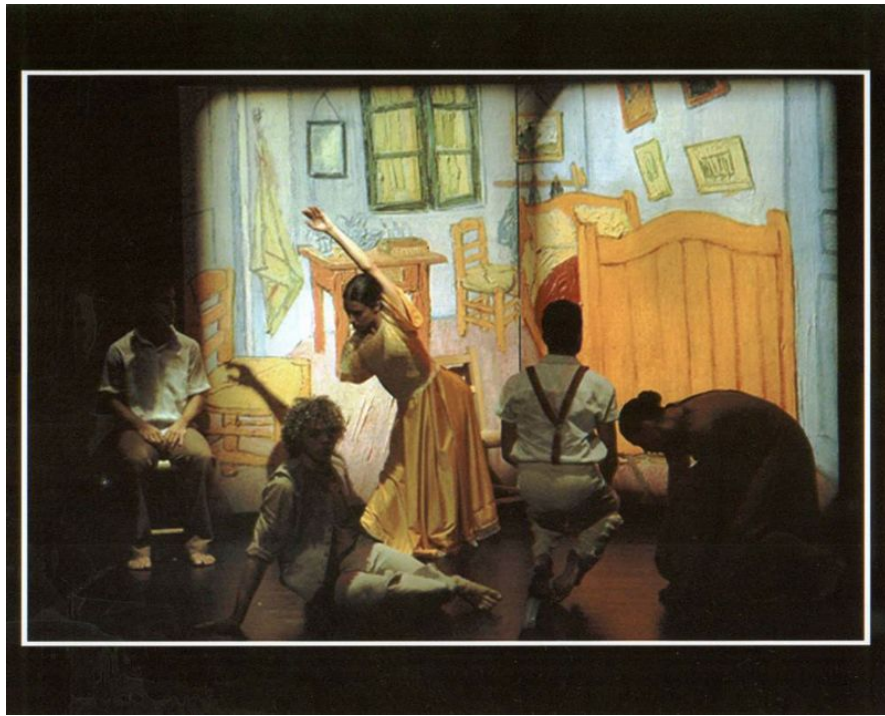
- O Estado de São Paulo – Caderno 2 – 14/11/1997 – Em ‘Rota’, terceiro espetáculo, ela realiza mais um trabalho acrobático, por Helena Katz.
- O Globo – Segundo Caderno – 30/1/1995 – novo ‘hit’ de Deborah Colker une Gringo Cardia, Yamê Reis e Fernanda Abreu na dança do cotidiano.
- Revista Veja SP – São Paulo - 10/4/1996 – Como um Gol de placa, por Alfredo Ribeiro.
- O Estado de São Paulo – 1/4/1996 – ‘Velox’- Mistério de comunicação, por Helena Katz.
- O Estado de São Paulo – 27/11/ 1995 – Deixe preconceitos do lado de fora, por Helena Katz.
- Jornal do Comércio – 5/11/1995 – Além do óbvio, por Mário Margutti.
- O Estado de São Paulo – Caderno 2 – 21/7/1997 – ‘Rota’ explora relação entre arte-ciência, por Helena Katz.
- Jornal do Brasil – Caderno B – 12/7/1997 – Espetáculo Pop com qualidade, por Nayse Lopes.
- Gazeta Mercantil, Gazeta do Rio – 1/10/1999 – Deborah Colker estréia ‘Casa’, por Mônica Riani.
- Revista Bravo – São Paulo – 1/6/2000 – A expansão da imagem e do som, por Ana Francisca Ponzio e Regina Porto.
- O Povo – Vida e Arte – 22/5/2000 – ‘Casa’ deixa as pessoas mais alegres, por Ricardo Castro.
- A Tarde - Coluna Opini – Bahia – 11/5/2000 – Dever de casa feito com correção, por Mary Weinstein.
- O Globo – 28/6/2002 - A um passo do risco; 4x4, novo espetáculo de Deborah Colker aposta na concentração dos bailarinos, por Adriana Pavlova.
- Gazeta do Povo – 28/5/2002 – Explosão com precisão, por Maria Fernanda Gonçalves.

- Jornal do Comércio – 24/5/2002 – A coreografia real-fantástica de Colker, por Antonio Hohlfeldt.
- Valor – 15/5/2002 – Deborah Colker traz seus bailarinos de volta ao chão, por Ana Francisca Ponzio.
- O Globo – 22/7/2006 – Maracanã, por Silvia Soter.
- O Globo – 11/7/2006 – Caixas de surpresas, por Eduardo Fradkin

ANEXO III - FOTOS DE “TELAS”- Espetáculo mais recente da ‘Nós da Dança’ – 2006



Cena Natureza Morta – Site Oficial da Companhia Nós da Dança

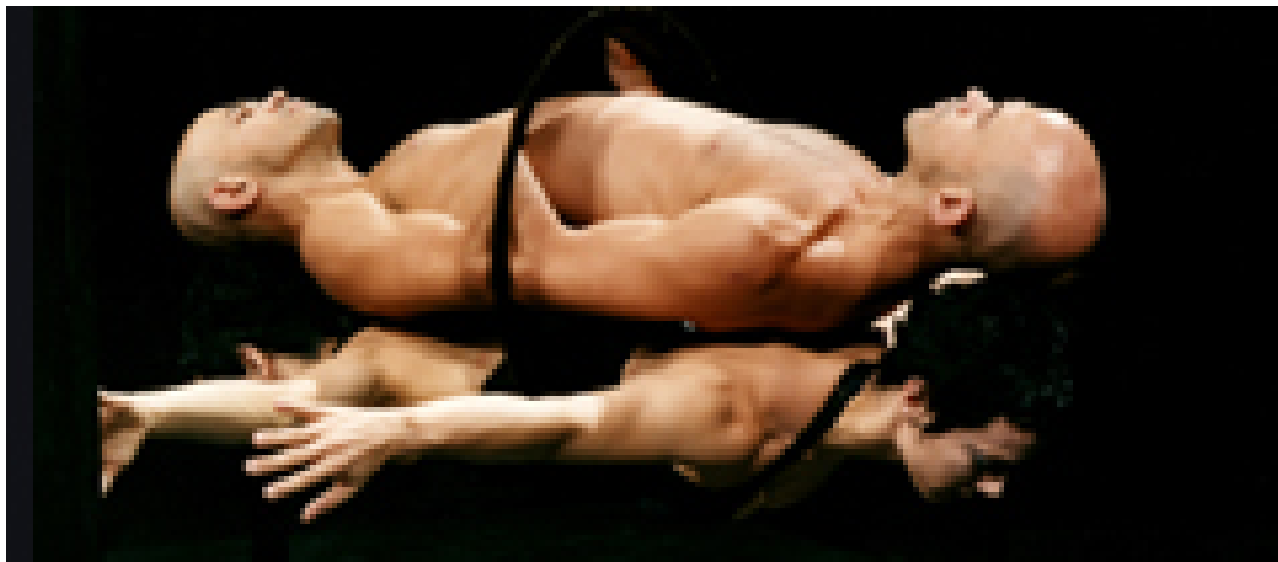


Cena O Quarto – Site Oficial da Companhia Nós da Dança



Cena Pollok – Site Oficial da Companhia Nos da Dança

ANEXO IV - FOTOS DE “CRUEL” – Espetáculo mais recente da Companhia Deborah Colker - 2008



Site Oficial da Companhia Deborah Colker



Jornal O Globo – on line – julho/2008



Jornal O Globo – on line – julho/2008



ANEXO V- ENTREVISTA COM A COREÓGRAFA REGINA SAUER

Local da entrevista: CAND – Centro de Artes Nós da Dança – Copacabana – Rio de Janeiro

Data: 21 e 28 de outubro de 2008

Profissão: Coreógrafa/Professora/Diretora do CAND/ Ex- bailarina

Tempo que atua/atuou na Cia.: 27 anos

Conversando sobre dança...

1 – Quando você sentiu que poderia encarar a dança como profissão na sua vida?

Bom, morei nos Estados Unidos durante alguns anos e pude fazer aulas e dançar em escolas de dança renomadas, experiência que me engrandeceu como bailarina. Quando voltei para o Brasil, pensei, juntamente com um grupo de amigas, que poderíamos nos juntar e criar uma companhia. Tomei a frente do projeto e decidi consolidar a idéia, fazendo de nós um grupo para dançar profissionalmente. Nesta época (início dos anos 1980) nós já dançávamos, mas não tínhamos uma relação real com a questão profissional. Dançávamos muito porque gostávamos. Fazíamos qualquer trabalho que pintasse e viver somente disso era realmente difícil. Assim, com um grupo fechado buscaríamos um espaço para fazermos somente isso: dançar.

2 – Como você começou a dançar profissionalmente?

Bom, acho que posso contar que a primeira dança profissional aconteceu quando me chamaram para dançar em um evento e ao final eu ganhei um cachê. Ali, já dançava há tempos, mas nunca havia ganhado para dançar. Pensei: isso pode ser então o meu trabalho. E segui em frente. Era o ano de 1982, eu acho.

3 – Qual era o contexto artístico nesse período? Como estavam as artes?

Bom, a década de 1980 foi bastante movimentada para as artes. Havia muitas manifestações artísticas e uma receptividade pelo público, pelo povo que estava nas ruas. Foi um momento de muitas produções artísticas de excelente qualidade.

4 – Como era fazer dança na década de 1980? E na década de 1990?

Na verdade fazer dança não é muito diferente na década de 1980 ou na década de 1990. O que há a partir de 1990 é uma abertura maior para as artes, mas que não significou uma mudança efetiva no processo de criação artística, ao menos para a grande maioria dos artistas. Existiu diferença efetiva para os artistas que ganharam subvenção e também uma diferença no que diz respeito a espaços para a dança. De alguma forma a dança teve mais espaço, mas não saberia precisar como. A dança foi aparecendo, seja por influências de outras artes, seja por modismos criados. Mas, fazer dança nunca foi muito fácil, e este fator não teve muita distinção entre as décadas. Em 1980 tínhamos um contexto, em 1990, outro.

5 – Como eram os espetáculos de dança nestas épocas? Você assistiu a espetáculos de outras companhias antes de se tornar profissional? E os festivais, que importância tiveram e têm ainda hoje?

Bom, havia grupos produzindo espetáculos e pude sim assistir a alguns antes de ter o meu próprio grupo. Em geral, os artistas da dança tinham grupos, mas não uma estrutura que

permitisse grandes eventos ou grandes montagens, exceto companhias de ballet ou companhias internacionais. Os destaques ficavam mesmo por conta dos festivais, que normalmente tinham patrocínio e reuniam um grande número de artistas que circulavam divulgando seus trabalhos nestes eventos. Os festivais tiveram muita importância nesse sentido: promover artistas e companhias, além de ser um espaço constante para a dança. Ainda hoje os festivais permitem que grupos que não têm grandes espaços possam estar em cena, os grandes grupos divulguem ainda mais seus trabalhos e promove a circulação de público diversificado, já que a grande maioria dos festivais leva atividades para as ruas, para fora dos teatros.

6 – Quando e por que decidiu criar uma companhia de dança?

Quando vi que com um grupo consolidado, poderia haver mais espaço para dançar e mais reconhecimento. Fazer das nossas apresentações algo mais profissional, era o grande sonho de todos, afinal, estudávamos e fazíamos aulas pra isso, não somente pra dançar uma vez ou outra. Quando voltei dos Estados Unidos, tinha mais amadurecimento para buscar isso. A companhia, ou seja, algumas amigas e eu, nos juntamos e iniciamos essa trajetória no início dos anos 1980, mais precisamente 1981, 1982.

7 – Quais os principais fatores que dificultaram a criação?

Os mesmos que ainda existem hoje: espaço para ensaios e recursos para fazer o grupo caminhar. No início e durante muitas outras vezes ao longo da existência da companhia, os recursos eram próprios, saíam do meu bolso e do bolso dos integrantes.

8 – Há quanto tempo a companhia existe? Quantos espetáculos criados?

A companhia existe há mais de vinte anos, com 21 espetáculos no currículo.

9 – Como é manter uma companhia durante tantos anos?

Nada fácil. Existem momentos de muita tranquilidade, onde a coisa dá certo: há dinheiro, os bailarinos conseguem ensaiar, os teatros nos dão pauta. Porém, há momentos de caos, onde não há nada: nem recursos, os bailarinos também precisam viver, então fazem outros trabalhos e não posso prendê-los na companhia se não há recurso para isso. Há momentos em que pensamos em desistir, mas amamos o que fazemos. A sensação de estar em cena nos faz esquecer todos os problemas que temos que enfrentar.

10 – Como se estrutura a companhia hoje? É muito diferente de quando criada?

A companhia hoje se mantém com bailarinos, produção, coreógrafo... Bom, com uma estrutura básica, com o número de profissionais que possibilitem a criação e execução do espetáculo. Esta configuração é um pouco distinta, mas a base é a mesma: bailarinos, coreógrafos, produção. Acontece que alguns profissionais da produção fazem parte agora e não faziam anteriormente. Precisamos de programador visual, por exemplo, o que não era necessário antes.

11 – Como você vê a criação das Leis de Incentivo à Cultura? Você acredita que elas realmente têm ajudado os artistas?

Claro que essas leis são muito importantes para o artista, especialmente para o profissional. Elas realmente ajudam, mas a grande questão é: são muito lentos os processos, não temos uma constância para conseguir apoio e mais, a distância entre o selo da Lei Rouanet, por exemplo, e o patrocínio efetivo, é grande. Leva-se muito tempo até

conseguirmos algo real. Mas, sem dúvidas foi uma criação importantíssima, pois colocou as artes como algo que também precisa de atenção e incentivo.

12 – Como é o trabalho da companhia hoje? Quantos bailarinos?

Hoje a companhia tem trabalhos, mas não estamos com força total. Tenho dois projetos aguardando o selo da Lei Rouanet. Até lá, vamos fazendo pequenos trabalhos, algumas apresentações em teatros. Os bailarinos que integram trabalham fora, dando aulas e com outros trabalhos. Eles fazem aula na academia que dirijo, ensaiam e também dão aulas na academia. A companhia conta com nove bailarinos em cena.

13 – Há algum espetáculo em cartaz ou sendo criado?

Estivemos com o espetáculo “Telas”. Apresentamos em alguns teatros e festivais. Hoje tenho sim um novo projeto, mas para que possa colocá-lo em ação, dependo da resposta dos projetos que encaminhei à Lei Rouanet. Já tem mais de um ano, mas infelizmente tenho que esperar. Não há condições de criar mais um espetáculo sem apoio.

14 – Quais são, no seu ponto de vista, as perspectivas da companhia?

Pergunta difícil, Isabela... A companhia já existe há muito tempo... creio que agora, por mais difícil que sejam as coisas no meio artístico, temos um nome. Então, as perspectivas são continuar a criar espetáculos enquanto for possível e levar estes para o público. Não é que seja uma perspectiva desanimada, mas sim, mais realista.

15 – Quando e por que decidir criar uma escola de formação de bailarinos?

Decidi criar uma escola de formação de bailarinos inicialmente porque não havia um número significativo de escolas e eu percebia que muitas pessoas manifestavam vontade de dançar, mesmo que não fosse com intenção profissional. E também pelo fato de ser uma outra possibilidade de trabalho. Assim, decidi criar uma escola de dança.

16 – Quantos alunos há atualmente na escola?

Cerca de 150 fixos, mais ou menos. É flutuante, tem meses que são mais, outros menos.

17 – Como é a estrutura da escola?

Hoje em dia temos uma escola de dança bastante equipada. O prédio é bastante grande e temos condições de oferecer um número grande de aulas, de modalidades distintas. São cinco salas, totalmente equipadas, próprias para a dança. Temos também algumas atividades ligadas a alongamento e relaxamento. Eu diria que em termos de escola de dança, temos uma de excelente qualidade.

18 – Como é a relação com a televisão? Montagem de coreografias, etc.

Esta relação com a televisão se dá desde mais ou menos a década de 1980. Quando emissoras começaram a ter figurações com dança, meu nome e de Beth Oliosio foram selecionados. De lá para cá, sempre que existem espetáculos onde há participação da dança, em diversas emissoras, sou chamada para dirigir, elaborar coreografias ou selecionar bailarinos. Mais uma possibilidade de trabalho. Assim também, fazendo contatos que fui parar no carnaval, criando alas coreografadas.

19 – Quando você acha que a Dança se profissionalizou?

Acho que, na medida em que foi criando espaços na sociedade e sendo reconhecida como um caminho possível a ser seguido. Na medida em que se ganha para fazer, é profissional. Isso se daria nos fins de 1980. Creio que seja assim, mas também é uma questão complexa.

20 – Na sua opinião, como está o campo da dança atualmente? Quais são as possibilidades de permanecer no campo de forma profissional, ou seja, de viver de dança hoje?

Sempre existe a possibilidade, mas há que se trabalhar muito. Não é fácil, pois o número de profissionais cresceu, mas as oportunidades não. Assim, se estabelecer é difícil, mas os espaços existem. Temos que trabalhar muito, mesmo que não somente com o que gostamos. Muitas vezes temos que dar aula, sem ser nossa primeira opção, mas para poder viver. Enfim, não é mole, mas se houver dedicação e trabalho árduo, é possível.

ANEXO VI - ENTREVISTA COM A BAILARINA FERNANDA CAVALCANTI – CIA. DEBORAH COLKER

Local da entrevista: Centro de Movimento – Deborah Colker – Glória – Rio de Janeiro

Data da entrevista: 12 e 19 de novembro de 2008

Profissão: Bailarina/ Professora de dança

Tempo que atua/atuou na Cia.: Aproximadamente 10 anos

Conversando sobre dança...

1 – Quando você sentiu que daria para encarar a dança como profissão na sua vida?

Aos 15 anos, em 1992, resolvi que ia dançar. Não sabia o q fazer de faculdade e comecei a pensar na hipótese de ser bailarina. Dos 13 anos para os 15 fiz parte o Grupo Artemaior, liderado pela ex-bailarina solista do Municipal, Regina Maura. Isso foi em Brasília, participávamos de festivais e concursos pelo Brasil: Joinville, Uberaba, Rio de Janeiro, Goiânia, entre outros. Ensaiávamos até nos sábados e claro todas as outras academias da cidade tinham a maior rixa com a nossa, eram elas: Academias de Ballet Norma Lilian, Lúcia Toller, Gisele Santoro... Com 16 anos, em 1993 fiz o Seminário Internacional de Dança de Brasília, evento que acontece desde 1990, se não me engano, organizado e dirigido pela maravilhosa professora de ballet clássico, Gisele Santoro, viúva do maestro Cláudio Santoro, pessoa de forte peso em Brasília, e reconhecimento mundial. Ali, percebi que a dança poderia ser sim um caminho profissional.

2 – Como você começou a dançar profissionalmente?

No seminário do qual falei, ganhei um concurso e o prêmio seria dois anos de bolsa de estudos na escola da Ópera de Viena, na Áustria. Fui para esta super escola em 1993 e fiquei até o final de 1995. Foram dois anos e meio de muita ralação na dança, muitas aulas, muita ponta, muitas variações, os primeiros contatos com a dança moderna e contemporânea, muitas competições, regimes, saudades, frio... Considero estes anos o início do meu trabalho profissional, pois era muita dedicação apesar de ainda não estar recebendo para dançar.

3 – Qual era o contexto artístico nesse período? Como estavam as artes?

Não sei muito o que acontecia no Brasil, Europa, EUA, nem em nenhum lugar no mundo em dança, não conhecia nada, então comecei por Viena, precisamente Ópera de Viena. Assistia a muitos espetáculos de ballet desta companhia, todos os clássicos, Giselle, A Bela Adormecida, O Quebra Nozes, Manon, Sonho de uma Noite de Verão, O Lago dos Cisnes... Tudo no Stehplatz (lugar em pé) reservado por ser baratinho para os estudantes e turistas daquele teatro maravilhoso. Sabia o nome de todos os primeiros bailarinos, solistas, convidados especiais e até conhecia algumas pessoas do Corpo de baile. Era tudo o que eu queria, ser uma bailarina clássica, solista! Com o tempo essa vontade foi passando, foi se transformando quando percebia que me destacava mais nas áreas modernas, no aprendizado das técnicas de Martha Graham, Horton, Limon, aulas com Trisha Braun e Ismael Ivo.

4 – Como eram os espetáculos de dança nestas épocas? Você assistiu a espetáculos de outras companhias antes de se tornar profissional? E os festivais, que importância tiveram e têm ainda hoje?

Quando fui trabalhar na Cia de Ballet do Estado de Heidelberg, na Alemanha, uma cia de dança teatro, já conhecia bastante coisa e já tinha percebido que o clássico não era pra mim. Descobri um novo mundo, moderno, ousado, por igual, sem hierarquias e tradições. O ballet de Frankfurt estava no auge com as coreografias de Williuan, Forsythe, o NDT na Holanda com Jiri Killian, Mats Ek na Dinamarca e Pina Baush com sua dança teatro única na Alemanha. Tinha ainda Scapino Rotterdam, Rosas, Pritty Ugly de Amanda Miller... Fora as grandes companhias que além dos grandes clássicos dançavam coreografias contemporâneas de novos coreógrafos do mundo todo: Het National Ballet, Stuttgart Ballet. Coreógrafos e diretores como Marcia Aidée, Hains Spoerlli, Renatto Zanella, se destacavam à frente de grandes companhias. Foi uma época muito rica e dinâmica, adorava pegar o trem para assistir novas companhias em cidades perto da onde eu morava. As pequenas companhias começavam a aparecer na Alemanha por conta de corte de custos governamentais; então foram surgindo chances a novos coreógrafos e apresentações de jovens bailarinos arriscando na área coreográfica. Algumas meninas eram mandadas para os maiores festivais de ballet do mundo como o de Lousane, Sophia ou Tóquio. Não era o meu caso, mas eu vibrava com as que iam e no fundo achava massacrante demais aqueles ensaios com o carrasco do professor Tappendorff, chatas e sem graça as coreografias das variações clássicas. Esses festivais são maravilhosos para quem realmente tem senso de competição, mas acho que eles são principalmente para pessoas que nasceram com o talento nato pra o ballet, física e psicologicamente, já vi muita menina se acabar por não ter conseguido chegar nas finais e acabar com a carreira de bailarinas lindas. Não sei como continuam esses festivais hoje em dia, mas sei que muitos deles continuam a acontecer com a mesma tradição.

5 – Quando e por que decidiu criar/ entrar em uma companhia de dança?

Voltando ao Brasil com 21 anos, em 1998, fui dançar com a Cia de Dança Deborah Colker. Ela já tinha estourado com seu espetáculo “Velox”, onde seus bailarinos subiam e desciam como gatos uma parede de 6m de altura, ou algo parecido. Tinha acabado de estreitar seu maior sucesso mundial “Rota”, e procurava bailarinos com mais técnica clássica. Neste ano a Cia. ainda não era muito conhecida no exterior e no Brasil já era muito atacada por não ser considerada dança contemporânea. Pensei então que aceitar o convite para fazer parte dessa Cia. seria muito interessante para mim.

6 – Quais os principais fatores que dificultaram a sua participação na companhia?

As críticas. O que seria Deborah Colker, então? Até hoje isso é questionado. A verdade é que Deborah tem uma linguagem coreográfica única, faz um trabalho para atingir

todo o tipo de público, principalmente o leigo de dança, trabalha fundo nos seus cenários e iluminações e a música é feita exclusivamente para ela. E isso não é ser contemporâneo?

7 – Há quanto tempo a companhia existe? Quantos espetáculos criados?

Há mais de dez anos... e são nove espetáculos, se não me engano.

8 – Como é manter-se em uma companhia durante anos?

Depois de um ano de Cia. começamos a viajar o mundo inteiro: USA, Alemanha, França, Inglaterra, Holanda, Canadá, China, Nova Zelândia... Fora o Brasil inteiro. Éramos adorados por todos os públicos e com críticas, na maioria das vezes, sensacionais. Conheci um mundo até então inimaginável para uma bailarina de 22 anos, minha profissão superou as minhas expectativas de adolescente e me realizei dançando em todos os palcos do mundo! Foi assim durante sete anos. É muito trabalho, muitos ensaios, muito tudo. Depois destes anos, então, dei lugar à família, casa, marido e agora um filho.

9 – Como você vê a criação das leis de incentivo à cultura? Você acredita que elas realmente têm ajudado os artistas?

Ter verba pra trabalhar com dança no Rio de Janeiro, uma verba pequena para muitos sonhadores em formar uma companhia, fora os já conhecidos grupos, é muito difícil. A competição é grande e a força de vontade e dedicação têm que ser maiores ainda. Acredito que as leis de incentivo à cultura têm ajudado e muito esses projetos, mas ainda assim acho que a classe de dança é colocada em segundo plano. Uma Cia de dança como a de Deborah Colker é coisa única na cidade, com um patrocínio forte da Petrobrás, ela consegue manter até 20 bailarinos com uma estrutura de nível mundial. Carteira de trabalho, seguro de saúde, aulas, acompanhamento fisioterapêutico, treinamentos diários, estúdio de dança de primeiro mundo onde comporta todos os seus cenários, entre outras coisas. Essa Cia. abriu muitas portas para o mundo da dança contemporânea no Rio e no Brasil, isso qualquer crítico concorda. Acredito que o lugar desta Cia. esteja assegurado e que ela ainda tem muito o que produzir. Por isso também a criação de um Centro de Movimento, lugar para se pensar a dança e praticar a dança.

10 – Há algum espetáculo em cartaz ou sendo criado?

Sim. O espetáculo “Cruel” está em temporada. Outros espetáculos também têm apresentações marcadas.

11 – Quando você acha que a Dança se profissionalizou?

Acho que o maior desenvolvimento na dança se deu quando os bailarinos começaram a prestar atenção em seus corpos e terem consciência de como se deve trabalhar, cada um no seu limite, na sua formação anatômica. Começo a ensaiar minhas primeiras coreografias, mas este é um processo muito lento e doloroso no Brasil.

12 – Na sua opinião, como está o campo da dança atualmente? Quais são as possibilidades de permanecer no campo de forma profissional, ou seja, de viver de dança hoje?

Pra mim, depois de ter passado por esta Cia., com esta estrutura e qualidade é muito difícil começar do zero, enfiar as caras, escrever projeto e correr atrás de patrocínio... mas não é impossível e na hora certa vai acontecer. Outra área em desenvolvimento em relação à dança e coreografia é televisão e teatro. Conhecidos como diretores de movimento, bailarinos e coreógrafos criam movimentações para novelas, programas de auditório, peças de teatro, filmes e clipes. Eu já fiz trabalhos em novelas como Bang-Bang, Cobras e Lagartos,

programas de Multishow, GNT e infantis. Peças de teatro com atrizes como Stela Miranda e Carol Machado. Preparação corporal de Cláudia Raia, entre outras coisas. Os musicais têm aberto portas para bailarinos também, Em São Paulo, principalmente, já são esperadas as audições. No Rio tem crescido a oferta.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)