

# dança

ANO VIII

Nº 32

1991

EDITORA  
DANÇA  
**10**  
ANOS  
1982 - 1992

Reportagem:

**UMA  
PARTIDA DE  
XADREZ**

Especial:

**TENTÁCULOS  
DA DANÇA**

Homenagem:

**MARTHA  
GRAHAM**

Contraponto:

**A DANÇA NO  
PRIMEIRO  
GRAU**



**CENOGRAFIAS DE ROMERO DE ANDRADE LIMA**



aproxima as pessoas



*Nos, DA EDITORA DANÇAR,  
DESEJAMOS*

*A VOCÊ, LECTOR AMIGO,  
UM ANO NOVO REPLETO DE  
PAZ, ENERGIA, VITALIDADE E  
AMOR, MEDIUNO PELA DANÇA.  
ESTA TEM SDO A NOSSA META  
EM 10 ANOS.*

**FELIZ 1992**

# N

os dias de hoje as noções de "fronteira" assumem as dimensões muito mais fluidas em que, nem mesmo em termos geográficos, estão assegurados os limites da absoluta autonomia pois a interdependência existente entre países ou cidadãos faz qualquer ato ou desmando repercutir amplamente. Vide a guerra no Golfo, a crise na Rússia, a guerra do Banco do Brasil ou a festa na casa do vizinho.

Em outra escala, esse modelo se reproduz nas artes como na questão de fronteiras conceituais. E a ordem do dia para os atuais valores estéticos é **integração**.

Assim, a integração da dança com outras artes é tema da reportagem **Especial** desta edição n°32 da Revista Dançar, que reconhece nestes processos uma ampliação das possibilidades de atuação dos profissionais de dança no mercado. **A Entrevista** complementa essa abordagem de integração das artes passando a palavra a Romero de Andrade Lima, artista plástico pernambucano, expositor da 20° e desta 21° Bienal de São Paulo, que fala de seus trabalhos com dança e teatro.

Mas há um campo em que os "purismos" não são apenas mel para abelhas patrulheiras: no que se refere à escassa teoria sobre dança, as integrações em nada contribuem para esclarecimentos quanto à sua individualidade como linguagem artística. Por isso a seção de **Leitura** continua atenta às iniciativas de publicação especializadas e traz neste número, a resenha de um novo lançamento.

Por fim num exercício de integração a Revista Dançar n°32 funde algumas seções para polemizar sobre temas como **Pesquisa de Campo em Dança (Pesquisa e Ensaio)** e **Ensino da Dança para crianças (Contraponto e Ensino)**.

# dançar

R E V I S T A

## EDITORIAL

LEITURA - Dança Moderna e Contemporânea

EM FOCO

ENTREVISTA - Um Cenógrafo: Romero de Andrade Lima

PESQUISA - A Dança Brasileira na Universidade

SALA DE AULA - O Centro Clássico de Nora Esteves

ESPECIAL - A Dança e as Outras Artes

REPORTAGEM - Uma Partida de Xadrez Renascentista

CRÍTICA

HOMENAGEM - Martha Graham

CORPO EM CENA

ONDE APRENDER

CONTRAPONTO - Dança no Primeiro Grau



CAPA: Angéla Dip e Raul Barreto em "Jardim de Pedra" (Romero A. Lima). FOTO: Lanissa Pinheiro

3

7

8

13

16

18

19

31

34

36

38

39

42

### REVISTA DANÇAR

Empresa Editorial de Comunicações Ltda.  
Rua Alabastro, 304 Adclimação, SP.  
Tel. (011) 279-4158  
Fax (011) 277-1088

Diretor Geral  
Pedro Geraldo Bianco Jr.

Diretoria  
Nildes Bianco

Conselho Editorial  
Cristina Murachco  
Fabiana Brito

Edição de Arte  
Mariana Bertoldi Zampini

Consultorias  
Assuntos Internacionais:  
João Cândido Galvão

Ensin.: Dulce Aquino/Eva Schull/  
Klausa Vianna

História: José A. Faro/Líneu Dias  
Pesquisa: Cassia Navas/Conceição  
Castro/Helena Katz  
Especial: Ana Botafogo (Sala de Aula)

### Colaboradores

Érika Patonino/Graziela Rodrigues/  
Mariana Monteiro/Maurício Gaspar/  
Nora Esteves/Roberto Pereira/Sandra  
Farina/Solange Machado/Zeca  
Camargo

Departamento Administrativo  
Sílvia Bianco

Departamento Comercial  
Guilherme Hungria  
Soraya Galgane

Departamento de Assinaturas  
Telma Lima

Desktop Publish  
Mariana Bertoldi Zampini

Representantes Internacionais  
Austrália: Joel Sterman  
Áustria: Roberto Pereira

Fotolito: Estúdio Gráfico  
Impressão: Vervi

Assessoria Contábil  
Pedro Geraldo Bianco

Assessoria Jurídica  
Cássio Felix Advogados

Tráfego: Ricardo A. Oliveira

Inscrita no CPC nº 35.438/8758, lei  
7505

★  
1982A REVISTA DANÇAR  
FAZ 10 ANOS!

1992 ★

Para comemorar esta data, afinal são 10 anos da única revista especializada em dança no país, resolvemos consultar nossos leitores, amigos e assinantes, e perguntar-lhes: como preferem comemorar?

Temos algumas sugestões, mas gostaríamos que vocês nos escrevessem dizendo o que preferem e dando idéias ( que serão todas estudadas).

Afinal, estamos aqui por você.

### Sugestões

Assinale sua preferência em ordem numérica (podendo haver várias opções):

- ( ) Edição especial com as melhores reportagens da Dançar
- ( ) Edição especial com as melhores fotos da Dançar
- ( ) Edição especial sobre algum assunto específico. Qual? \_\_\_\_\_
- ( ) Espetáculo com algum convidado especial. Quem? \_\_\_\_\_
- ( ) Ciclo de debates sobre temas ligados à Dança. Quais? \_\_\_\_\_
- ( ) Aulas com algum professor convidado. Quem? \_\_\_\_\_
- ( ) Concurso de monografias. \_\_\_\_\_
- ( ) Concurso de fotografias. \_\_\_\_\_
- ( ) Outras sugestões. \_\_\_\_\_



Este é o selo comemorativo aos 10 anos da sua Revista Dançar

## PARTICIPE!

Envie o cupom ao lado para a Editora Dançar  
R. Alcabastro,  
nº 304,  
Aclimação,  
São Paulo,  
CEP 01531

LEITURA

## RELEVÂNCIA DA TÉCNICA

Embora carecendo de um maior cuidado editorial, o livro *Dança Moderna e Contemporânea*, de Hannelore Fahlbush é um dos poucos lançamentos importantes dos últimos tempos.

**U**m livro pode marcar sua importância por um considerável volume de informações novas. Ou pela relevância de seus argumentos redefinindo e ampliando conhecimentos estabelecidos pela originalidade das provocações que suscita. Ou reunir em suas páginas informações gerais sobre um determinado campo de conhecimento. Este último é o caso do livro *Dança Moderna e Contemporânea* de Hannelore Fahlbush.



*Dança Moderna e Contemporânea* de Hannelore Fahlbush, Editora Sprint, Rio de Janeiro, 1990.

Trabalhando em uma área ainda de incipiente literatura, onde as referências conceituais são extremamente escorregadias e os conflitos de interpretação vão num crescendo, a autora opta por uma exploração generalizada de conteúdos, sem atingir o aprofundamento e a reflexão necessária da Dança Moderna.

Muito falada, dançada, mas carente de definições e argumentos que assegurem um lugar de destaque no conhecimento artístico.

Hannelore resume na primeira metade de sua obra a história da dança, do primitivo ao século XX destacando o Ballet Clássico e a Dança Moderna. Salienta as informações mais importantes, encontradas em trabalhos de historiadores e filósofos com detalhes e riqueza de fatos.

É em torno do conceito de técnica sua maior contribuição, onde residem os maiores equívocos dos profissionais quanto a seu trabalho.

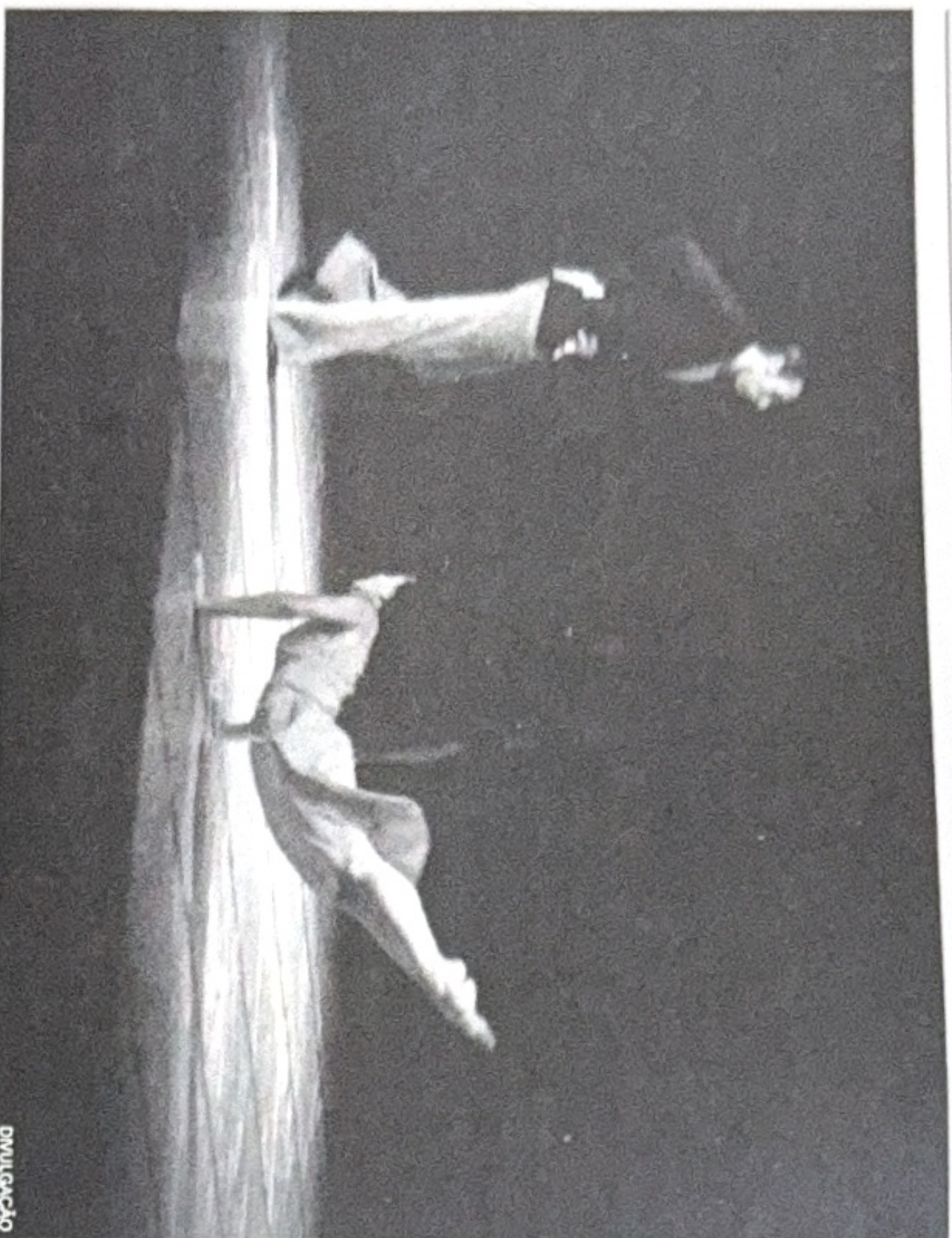
A autora consegue de uma maneira simples dizer o fundamental, "Técnica é a base científica que permite o aprimoramento da habilidade física", "A técnica deve ser móvel e nunca ter um fim em si mesma...". "Em dança moderna, a técnica é uma forma que deve estar em evolução permanente, e deve basear-se no reconhecimento de que tudo deve ter um sentido", "alentando para sistemas fechados em discordância com a arte.

Abandonando o que mais se deve conhecer, Hannelore volta a assuntos, como "Didática e Dança" e "Coreografia" já bastante explorados. Profissionais e teóricos já dedicaram sua produção criando métodos, discutindo conceitos, formulando novos.

Continuando a provocar debates, críticas, encantos e desencantos, seja na prática ou na literatura que aborda essa arte, fica a expectativa de novas produções teóricas que venham preencher as lacunas dessa arte tão polêmica.

CONCEIÇÃO CASTRO

## EMBRIAGAI-VOS!



Cena de "Carne Viva" do grupo 1º Ato.

## CADÊ O SEU TALENTO?

Foi a pergunta que a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo e a Editora Abril fizeram aos alunos dos cinco campi.

Foram 20 inscritos nesta categoria, que incluiu as modalidades de Coreografia, Intérprete Solo, Intérprete de Grupo e Outros. Embora não exista curso de Dança na USP, o prêmio tentador de 1,7 milhão em dinheiro para o ganhador tirou muito urso de sua toca...

O júri, formado por professores da USP (Ana Maria Spyer, Sílvia Bittencourt e

Umberto Silva), selecionou 5 finalistas, que estavam presentes, numa noite de Oscar, na plateia do Anfiteatro da Universidade, dia 26/08/91. Foi Selma Egrei quem entregou o cobiçado prêmio aos dois primeiros colocados: Sandra Regina Marin, aluna da Fac. de Ciências Sociais, como Intérprete Solo, em **O Tempo**, e Antonio Luis Miranda dos Santos, aluno da Escola de Arte Dramática, também Intérprete Solo, em **Egus**.

Os outros finalistas, que receberam Menção Honrosa, foram Claudinei Alba e João Roberto de Souza, da Escola de Comunicações e Artes com **Ovo Sapiens** de Pina Bausch, Claudia Cristina de Mello Rydlewsky, da Filosofia, com **Fleets e Bieles** e Milton de Andrade Leal Junior e César Augusto Volpe, da Psicologia, com **Na 3ª Pessoa**, de Renée Gunnel.

Selma Egrei, embora não seja bailarina, trabalha constantemente com importantes coreógrafos, como Ivaldo Bertazzo, com quem fez **Raja**. Em seu discurso frisou: "Gostaria de, no próximo prêmio, poder estar anunciando o nome de um aluno da Escola de Dança da USP".

O 1º Ato, sob a direção de Suely Machado, embrenha-se numa tournée nacional de grande porte. Depois do Grupo Corpo, é mais um grupo mineiro que começa a afirmar-se. Criado em 1982, o 1º Ato conseguiu sua profissionalização apenas em 87, através do patrocínio do Banco Rural, que lhe deu a necessária base para desenvolver sua estrutura. No início de 91, estreou seu mais novo trabalho, **Carne Viva**, inspirado no texto "Embriagai-vos" do poeta francês C. Beaudelaire, com coreografia de Arnaldo Alvarenga e Dudu de Herrmann, convidada recentemente a integrar o grupo da alemã Pina Bausch. O espetáculo de 90 minutos pretende ser "... um contundente e vigoroso mergulho no estudo das emoções de incompreensão que marcam a vida do homem urbano moderno", dentro de um estilo que prioriza a expressividade, e que levou o 1º Ato a voltar-se para as artes dramáticas. Confira.

P	Buenos Aires	01 a 08/out-91
R	São Paulo	09 a 13/out-91
O	Belo Horizonte	aps 02/dez-91
G	Schvador	02 a 08/mar-92
R	Recife	11 a 17/mar-92
A	Natal	19 a 22/mar-92
M	Fortaleza	25 a 29/mar-92
A	Belém	30/abr a 03/mai-92
A	Manaus	06 a 10/mai-92
T		
O		

## MODERN ÍNDIA

Os ventos da Modernidade na Dança também sopraram na Índia. Astad Deboo, bailarino e coreógrafo indiano, procura aquela poção mágica que reúne uma dança tradicional (no caso o estilo de dança indiana kathakali) com o espírito de inovação e expressão da dança contemporânea. Poção esta às vezes explosiva, nas mãos de aprendizes feiticeiros.

Em uma única apresentação, em São Paulo, Astad Deboo levou ao público **Dance Expression e Thanatomorphia**, junto com o fantástico bonequeiro Dadi Pudumju.



"Dance Expression" com Astad Deboo.

## FIGURAS DO NOSSO IMAGINÁRIO



Toninho Nóbrega em "Figural".

A bolsa VITAE de Artes rendeu mais um trabalho importante para a Dança. No ano passado, publicou (finalmente) um primeiro livro de Klaus Vianna; agora, apresenta o espetáculo-demonstração de Antonio Nóbrega, **Figural**. O trabalho, considerado por Nóbrega como parte do resultado de sua pesquisa sobre a gestualidade brasileira, denota uma segurança cada vez maior do pesquisador com sua linguagem original: a partir de tipos, de personagens da cultura popular brasileira, cria uma mitologia, um universo de gestos em que reconhecemos os entes que habitam o nosso imaginário (seres da floresta, o espectro da seca, as imagens sagradas das procissões, o rei do cangaço...).

Blandini.

## ÚLTIMA HORA

O TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), de São Paulo (SP), abriu uma pauta especial para programação de Dança, todas as terças e quartas-feiras. É mais um importante espaço que visa ampliar o público e dar oportunidades aos novos profissionais.

Os interessados devem procurar Aura Rejane no TBC, à rua Major Diogo, 315 ou pelo fone: 36-4408.

Raquel e Marcos Ribas, idealizadores e mentores do Projeto Contatos Cênicos, decididamente não desistem. Transformaram o Teatro Espaço, em Paraty (RJ), num espaço fervilhante para o intercâmbio entre "artistas cênicos não convencionais" brasileiros com outros de todo o mundo.

Em 91, trouxeram para o Brasil, com a ajuda de uma subvenção da Fundação Rockefeller, sediada nos Estados Unidos, o P.S. 122 Field Trip. É um projeto de tournées do teatro Performance Space 122, e seus membros que vieram são os bailarinos-coreógrafos-atores-diretores Ron Brown, Sarah Skaggs, Jonathan Stone e Greisha Coleman.

Sempre incensáveis, os Ribas programaram para 92 um convênio com o famoso Jacob Pillow (ponto de partida de importantes movimentos de renovação da dança norte-americana) e outro com o The Place Theater, desconhecido Festival Dance Umbrella de Londres.



Sarah Skaggs em "Deep Song Solo"

## FESTIVAL DE FILMES DE DANÇA

São mais de 100 filmes em 8 dias, em sessões diárias das 14:00 às 20:00, no Teatro Municipal e no Centro Cultural de São Paulo, em São Paulo (SP), de 3 a 10 de novembro.

Os filmes estarão organizados em torno de temas como *Dança Moderna Norte-Americana*, *Dada*, *Surrealismo e Bauhaus*, *Dança Francesa Contemporânea*, *Dança e Música no Cinema*, entre outros. Além de misteriosos *Programas Surpresa*...

Tem filme para todo gosto, históricos como *Le Lys de la Vie* com Loie Fuller (uma raridade) ou *Heretic* com Martha Graham, musicais de Hollywood ou experimentais como *La Chambre de Bouvier/Obadia*.

É uma oportunidade imperdível para por em dia tudo o que você sempre quis ver. Confira.

Informações junto à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, fone: 251-2742.

## DANÇA NO INTERIOR

A Oficina Cultural Sérgio Buarque de Hollanda de São Carlos (SP) vai levar as principais tendências da Dança Contemporânea para o interior paulista. Para o I Seminário de Dança de São Carlos: *Tendências da Modernidade*, os organizadores programaram uma verdadeira maratona: durante 5 dias, os inscritos participarão de uma aula prática seguida de uma aula teórica com um espetáculo, a noite, que ilustrará a tendência debatida naquele dia. Haja fôlego!

### Programação

09/11 - Antonio Nobrega e Helena Kati  
18/11 - Mariana Mintz e Fabiana Brito  
23/11 - Marcia Bozom e Cassia Neres  
30/11 - Zélia Monteiro e Raul Rabinov  
07/12 - Renata Mello e Cristina Murchio

Informações: Ofic. Cultural Sérgio Buarque de Hollanda  
Rua Doutor Teixeira de Barros, 245  
CEP 13560 - São Carlos (SP)  
fone: (0162) 32-2087 e 32-1671  
com Pedro Brito

## F I Q U E D E O L H O B I E N A L

### PROGRAMAÇÃO DE EVENTOS ESPECIAIS (DANÇA/TEATRO)

- . Barbozinha Futebó Crubi - Uma Estória de Adonirans Teatro União e Olho Vivo com direção de César Vieira Espaço Olho Vivo
- . Zão (teatro de bonecos)/ Brasil Direção Marco Antonio Lima, com o grupo Cidade Muda Centro Cultural São Paulo
- . Equilíbrios/ Brasil Coreografia de Cristina Brandini Centro Cultural São Paulo
- . A Vida é um Sonho/ Brasil Direção de Gabriel Villela Teatro Anchieta
- . Dança Coral/ Origens de Maria Duschens/ Brasil Direção Maria Mommensohn Parque do Ibirapuera
- . Gondolages/ EUA Coreografia de Douglas Dunn Teatro Municipal
- . Trilogia Antiga - Teatro Municipal de Bucareste/ Romênia Direção de Andrei Serban Teatro SESC Pompeia
- . Hamlet, Outside, in Front of the Door - Teatro de Bulandra/ Romênia Direção Ion Caramitu Espaço Fathon Produções
- . Gravures - Astrakan/ França Direção e coreografia de Daniel Lariou Teatro Sérgio Cardoso
- . Suz/O/Suz - La Fura Dels Baus/ Espanha Direção do próprio grupo Espaço Fathon Produções
- . When We Dead Awaken - American Repertory Theatre/ EUA Direção de Bob Wilson Teatro Municipal
- . La Tirolesa-La Organización Negra/ Argentina Direção de Alejandro Baldini Evento de rua com local ainda não definido
- . Elizabeth Streb Ringside/ EUA Coreografia de Elizabeth Streb Teatro Sérgio Cardoso
- . Ruhr-Ort- Compagnie Susanne Linke/ Alemanha Coreografia de Susanne Linke Teatro Municipal
- . Peças para Ônibus Argumento e roteiro de Cristina Mutarelli Parque do Ibirapuera (saída do ônibus da Porta da Bienal)

Além destes espetáculos, vão acontecer inúmeras performances nos próprios corredores da Bienal



## VESTIBULARES

Para quem está terminando o segundo grau, e gostaria de continuar dançando, a Revista Dançar procurou as Faculdades de Dança existentes no país. A maioria oferece os cursos de bacharelado e licenciatura, a nível de graduação. Algumas datas ainda não estavam definidas, mas, em todo o caso, procure informar-se escrevendo ou telefonando para as Faculdades. Boa Sorte!

. Curso Superior de Dança da Fundação Teatro Guaíra/PUC-PR  
Rua Raul Joaquim Quadros Gomes, 383  
82500 - Curitiba - PR  
F: (041) 225-4311 - r.191/194  
As datas do vestibular serão divulgadas em novembro.

. Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia  
Rua Padre Feijó, 57  
40130 - Salvador - BA  
F: (071) 245-6412  
A Universidade está em greve. Informe-se.

. Faculdade da Cidade  
Avenida Epitácio Pessoa, 1664  
22470 - Rio de Janeiro - RJ  
F: (021) 287-1099 com Paulo Alves  
As inscrições vão de novembro a dezembro.

. Faculdade de Dança da Universidade Santa Cecília das Bandeirantes  
Rua da Constituição, 374  
11015 - Santos - SP  
F: (0132) 33-3400  
As datas ainda não estão definidas.

. UNICAMP - Instituto das Artes Departamento de Artes Corporais  
13081 - Campinas - SP  
F: (0192) 39-7531  
O prazo de inscrições termina em 29/09/91. Se você não se inscreveu, o jeito é esperar pelo ano que vem e ficar atento - as inscrições começam em setembro...

Lembrete: todas as faculdades pedem um exame de qualificação antes das provas, então prepare-se também fisicamente.

Endereços:  
Sesc Pompeia, rua Clélia, 93. Fone: 864-8544  
Espaço Fathon, alameda Eduardo Prado, 460.  
Fone: 222-5128  
Sérgio Cardoso, rua Rui Barbosa, 153.  
Fone: 288-0136  
Municipal, praça Ramos de Azevedo, s/n.  
Fone: 223-3022  
Anchieta, rua Dr. Vila Nova, 245.  
Fone: 256-2281

## CISNE NEGRO, A LUTA CONTINUA

No dia 10 de setembro, às 21 horas, na Sala São Luís, em São Paulo, o Cisne Negro lutava mais um round contra o baixo astral que se instalou nas artes nestes tempos de recessão. Lançava a Associação Cultural dos Amigos do Cisne Negro, que visa arrecadar fundos para que a Companhia possa continuar a trilhar seu caminho, como um dos poucos grupos oranzizados e produtivos do Brasil.

Com a participação de Ana Botafogo em *Flerlando* (de Dalal Achcar), da global Dots Giesse em *Summerime* (de Regina Sauer) e da companhia apresentando nova coreografia de Ana Maria Mondini, *Hi-Fi Bolero*, o Cisne Negro abriu campanha de filiações à Associação.

Preenchendo uma ficha de subscrição, na categoria Pessoa Jurídica ou Pessoa Física, o associado ganha o direito a muitas vantagens, entre as quais descontos significativos nas atividades da Companhia, reservas e remessas de ingressos, além de informações atualizadas sobre todas as atividades do Cisne Negro.

**Informações:** Cisne Negro Cia. de Dança  
Rua das Taboças, 55, São Paulo  
fone: (011) 813-4966  
fax: (05511) 212-2327



Line do Lago em "Hi-Fi Boleros".



Elenco do  
Cisne Negro  
Cia. de Dança  
em "Hi-Fi  
Boleros".

## ENTREVISTA

**R**omero de Andrade Lima, 33 anos, artista plástico pernambucano, tornou-se conhecido em São Paulo com os seus cenários e figurinos criados para o "Reino do Meio-Dia" de Antonio Carlos Nóbrega, no Carlton Dance Festival de 1989.

Desde então, continua a parceria com Nóbrega, em outros projetos; está expondo pela segunda vez consecutiva na Bienal Internacional de São Paulo; estreia em outubro, em São Paulo, seu segundo trabalho com o diretor-teatral Gabriel Vilella; e foi convidado para fazer a ópera que Naum Alves de Souza e Chico Buarque vão montar no próximo ano.

Longe de ser um desvio, tudo isso representa, na realidade, uma trajetória irreversível de seu trabalho como artista plástico, cujo caráter cênico latente o aproximou do teatro. Como figurinista e cenógrafo, numa etapa intermediária entre a sugestão da cena e a encenação concreta, suas criações plásticas ganharam vida através dos atores, transformando-se em objetos cênicos mas conservando seu aspecto escultural. Mas é como diretor desta "cena" que seus personagens vão ganhar "toda a dimensão que podem ter".

Atualmente, segundo ele próprio, chegou num ponto em que não consegue mais ver seu trabalho em artes plásticas sem a presença de outras artes cênicas. Assim seja...



Marilana Muntz

LENISE PAVENHO

**Carlton Dance Festival**  
**O "Reino do Meio-Dia" de Antonio Carlos Nóbrega abre o festival e embriga o público que lota o Teatro Municipal de São Paulo e reconhece em cena, parte de sua alma cultural. O responsável pela composição de "Nado o que inclhe o aspecto visual do espetáculo" é Romero de Andrade Lima.**

"O Carlton foi uma coisa que a gente realizou naquele momento específico mas na minha opinião, havia uma série de imperfeições. Por exemplo: havia figuras dentro do espetáculo que eram mal realizadas mas que eram necessárias para se contar aquela história. E eu, particularmente, acho que muda a história mas não faça nenhuma das figuras não estar inteira em cena. Acho que chegamos num resultado muito bom e bonito de espetáculo, de integração de cenário que vira figurino (como você diz: ele desce o cenário para se vestir). Agora, em termos de qualidade de dança, se montássemos hoje seria muito melhor. Não haveria aquela preocupação de uma hora que danço o índio ter, necessariamente, uma referência da dança popular indígena. Hoje em dia o Nóbrega faria uma releitura mais elaborada, mais requintada, mais livre."

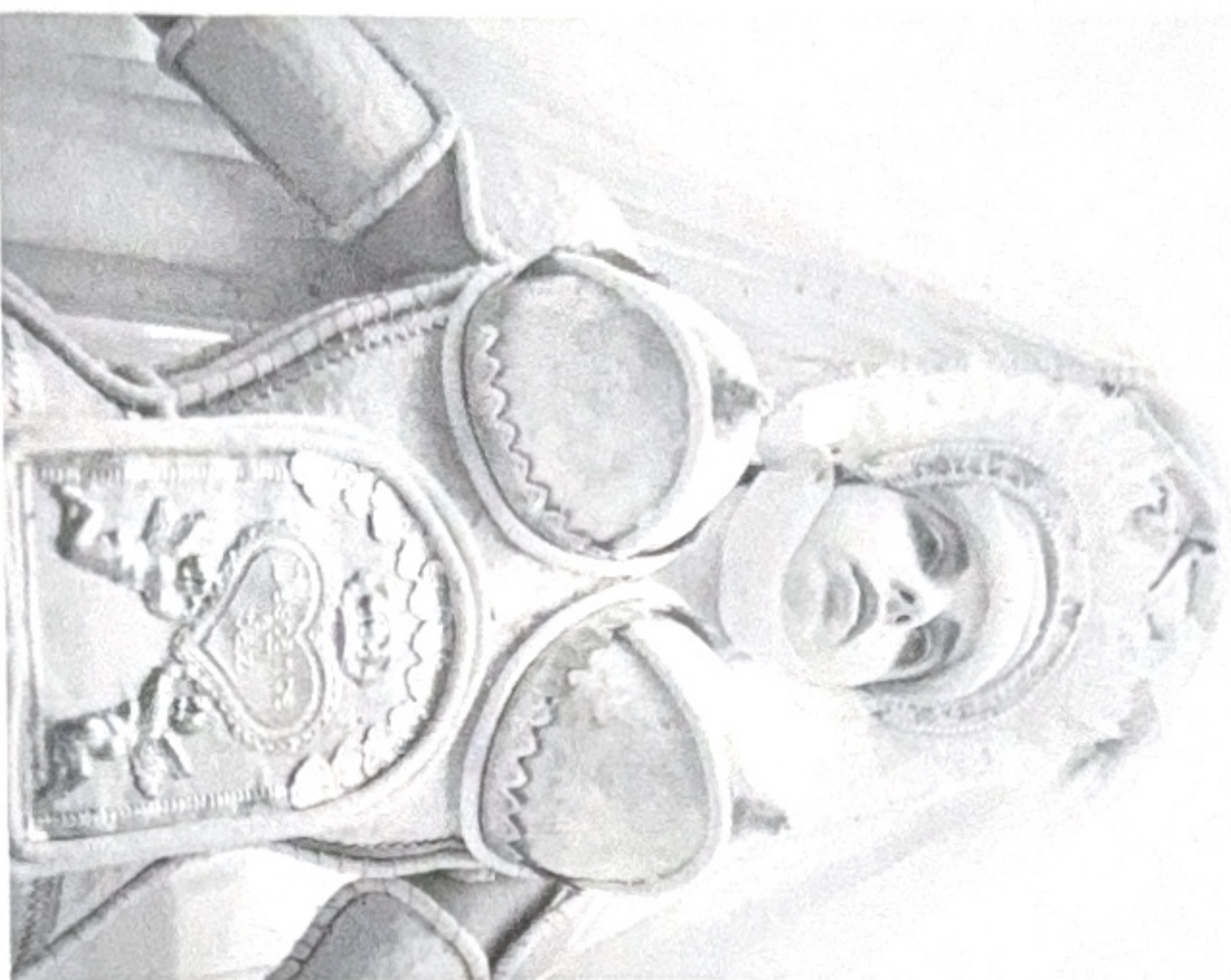
**Este requinte de alcançar centicamente, na dança, o reconhecimento das referências da cultura popular, sem que, no entanto, sejam referências óbvias, imediatas, foi uma dificuldade compreensível numa proposta como a do "Reino do Meio-Dia", de mostrar através da dança a formação cultural brasileira.**

"O Nóbrega tinha uma estória pra contar que era coisa dos diversos elementos culturais que formam a cultura brasileira com índios e negros, brancos, diversas raças reunidas, que dão essa coisa que é uma característica de tudo o que a gente faz no Brasil, tudo misturado, né? Você não tem uma produção cultural específica de cada povo, a gente tem uma coisa cabótica, e até o que dá, talvez, o aspecto inusitado da Arte

universo rico interiormente, várias figuras montadas e elaboradas mas que ainda não foram juntas numa estória para ser contada. E se não tem uma estória que ligue todas elas, a estória tem que ser ele, ator, em cena. O ponto de ligação é ele, até como Barba (Eugenio) diz: o corpo é o espaço cênico do ator."

**A integração das artes deve estar em função da cena e não privilegiar uma das artes em questão.**

OMULACAO



Figurino "Vem buscar-me que ainda sou te", Prêmio Shell de teatro de 1990.

"A gente trabalha de uma forma muito particular porque o que não serve para ele, serve para mim, no sentido de que eu continuo trabalhando em cima. E dificilmente há uma alteração fundamental na roupa. Até porque não me interessa ter o trabalho absolutamente adequado, aí eu me coloco sempre na posição de artista plástico no sentido de que a concepção extrapola a função, é quase que a criação de um personagem (...). Na hora em que

roupa, pra mim, ela tem a exatidão de um personagem e é muito difícil conseguir adaptar aquilo a uma adequação. Então o seu mais a favor de abrir mão daquela e começar de novo. Até porque acho que a adequação tem que ser tão completa que não adianta tentar fundir uma coisa que nasceu de uma forma, para se adequar. Não faz de novo, absolutamente adequada. Isso é um risco que o meu trabalho corre, que seria a própria destruição dele se eu não privasse por essa adequação a quem está usando a coisa; porque

**20ª Bienal Internacional de São Paulo**

**A sala "Teatro Armorial" criada por Romero, sugere uma cena teatral pela disposição espacial de seus bonecos e figuras que representam ações dramáticas contundentes.**

"Eu sempre fui fascinado por essa coisa da escultura em movimento, que é o boneco ou o ator que na hora em que faz um personagem, dá vida à uma imagem que está na cabeça do diretor. A minha 1ª tentativa foi com bonecos, que era a coisa do objeto de artes plásticas virar um objeto de artes cênicas literalmente. Só que, não que eu tenha abandonado o projeto, mas ele ficou difícil porque você encontrar pessoas que optem por encenar bonecos é uma coisa mais difícil, porque é uma entrega que o ator tem que ficar por trás; é quase como se fosse um ator atrás de outro ator (boneco)."

**"Vem buscar-me que ainda sou teu", dirigida por Gabriel Villela, levou o prêmio Shell de teatro daquele ano em 7 categorias, entre elas a de figurino, criado por Romero.**

"Foi um trabalho fascinante porque eram poucos atores em cena (oito) e eu cheguei num período que já tinha uma concepção sólida do espetáculo e eu comeci a dar sugestões que alteraram, não a concepção de direção, mas a ideia de usar aquelas roupas brancas. A concepção do diretor era essa ideia de que os personagens eram atores que representavam aquilo ali há milhares de anos, e a gente ia trabalhar com cor, aí eu disse assim, já que estão fazendo isso aí há milhares de anos porque não a roupa envelhecia e eles se manterem vivos? Era uma homenagem a essa energia do ator, né? Que ele vence o tempo na forma de atuar essa coisa da idade cronológica que o ator subjuga, por mais bonita que seja uma coisa, se ela incomoda o ator ou balança, ela deixa de ter a função básica que é servir à ação em si, seja ela dança ou teatro."

**"Jardim Fechado" é uma arena de ação teatral para que seus personagens ganhem toda a dimensão que podem ter, Romero chega a encenação concreta, dirigida atores como A.C. Nóbrega e Mariana Muniz, além de outros, que assumem no final o lugar dos bonecos e figuras expostos durante a Bienal.**

**21ª Bienal Internacional de São Paulo**

**"Jardim Fechado" é uma arena de ação teatral para que seus personagens ganhem toda a dimensão que podem ter, Romero chega a encenação concreta, dirigida atores como A.C. Nóbrega e Mariana Muniz, além de outros, que assumem no final o lugar dos bonecos e figuras expostos durante a Bienal.**



Romero de Andrade Lima: Dizem as boas línguas que seu maior sonho é subir no palco...

ser mais generoso com o trabalho dos outros porque já percorri toda a ansiedade de criação inteira e completa. Aqui no caso, como os atores são todos criadores também, estamos trabalhando quase em co-criação."

MARIANA + NÓBREGA

Mariana Muniz, dançarina e atriz, Antonio Carlos Nóbrega, ator, dançarino e músico, vêm traçando caminhos paralelos na busca de uma formulação estética da cena (seja ela dança ou teatro), que se parte em elementos da cultura brasileira. E é o trabalho de Romero que vem cruzar, pela primeira vez, estes caminhos, através da identificação neutra dos três universos artísticos.

"Você precisa ver ele cantando e ela dançando, é um escândalo! A ênfase desse projeto é a inteligência do ator em cena. É uma coisa que eu quero buscar para que se chegue no requinte de uma atuação máxima. O ator concorda absolutamente com todo gesto que ele está fazendo. Porque o código

OMULACAO

gestual que me interessa é quase tentando encontrar a forma poética da dança, da atuação. Nunca gestos grandiloquentes, nem muita gente em cena; eu gosto daquela coisa pequena levada ao máximo de profundidade. Isso é um pouco do caminho dos artistas plásticos, né? É uma comunicação que há ou não. Eu quero ver se eu consigo levar isso para a cena. Eu e esses atores estamos falando uma coisa absolutamente ausente de preocupação se é ou não é aquilo que deve ser falado. É a verdade daquele grupo de pessoas. Eu quero trabalhar com a ideia de que público eu tenho certeza que há para essa coisa que eu quero fazer. E é um público, querendo ou não, restrito, porque é um caminho muito particular. Seria um público de poesia que nunca vai vender tanto quanto um best-seller, mas quem gosta é porque gosta mesmo daquilo. Ninguém vai ler poesia por acaso. Você compra um romance que está todo o mundo lendo e que é bom mesmo, mas a minha linguagem não é a do romance, é a da poesia."

**O Movimento Armorial, atuante nos anos 70, pretendia "redizar uma Arte brasileira erudita partindo das raízes populares da nossa cultura", de origem ibérica, africana e latino-americana.**

A pintura armorial tem como características "o parentesco com o espírito mágico e poético do Romancero e das xilogravuras da literatura de cordel; ausência de perspectiva, profundidade e relevo, ou apenas indicados; predominância de cores puras distribuídas em zonas achatadas; desenho fosco e forte quase sempre contornado (herança da pintura popular); semelhança com brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos."

A arte de Romero tem um pouco de tudo. E embora suas cores já não sejam puras e seus quadros mais recentes sejam quase monocromáticos; os brasões, escudos e broches zoomorfos, antes desenhados e pintados, materializaram-se em metais e latas enferrujadas aplicadas, incrustadas diretamente sobre as telas, às vezes, ocupando grandes áreas da superfície do quadro. Ou então pregos, projetados para fora desta mesma superfície. As figuras, eventualmente tridimensionais, são fantásticas, mágicas e religiosas assim como o universo que habitam. Este universo não é real mas uma interpretação do real. Como disse Ariano Suassuna, no Manifesto Armorial, "a visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e misticamente verdadeira que o Povo Brasileiro tem do real."

FONTE: MANIFESTO ARMORIAL, LUCIANA DULTRA BRITTO (artista plástica)

# A PESQUISA DE DANÇA BRASILEIRA DENTRO DA

# UNIVERSIDADE

A Dança Brasileira está por ser criada.

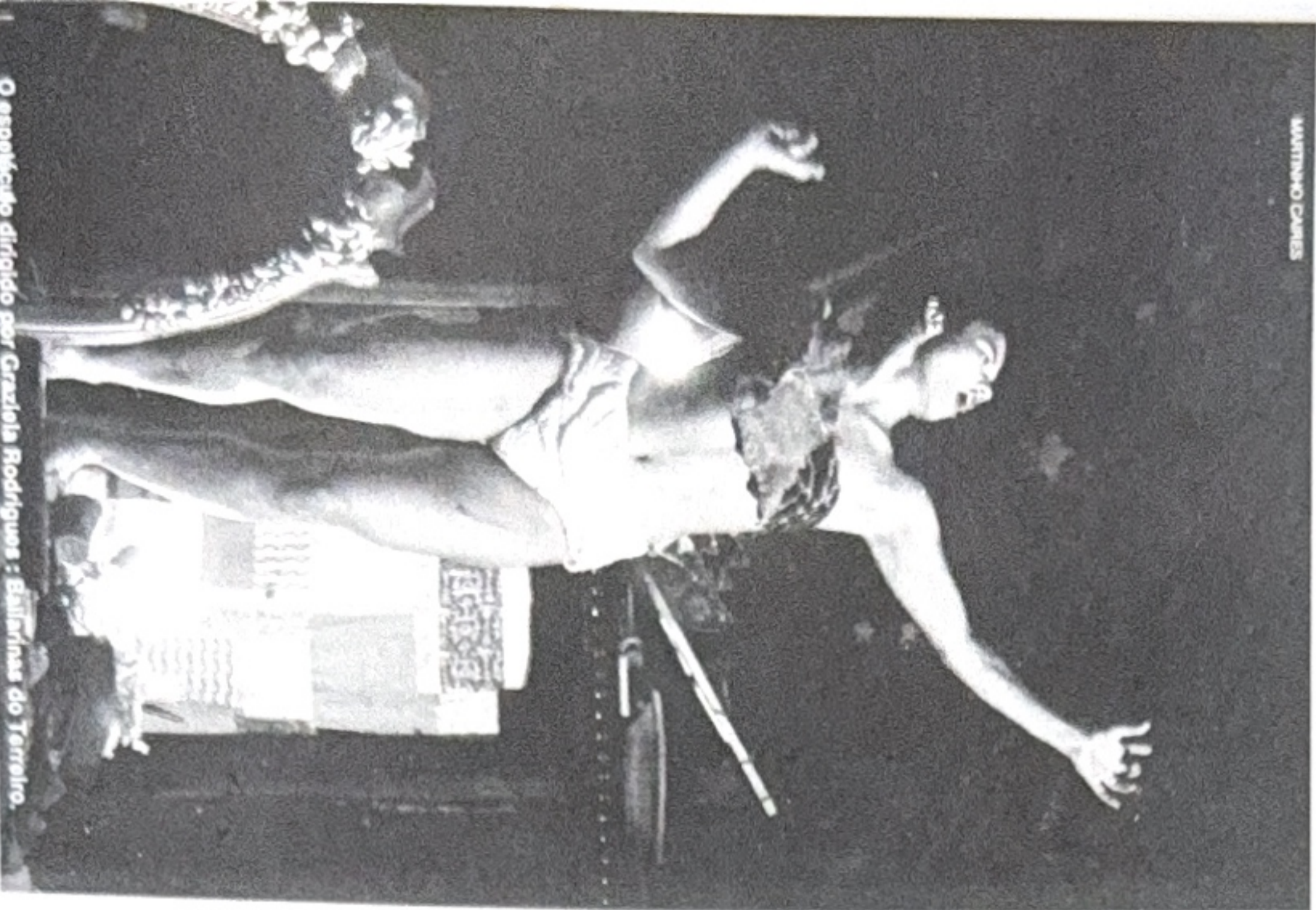
Graziela Rodrigues, do Departamento de Artes

Corporais da Universidade Estadual de Campinas -

UNICAMP, mostra que o meio acadêmico pode ser um

lugar de desenvolvimento de novas

pesquisas coreográficas.



MATHEUS CARVALHO

O espetáculo dirigido por Graziela Rodrigues: *Bailarinas do Terreiro*.

O mergulho na problemática cultural marginal brasileira se deu na verdade sem que tivesse havido um propósito específico. Vinda da dança oficial, vivida intensa e obcecadamente, representava para mim muitas vezes uma amarra, um aprisionamento, uma luta para responder aos padrões externos e um anseio pela técnica perfeita, levando a uma angústia por não corresponder a uma imagem, ou melhor, a uma falta de identidade. A realização como intérprete e como trabalhadora através da dança sempre me levou a uma busca de novas técnicas, estilos, a assimilar tudo quanto soubesse existir na área. Mesmo assim, sentia que existia um potencial em mim que não havia aflorado. Foi num momento de grande vazio que passei a buscar um personagem e através dele colocar à prova a existência do arquétipo da bailarina dentro de mim.

Foi a busca deste personagem que me levou às ruas, agências de emprego, barracos, feiras livres e aos terreiros de Umbanda, con-cruzando-se numa síntese através do personagem *Graca, Bailarina de Jesus* (1980). Foi se estabelecendo um processo em que o personagem é quem ia a campo, desencadeando uma aproximação de toda uma vivência que acabava fazendo parte de mim. Experiência iniciatória, chave para o desencadeamento de uma ampla pesquisa pela periferia

brasileira e que foi tão contundente que mesmo querendo abandonar esta linha de trabalho, não consegui, ela passou a ter força própria, como se não dependesse de minha escolha. O desejo de fuga, que hoje é claro em mim, ocorria devido ao fato de que era necessário eu me abrir emocionalmente para a miséria e a dor presentes nestes universos e de certa forma isolar isto a nível pessoal.

Foram várias as experiências no que diz respeito ao processo de Pesquisa-Elaboração-Espetáculo sobre diversos segmentos culturais do universo urbano e suburbano, da sua problemática social e existencial. A síntese sempre ocorria através de um personagem que era vivido em campo, construído em laboratórios e interpretado em espetáculos. Foi representada uma série de mulheres "obscuras", como dizia Cora Coralina, que integrou esta série com o exemplo de sua obra e de sua pessoa. Em todas essas mulheres estava presente o arquétipo do Bailarino.

Meu ingresso no corpo docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP em 1987 criou uma oportunidade para o repasse de toda a experiência acumulada neste campo, possibilitando uma abertura para outras pessoas e uma continuidade do processo. Sendo praxe da UNICAMP vincular docência e pesquisa, tomou-se possível integrar a

disciplina *Dança Brasileira* em projetos de pesquisa na área. Durante estes anos foram realizados vários trabalhos e creio não haver até o presente momento outros espaços de Dança que tornem possível desenvolver processos como este na denominada área de *Dança Brasileira*.

## Bailarinas do Terreiro

Em 1987, propus um programa de curso para a disciplina supra-citada, onde a pesquisa de campo seria a meta principal. Iniciando com busca de manifestações brasileiras que ocorriam nas proximidades da própria Universidade, constatou-se serem na sua grande maioria em terreiros de Umbanda, que acabou sendo escolhida como tema do programa do curso. Na sala de aula, foi trabalhado este universo através das danças e do conteúdo que aprendiam, enquanto a pesquisa de campo se dava com idas dos alunos aos terreiros.

No ano seguinte, o mesmo grupo de alunos intensificava a pesquisa de campo, destacando-se três alunas, *Gracia Navarro*, *Renata Bittencourt* e *Rosana Baptistela*, que se dedicaram a uma pesquisa de "ir dentro", ou seja, participaram intimamente das comunidades através de seus rituais e de seu cotidiano. A partir de um convite destas três alunas para dirigidas num processo artístico

nasceu o projeto "Bailarinas do Terreiro", que veio a ser uma somatória de experiências vividas e uma síntese das pesquisas de campo realizadas sob o olhar do bailarino, onde o intérprete é também o pesquisador.

As técnicas dirigidas para o corpo, foram realizadas em relação à linguagem da Umbanda. Trabalhamos com o elemento *Dança-Memória*, que diz respeito à história pessoal de cada intérprete, buscando-se a correspondência da emoção com o movimento.

Fazia-se em seguida a ligação emoção-movimento do intérprete com cada Entidade da Umbanda, de acordo com suas características.

A construção do personagem, que no caso era o *Cavalo da Umbanda* (pessoa que recebe a Entidade), foi seguida de laboratórios cotidianos, quando cada "Cavalo" foi criando o seu espaço-terreiro, onde cada objeto tinha íntima relação consigo.

O roteiro foi realizado a partir do inconsciente das intérpretes (laboratórios dirigidos) e a construção do trabalho-espetáculo "Bailarinas do Terreiro" foi realizado de forma artesanal, tendo a reflexão acompanhado a prática durante todo o processo.

O trabalho foi intenso, exigindo das intérpretes uma dedicação absoluta e mais do que isto, uma abertura interior.

*Graziela Rodrigues desenvolve outras pesquisas na área de Dança Brasileira:*

## OUTRAS PESQUISAS

- *Trilhas e Veredas da Dança Brasileira - O Congado em Minas*  
Visando capturar e decodificar esta linguagem gestual, a pesquisa procura identificar, desde 1987, a fala no corpo e como, porque e para quem se dança. Contou com o apoio do Instituto de Antropologia e Meio Ambiente de São Paulo. A pesquisa foi documentada em vídeo.

- *A Última Dança*  
Pesquisa a ser realizada em 1992, na aldeia do Posto na reserva Xavante de Areões (MT), sobre a comunidade indígena e sua dança, símbolo de resistência e de memória da cultura xavante.

## O Trabalho na Universidade

O trabalho dentro da UNICAMP tem proporcionado um ir a fundo de fato, pois não temos de estar atrelados aos modismos da Dança. Ao longo de quatro anos, foi possível interligar pesquisa, curso e montagem cênica. Em geral, o primeiro contato com a disciplina *Dança Brasileira* é de estranheza e mesmo de rejeição. É necessário um tempo de processo através de laboratórios, reflexões e prática para que o corpo-emoção-mente comece a perceber todo este campo de possibilidades que existe dentro dele e não o movimento que ocorre fora. Em síntese, conscientizar-se de que a periferia está dentro de si é algo que não se quer ver, que não se quer sentir. Foi possível desenvolver este processo com um grupo de alunos e a opção em escolher esta linha de trabalho depois de concluído o curso foi de poucos, porém de uma maneira totalmente consciente.

O processo do bailarino-pesquisador-intérprete tem provocado na pessoa que o realiza uma redescoberta pessoal a partir do contato com valores esquecidos e desprezados. Sem este elemento perde-se o sentido de toda esta investigação das manifestações brasileiras no campo das artes e mais precisamente da dança. Nada melhor do que o bailarino para ser intermediário desta realidade que nos rodeia e que insistimos em ignorar.

Procurou sempre frizar que a Dança Brasileira está por vir, que será necessário pessoas trilhand, enveredando-se na pesquisa, no estudo e na elaboração. Não tenho a ilusão de grandes resultados imediatos, de contemporaneidade, retornos e condições favoráveis, mas tenho a certeza de que uma vez plantada a semente, um dia, mesmo que distante, há de vir uma dança do que realmente sobreviver e o que sobrevive tem força latente, é essência.

GRAZIELA RODRIGUES  
Prof. de Dança Brasileira da UNICAMP

Conforme prometido na edição 31, Nora Esteves termina aqui sua aula para alunos adiantados e profissionais, descrevendo o centro e dando importantes conselhos para os professores.

**N**o centro, vamos utilizar todo o trabalho já executado na barra. É a parte mais "dançada" da aula, e na qual enfrentamos maiores dificuldades, trabalhando piruetas, batricas e grandes saltos.

**1-O primeiro exercício do centro é uma combinação de battement tendu, battement jeté e pirueta de 5º posição en dehors e en dedans. Deve ser executada somente uma pirueta, neste exercício estamos ainda trabalhando apenas o nosso placement, ou seja, o equilíbrio sobre uma perna.**

**2- Adagio -** Como na barra, aqui vamos trabalhar a extensão máxima das pernas, mas sem sacrificar o en dehors e a posição dos quadris. Trabalhamos também o deslocamento do peso

do corpo de uma perna para outra, assim como o balance na meia ponta. O professor deve preparar o adagio da maneira mais dançante possível, assim o aluno ou profissional já começa a dançar, preocupando-se com graça e leveza além da precisão.

**3- Piruetas -** Nas combinações de piruetas devemos nos preocupar mais com a qualidade dos giros do que com a quantidade. É evidente que um profissional deve conseguir executar 2 piruetas, seja en dehors, en dedans, à la seconde, en attitude ou en arabesque, mais do que isto é uma questão de aptidão individual, um virtuosismo. Procuro colocar nas combinações dois, três ou mais tipos de piruetas diferentes, e variar conforme os dias da semana, dando ao aluno a

oportunidade de estar sempre em contato com as várias formas de piruetas da dança clássica. Muito importante também nas piruetas é a preparação e a terminação, que devem ser corretas e exatas. É a sincronia entre cabeça, braços, pernas e o impulso dado para girar

**4- Pequenos saltos -** A primeira combinação de pequenos saltos é apenas para aquecer os pés, não se deve saltar muito ainda. Costumo dar essa primeira combinação só com saltos nos dois pés. Ex: temps levé na 1ª e 2ª posições, changement, échappé, etc.

**5- Pequenos saltos, 2ª combinação -** Agora já dou saltos saindo de um pé e caindo nos dois pés (assemble) saindo de um pé e caindo no outro pé (jeté),



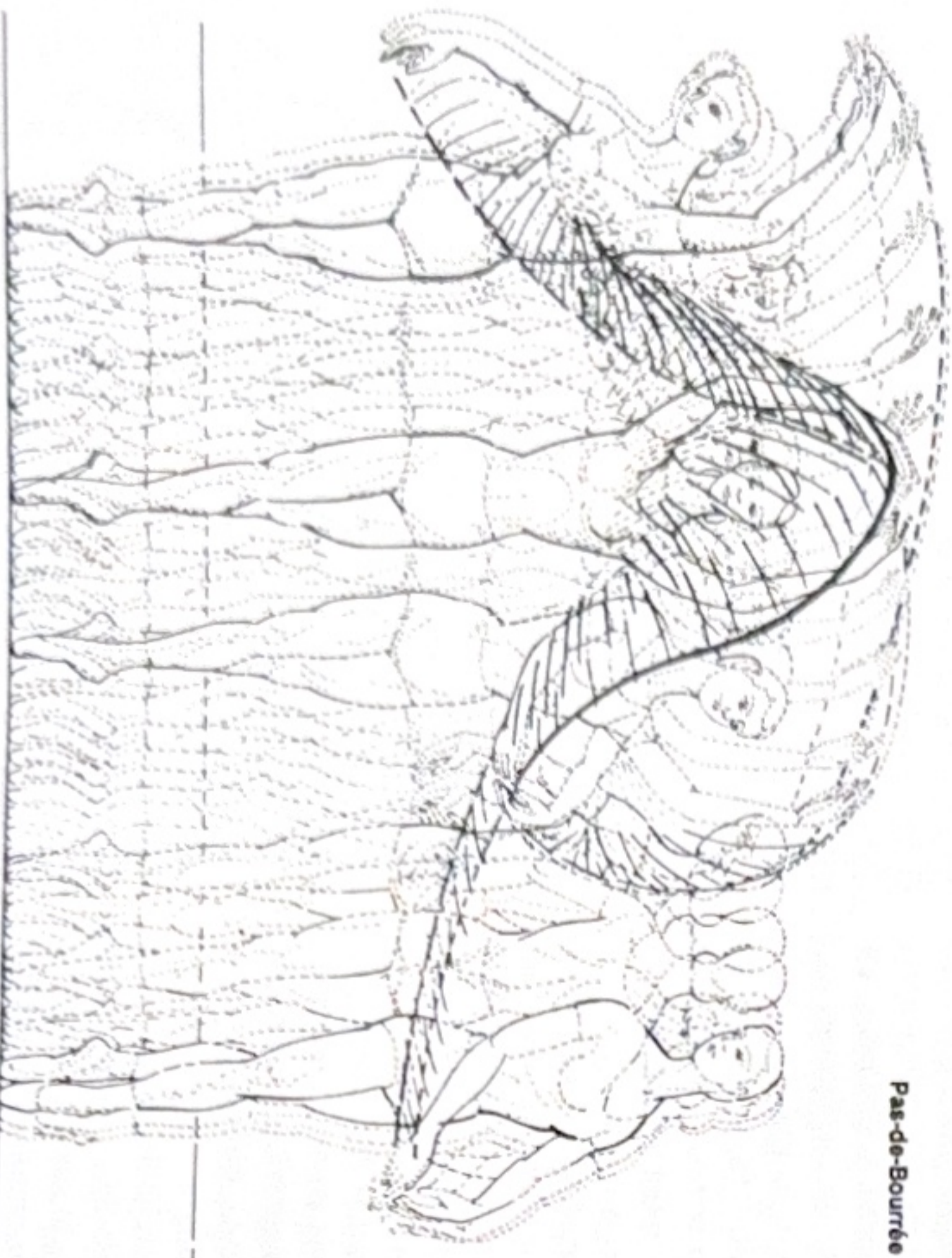
pois já estamos com os pés aquecidos pelo exercício anterior. Nesta combinação deve-se trabalhar não só a agilidade das pernas e pés, mas também a agilidade mental. Recomendo sempre aos alunos que não tirem o calcanhar do chão nas preparações dos pequenos saltos. Algumas pessoas têm dificuldade em executar saltos sem tirar o calcanhar do chão, devem então trabalhar mais os demi-pliés e alongar os tendões de Aquiles.

**6- Bateria -** Para que a execução da bateria seja perfeita é necessário cruzar a perna inteira, desde a coxa até os pés. Não vale só cruzar os calcanhares. Nesse exercício não se deve esquecer as posições do corpo, braços e da cabeça, o que requer grande agilidade. Ex: brisé volé.

**7- Grandes saltos -** Os grandes saltos a meu ver devem ser combinações bem dançantes, e podem incluir giros e piruetas. Este exercício deve ser executado de forma que o aluno percorra o maior espaço possível. O aluno deve aprender a usar o espaço cênico e este é um bom exercício para isso.

Para terminar, costumo variar entre uma pequena bateria bem leve e rápida, ou os tradicionais 32 changements de pieds, ou ainda grand battement à la seconde para trás e para frente seguidos de changement de pied. Logo a seguir um port de bras para alongar e a reverência.

Pas-de-Bourrée



LENISE PINHEIRO



## ESPECIAL

TEATRO, CINEMA, VIDEO, ARTES PLÁSTICAS, FOTOGRAFIAS, SHOW....

O QUE É QUE A DANÇA TEM A VER COM ISSO?

TUDO. HOJE, NADA MAIS FUNCIONA SOZINHO. TODAS AS ARTES SE MISTURAM, SE ENRIQUECEM, SE CONTAMINAM, SE FECUNDAM. A REPORTAGEM ESPECIAL

DESTA NÚMERO MOSTRA ATÉ QUE PONTO ESTAMOS TODOS COMPLETAMENTE CONTAMINADOS...

VAMOS PASSAR POR TODAS AS ARTES E VEREMOS QUE A DANÇA TEM TENTÁCULOS QUE VÃO MUITO ALÉM DA SIMPLES SALA DE AULA.

# TEATRO & DANÇA

## A DANÇA INVADE O TEATRO

**H**istoricamente a dança e o teatro sempre estabeleceram várias formas de diálogo. Em sua gestação, como linguagem, o balé clássico conversaria com os procedimentos teatrais ora para deles se aproximar - ser mais "expressivo" - ora para deles guardar uma distância segura, na origem de uma dança independente das outras artes.

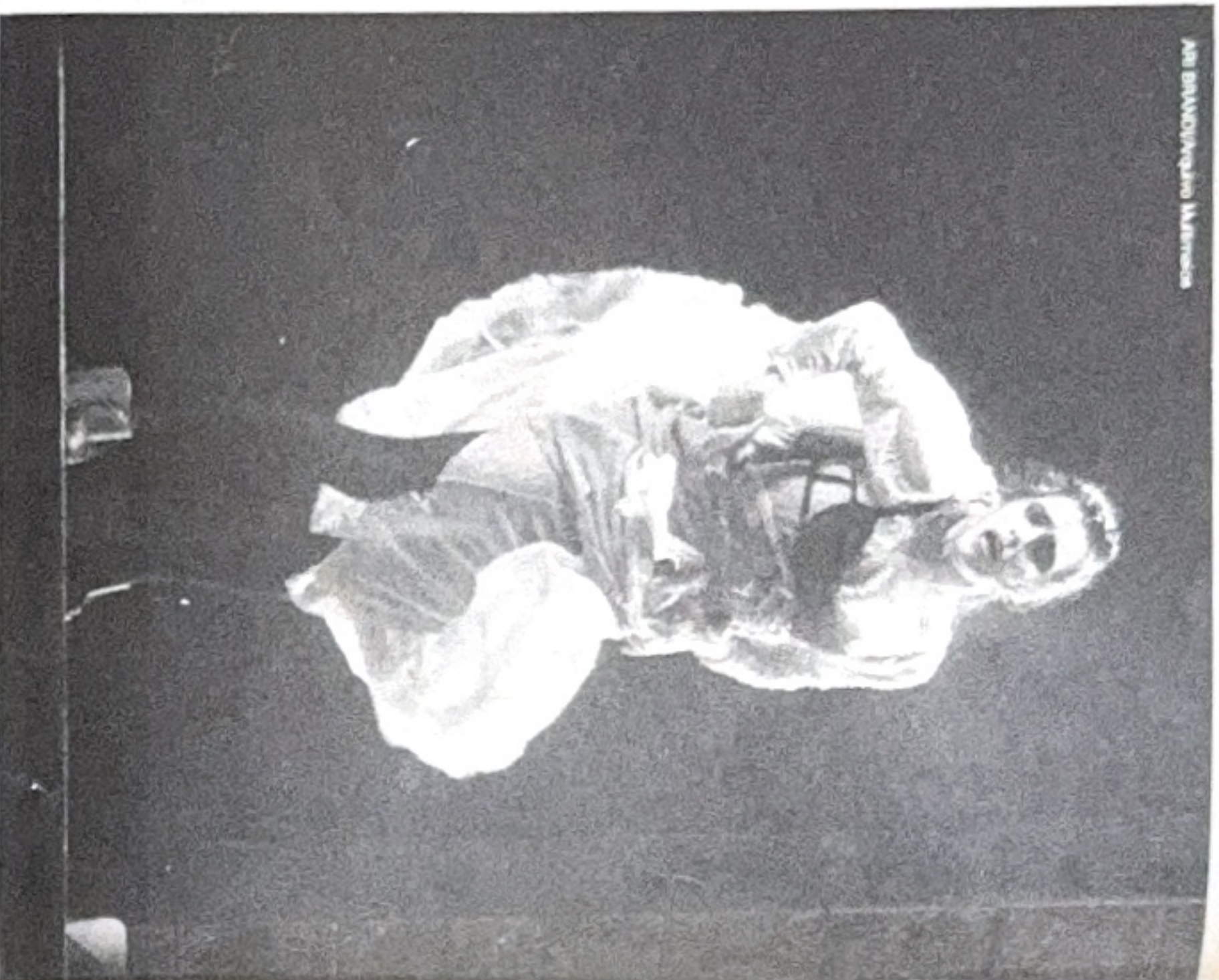
Na criação da dança moderna, que teve como proposta original romper com o clássico, que representava o "arcaico" do século XIX, os coreógrafos também se lançaram a procedimentos mais teatrais.

Herdeira dessa tradição da dança expressionista é Pina Bausch, com seus trabalhos de dança-teatro, que buscam a totalidade do espetáculo cênico.

Na dança de nossos tempos, liberados da necessidade de uma atuação única, sobre uma única verdade a ser dançada, muitas são as formas da linguagem. Esse é o grande patrimônio herdado de nossos "pais modernos", que romperam com o uno e nos deixaram todas as possibilidades de escolha.

Assim, se as fronteiras entre o clássico e o moderno se flexibilizaram, as trocas entre as artes e as múltiplas formas da linguagem da dança não são sómente possíveis, como também rápidas e constantes.

Dentre elas estão as fusões da dança com o teatro, que podem se revelar de várias maneiras. Por um lado, o teatro contemporâneo, em suas construções de uma cena mais plástica, menos focada na palavra e no texto, vai trabalhar com os corpos de seus atores em quase-coreografias de uma estética de deslubrimentos visuais, da qual esses corpos também são elementos.



Beth Coelho em "Carmen com Filtro 2".

Os diretores desse teatro mais total - os encenadores - agirão como coreógrafos, que construindo os corpos de seus bailarinos, estruturam suas propostas de espetáculos. Assim, não é de se estranhar que, nessa época, mais e mais atores procurem trabalhos corporais específicos e que a disciplina no treino do corpo, anteriormente peculiar às salas de dança, faça parte do cotidiano de alguns profissionais de teatro.

Algumas vezes, no final dos anos 70, a semelhança entre determinadas estruturas será interessante de ser notada, como é o caso de certas cenas dos espetáculos de Antunes Filho, parecidas com trechos de coreografias anteriores de Décio Otero, para o Ballet Stagium.

Entretanto, em meados dos anos 80, os novos encenadores dessa estética teatral vão criar obras diferentes dos precursores do teatro contemporâneo entre nós. Tal é o caso do diretor Gerald Thomas, que investindo numa nova forma de teatro, trouxe para o palco, através da atriz Beth Coelho, um corpo de dança que se transforma num corpo de teatro.

A atriz/vinha de uma formação de bailarina. E quando passa a atuar em determinados espetáculos de Thomas, marca presença não com sua dança de origem, mas com a dança-miscelada-ao-teatro que nos propunha o encenador.

Como no corpo de Beth Coelho se organizam as informações específicas de uma linguagem ou de outra? Vejamos as fotos do espetáculo **Carmen com Filtro 2**. Nelas, Beth dança o "mito Carmen", desconstruído pelo diretor, em seus conteúdos de mulher destruidora de corações e homens.

Se o diretor quer destruir o mito, o corpo da atriz-bailarina já entra destruído no espetáculo através de sua dança entrecortada



Mariana Muniz em "Paldá".

e seca, mesmo em seus giros retorcidos de sedução, acompanhados pelos fragmentos de uma roupa em frangalhos. Ali está um corpo de teatro que se une a um corpo de dança, sem que desapareçam as especificidades de cada um deles.

O corpo de dança se junta ao corpo de teatro da Carmen/Beth e na espiral de seus giros de elevação ora se revela um pedaço de um, ora se desveia uma parcela do outro.

Como se dará essa relação no espetáculo **Paldá**, de Mariana Muniz? Classificado como um espetáculo de dança, também vai construir sua visualidade através do corpo da bailarina-coreógrafa, mediante referências a raízes nordestinas: maracatus, calungas e seus gingados.

Alli também havia dança junto com teatro, compondo uma cena que não se poderia chamar dança-teatro. Mas que estética era aquela? Mariana Muniz vinha de ricas experiências de dança e de uma especialíssima incursão no teatro, como preparadora corporal e atriz, no **Corpo de Balé**, de Ulisses Cruz.

Em **Paldá** havia referências de um corpo teatral e de um corpo de dança, mas também estas não se mesclavam num amálgama regular. Apareciam ora ali, ora aqui e causavam o mesmo estranhamento da Carmen de Beth Coelho: uma estranheza que levava ao maravilhamento das coisas frescas, em transformação.

Na atuação dessas duas atrizes-bailarinas, uma original conversa entre corpos de dança e teatro estava acontecendo. Suas consequências e continuidades estão para serem descobertas, nas cenas das novas propostas estéticas.



## DANÇA & TEATRO

### ESPECIALIDADES EM ENLACE

**S** arte augurava para a palavra um destino elíptico. Que ela, ao se respirar, permitisse a passagem do gesto. Uma palavra-ato, algo como um evento inédito.

Pina Baush faz do gesto um origami. Dependendo de como a sensibilidade o manuseia, ele ganha relevos e se torna arquitetura. Os significados que atravessam esses volumes são elípticos como as palavras para Sartre: permanentemente vazadas. Travessias para suas travessuras.

Estamos no domínio dos enlazes. Mas como é que se juntam especialidades? Provavelmente, apenas como um acordo nascido de desacordos. Trânsito não sinalizado entre identidades e diferenças. Traduzir dança como teatro? Traduzir teatro como dança? Tarefa que só pode acontecer como transcrição, no sentido de Haroldo Campos. Transcriar: traduzir não o significado, mas a materialidade do fenômeno. E traduzir materialidades, o que será que isso quer dizer? Quer dizer que é a forma (esse fantasma que assusta tantos...) - a forma como aquilo que resultou na matéria - é ela quem permite a travessia entre as especialidades.

Cuidado! Não se trata de uma nova maneira de apresentar dois discursos já conhecidos. Transcriar é criar novas formas-contêdo, inventar estéticas. E como toda invenção exige novos equilíbrios, também esta, de Pina Baush, promove a singularidade. É como se as formas, no seu trabalho, nos falassem que portam uma espécie de saber sensível. Sim, pois aparecem, tocam nossos sentidos, e nunca as desvendamos.

O fazer de Pina Baush mais parece um saber. E nele, todas as evidências estão perdidas. O conhecido, o palpável, o reconhecível de cada especialidade se foi, e cedeu espaço para o enlace - uma química poderosa. Ou melhor, um claro enigma.

**HELENA KATZ**  
Crítica e pesquisadora de dança



"Na montanha um grilo foi ouvido" coreografia de Pina Baush

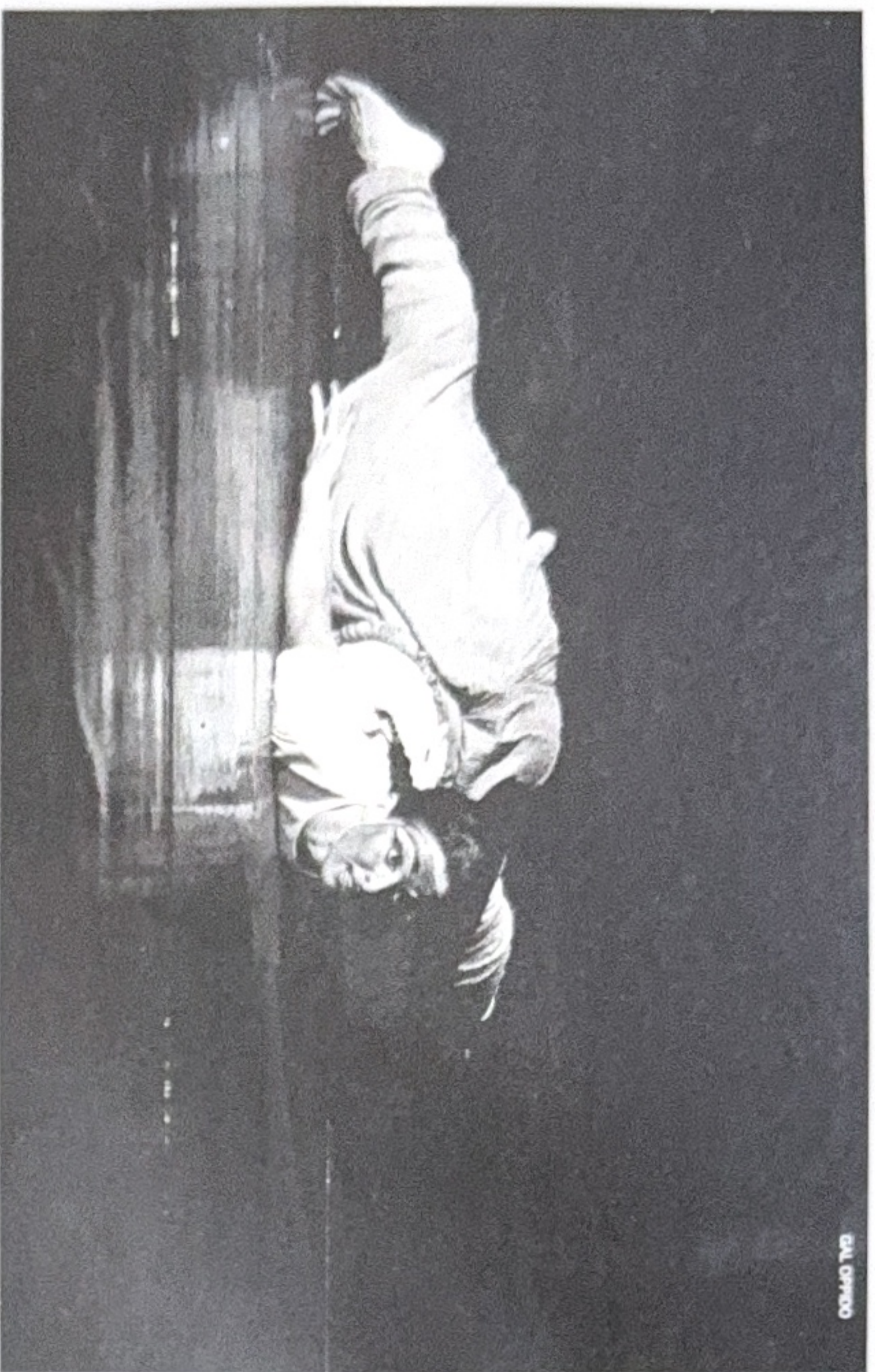
## DANÇA & FOTOGRAFIA

### FOTOGRAFANDO O MOVIMENTO

**F**otografia e dança, reter o movimento. Re-tratar o movimento da dança. É difícil, trabalhoso, inquietante. Mas é gostoso. O filme tem que ser de sensibilidade alta, ou puxado - há pouca luz em cena. As velocidades usadas são média e alta. Usar o tripé, eis a questão. Uns dizem que sim, outros dizem que não. Cor ou P/B, depende da intenção.



Ballerina Lilia Shew do Ballet da Cidade



"Rajaz" de Ivaildo Berrazzo.

Fotografia e dança. Releitura, aproximação, recodificação, reconhecimento. Reconhecimento da dança através da fotografia. Transformação, interpretação. O fotógrafo é um intérprete, assim como o bailarino. Ambos interpretam a idéia do coreógrafo.

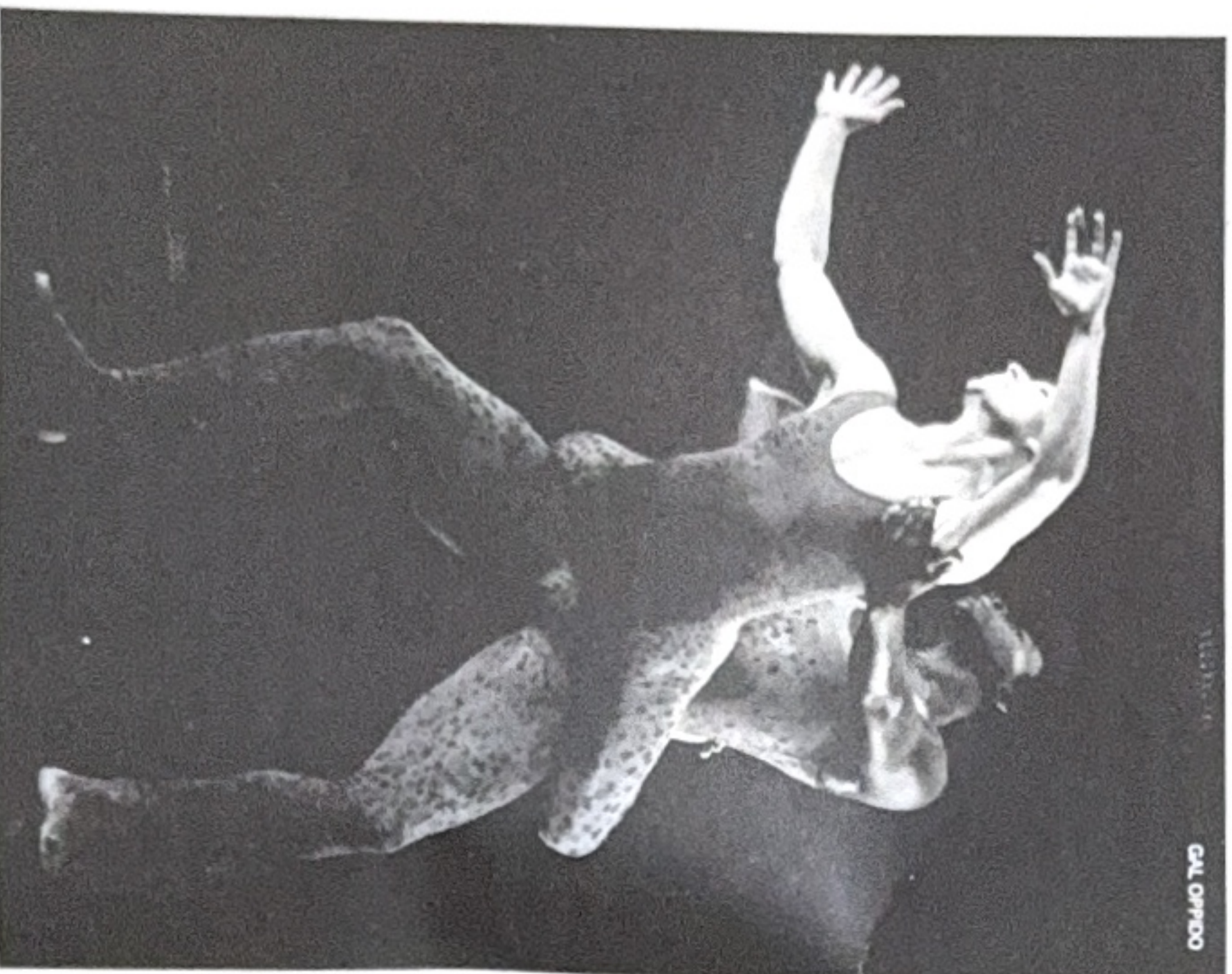
Dança e fotografia. Fotografar dança é antes de tudo fotografar arte, que é diferente da vida real. Arte cênica funcionando como estímulo fotográfico. O fotógrafo entra em cena no espetáculo e é ao mesmo tempo público de dança. Seu olho é a lente, seu músculo é o botão do disparador. O tripé é sua poltrona, o filme seu repertório. Público de dança transformado em máquina de fotografar. Máquina fotográfica transformada em instrumento de leitura.

Para fotografar dança há que se debruçar sobre ela, compreendê-la, amá-la. Há que escrever um foto-poema.

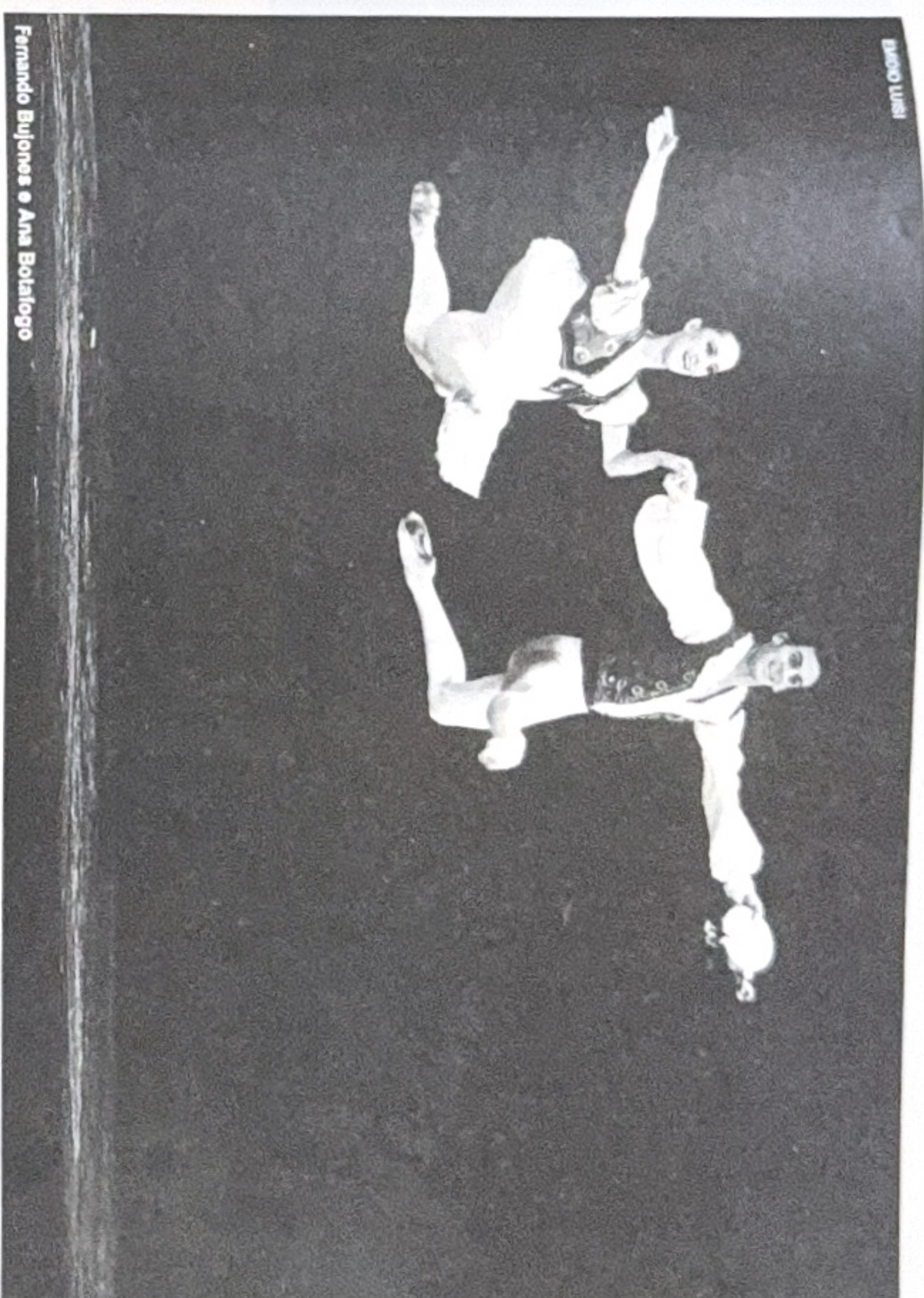
Para fotografar dança recomenda-se não interferir na relação público/palco. De preferência, use roupas escuras. Nunca use flash.

O mercado para o fotógrafo não é nada fácil. As condições de trabalho muitas vezes são precárias: a iluminação pode não ser a mais adequada para fotografar, talvez não seja possível assistir ao ensaio com antecedência, provavelmente não há verba para o fotógrafo. Se é difícil sobreviver de dança no Brasil de hoje, imagine-se o fotógrafo de dança, que é coadjuvante no espetáculo.

Mas o que seria desse espetáculo sem as fotos de divulgação? Em muitas vezes é o impacto da foto que decide do espaço obtido no jornal ou na revista, e também o público que irá assisti-lo. O fotógrafo é um coadjuvante dos mais importantes.



Balé da Cidade de São Paulo.



Fernando Bulhões e Ana Botafogo

O fotógrafo de dança pode ter duas visões, segundo a opinião de Gal Oppido. Por um lado, o fotógrafo procura traduzir para o suporte fotográfico a intenção do coreógrafo. Por outro lado, a visão que passa é a do espectador/fotógrafo. Em qualquer uma das duas, a técnica tem que estar a serviço de uma idéia.

O ofício de fotógrafo, no caso de Gal, é exercido em conjunto com vários outros: ele desenha, toca, dá aulas e é arquiteto. Mas seu sonho era ser goleiro. O movimento sempre o fascinou.

Essa característica de exercer vários ofícios é comum ao fotógrafo de dança. Alguns são arquitetos, outros são professores, uns fazem foto-jornalismo, outros foto publicitária. Emídio Luisi, por exemplo, é sócio de uma agência de foto-jornalismo e também é arquiteto. Fotografia dança desde 1971, quando começou com o balé Stagium. A partir de 75, passou a viver de fotografia.

Paquito é fotógrafo do SESC há vinte anos. Faz mais teatro do que dança, agora é que está sendo introduzido e está sentindo dificuldades. No teatro, o que interessa é a cena, na dança é o movimento, as mãos, os pés, o corpo. Ele compara as condições da dança no Brasil às do teatro amador.

Gil Grossi fotografa e dá aulas no SESC. Começou com o grupo AlmaNau onde participava do espetáculo, acompanhando o grupo e projetando slides. Trabalhou com Bêbeto Cidra, que já o colocou numa coreografia, onde ele estava como um fotógrafo que atrapalha o espetáculo. Acompanhou o trabalho de Zélia Monteiro e agora está acompanhando o de Tica Lemos e de Neca Zaitov no Espaço Viver, em São Paulo. Para ele, as pessoas devem gostar de foto de dança, já que suas oficinas estão sempre cheias.

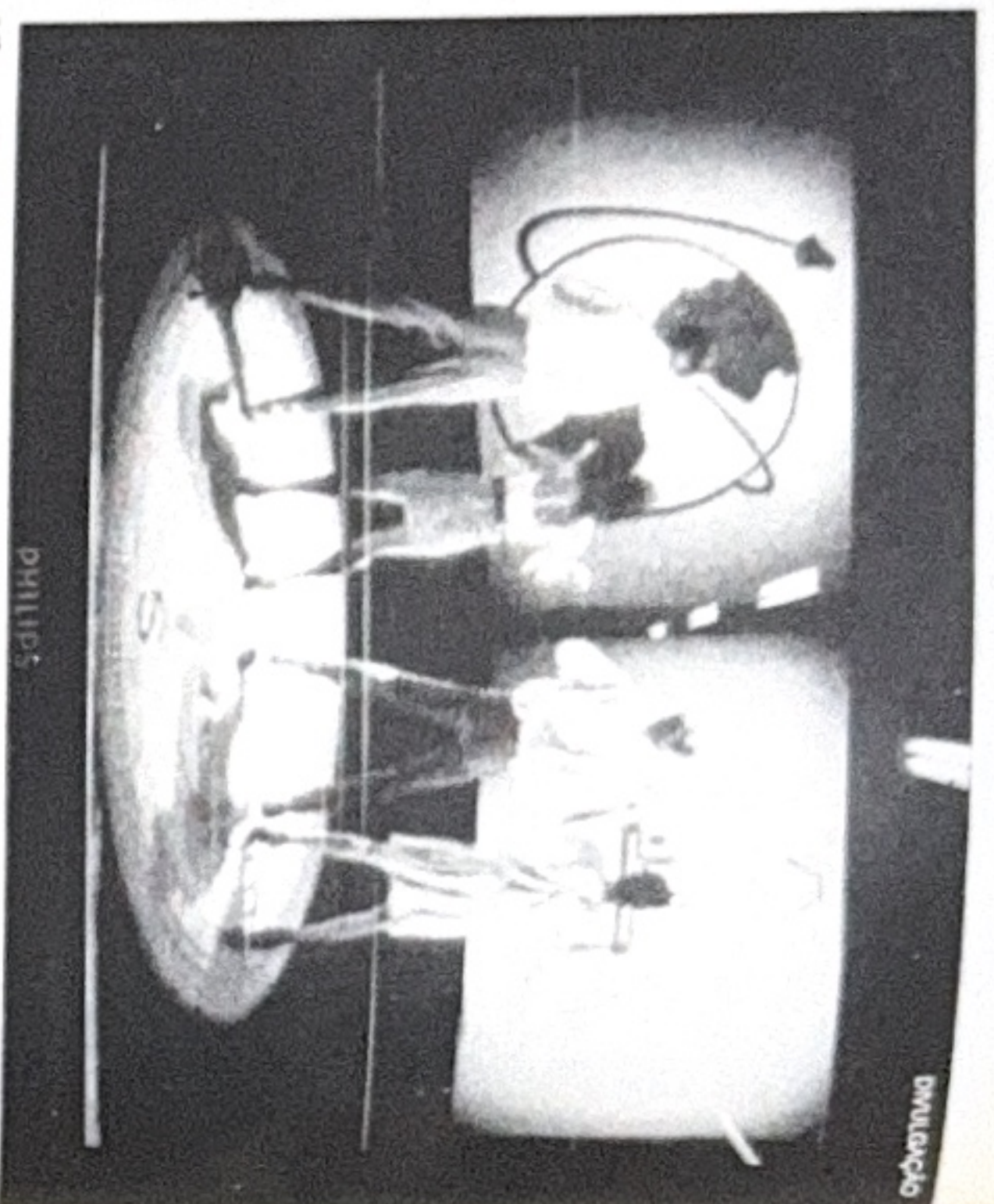


GILBERTO GROSSI

Será que palco e máquina dá samba? Movimento e registro, de idéia e ação, real e irreal, efêmero e permanente, arte e técnica, seriam dicotomias? Diferenças, isto sim, que podem se completar e enriquecer o processo de criação de todos os profissionais envolvidos nessa brincadeira séria.

SOLANGE MACHADO  
Fotógrafa, pesquisadora de dança e engenheira

# DANÇA & VÍDEO



Video Clip "Stand" 1989 (grupo R.E.M.).

## DANÇA EM VÍDEO CLIP

Você provavelmente deve achar que o máximo em matéria de dança em vídeo clip seja aquele triângulozinho estudado em **Thriller**, de Michael Jackson. Sem dúvida um clássico, esse clip já tem pelo menos 7 anos e até hoje tem gente que imita. Por isso mesmo, os passos mais interessantes em clips recentes estão acontecendo fora deste clichê. E nesse sentido, o melhor exemplo é **Shiny Happy People**, do R.E.M.

Naquelas bobagens que Michael Stipe e seus amigos dançam em um estúdio não maior do que sua sala de aula estão as soluções mais interessantes para quem não aguenta mais os pés ultra-sincronizados de Jackson e companhia - sim, porque a irmã de Michael, Janet, fez o possível para solidificar o estilo da família.

Nada contra um bom clichê. Só que o que dá mais prazer de ver ultimamente é uma dança que te estimule a levantar e copiar. E confesse que fazer todas as afetações de Paula Abdul não é tarefa para qualquer um. Por isso, os movimentos em **Shiny Happy People** são tão agradáveis - melhor até dizer convidativos.

Na verdade, eles já tinham ensaiado algo assim, no mini clássico **Stand**, de 89, onde as pessoas se revezavam de quatro em quatro para alguns dos pulos mais ridículos (e ao mesmo tempo sinceros) da "história" da dança no vídeo-clip. Mas em **Shiny Happy People**, esse conceito foi mais além.

A começar pelo próprio Michael Stipe, que jamais foi bailarino e mesmo assim faz um hilariante pas-de-deux com Kate Pierson, do B-52's. Quando entram os amigos da banda (de verdade) para dançar, você finalmente descobre o que te agrada tanto nesse gestual. Apesar de a dança ter passos

marcados (extremamente simples), os "dançarinos" são de uma espontaneidade comovente.

Esse estilo não aparece só nesse clip. O Dee-Lite já mostrou "Improvisações", preciosas de Lady Miss Kier em **Groove Is in the Heart** (a melhor delas é o jogo de quadris para frente e para trás, com os braços fazendo o movimento oposto). Eas pessoas dançando em **Summertime**, de DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince dão o retrato perfeito do movimento sem compromisso. Só que o R.E.M., como sempre conseguiu ser um pouco mais sofisticado.

Claro que uma "boa coreografia", com cinco-seis-sete-oito encalhando direitinho na música e revelando braços e pernas precisos ainda tem muito mais para render. Quem ganhou o Video Music Awards desse ano na categoria Melhor Coreografia foi o C+C Music Factory com a ótima **Gonna Make You Sweat**. Muito justo. Mas a sorte do C+C, é que eles conseguiram somar uma riquíssima linguagem gráfica às suas danças - e conseguiram assim a originalidade.

Mas mesmo nesses tempos de C+C, o que acaba agradando mais é uma dança que você sabe que é só levantar e fazer. Tem que ser igual em festa. Se você vir alguém fazendo algo muito ensaiadinho, é porque essa pessoa não está muito a vontade.

ZECA CAMARGO  
Bailarino e diretor de Jornalismo da MTV



# CINEMA & DANÇA

## UMA DELICADA ALQUIMIA

Fred Astaire, Ginger Rodgers, Gene Kelly, Cyd Charisse, Bob Fosse, Broadway, **West Side Story**, **The Ziegfeld Follies**. Tap dance, music-hall. O show deve continuar.

Quem não pensa nestas palavras quando se fala em dança e cinema? Embora muita coisa tenha sido produzida depois, como **Embalos de Sábado à Noite** ou **Flashdance**, e com enorme sucesso de público, são aqueles velhos filmes dos anos 30,40 e 50 que formam o universo mítico da dança no cinema.

Grandes nomes da dança moderna colaboraram com diretores. Agnes de Mille coreografou **Oklahoma!** e **Os Homens Preferem as Loiras**. Assim como ela, Jerome Robbins criou espetáculos para Broadway que formam, depois do sucesso no palco, transformados em filmes, de igual repercussão. É o caso do ultracomeçado **West Side Story** (1962) com o qual ganhou dois Oscars, o de direção e o de coreografia. Mas Martha Graham, Louis Horst, Roland Petit e muitos outros também participaram com pequenas coreografias para o cinema.

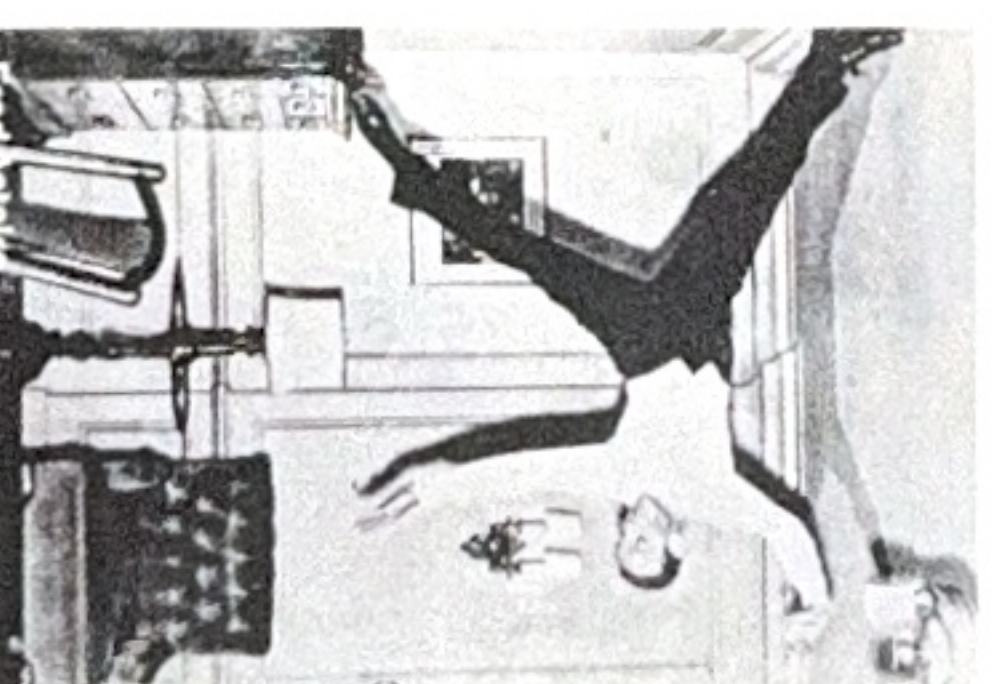
Mais recentemente, Twilla Tharp continuou seguindo este filão. São dela as coreografias de **Aquarius**, de **Amadeus** (filme que conta a vida de Mozart) e do **Solda Meia-Noite**, com Mikhail Baryshnikov e Gregory Hines, em que o único interesse estão nos curtos trechos dançados.

No entanto, apesar de constituir um imenso campo de trabalho e de recursos para os diretores de cinema, os filmes com dança não têm mais o mesmo apelo. Para o crítico César Fontenla, os melhores filmes de Astaire e de Gene Kelly, para citar apenas os mais famosos, são aqueles em que a dança se mescla de tal forma à ação que ao espectador parece natural o

personagem só ter como forma de expressão em determinado momento a dança. Ele cita **Cantando na Chuva** da dupla Kelly-Donen como um perfeito exemplo. No entanto, podemos nos perguntar: será que a mesma velha questão vai sempre voltar, aquela que afirma que a dança é subsidiária da ação dramática e só funciona direito se integrar-se perfeitamente a esta?



Gene Kelly e Donald O'Connor



para ela, criando uma nova espacialidade. Assim também um dos magos do cinema dos anos 30, Busby Berkeley compunha verdadeiras coreografias apenas com a movimentação da câmera, filmando as constelações de estrelas e coristas de filas como **Gold Diggers** em suas versões de 1933, 1935, 1936 e 1938, em que explorava todos os recursos da relação da câmera com os caleidoscópios humanos que criava.

Talvez esteja na hora do cinema redescobrir a dança. Não como mais um elemento de composição de roteiros ou momento de realce da sensualidade de uma estrela. Mas como uma autêntica via de criação cinematográfica.

CRISTINA MURACHCO

# DANÇA & SHOW

## DANÇA COMO ENTRETENIMENTO

Um espectador, sem hábito de ver Dança, quando senta para assistir um espetáculo, olha para a Dança procurando o quê? Divertimento, conhecimento ou alguma outra coisa? Será que o coreógrafo está preocupado em construir um **VER DANÇA?**

Fiz estas perguntas a dois profissionais: uma coreógrafa, Twyla Tharp, que me falou através de sua obra; e um produtor, Abelardo Figueiredo, que me respondeu numa entrevista.

As coreografias de Twyla Tharp abrangem teatro, televisão, cinema, patinação no gelo. Estas são algumas das possibilidades de construção que a coreógrafa experimentou. Suas passagens por outras linguagens não diminuíram em nada o seu trabalho. Muito pelo contrário. Ao fazer tantas danças, ela virou o olho para o mundo.

A obra escolhida para responder estas questões foi **Nine Sinatra Songs**. Com uma subvenção parcial do New Council on the Arts e do National Endowment for the Arts, sua estréia aconteceu em outubro de 1982, em Vancouver.

A música de Frank Sinatra envolve o trabalho numa atmosfera popular, o luxo fica por conta do figurino de Oscar de la Renta, e a sofisticação vem da lâmina afiada de Miss Tharp na construção do gesto. Tudo isto, iluminado por Jennifer Timplon, dá à obra uma aura que a nossa percepção capta e recolhe para o universo dos afetos: Luz, luxo, sofisticação e popular: ingredientes de uma fórmula que deu certo. **Nine Sinatra Songs** arrebatou corações e mentes. **LAZER-SABER**, uma dobradinha poderosa na formação de um público.

Abelardo Figueiredo começou sua carreira no teatro. Trabalhou na produção do histórico Balé do IV Centenário (1954); fundou o Balé do Museu de Arte Moderna; tornou-se um dos primeiros produtores de TV, criando programas de sucesso, tais como **Noite de Gala** (no Rio de Janeiro) e **Folhas Phillips** (em São Paulo).

No final da década de 50, vai para os EUA como bolista para estudar TV, uma linguagem então nova no Brasil. Lá novamente se envolveu com a Dança. Tornou-se assistente em **West Side Story** de Jerome Robbins, na sua montagem para a Broadway. Da Broadway para o City Ballet, assistiu, passo a passo, a montagem de **Apollo**, coreografia de George Balanchine com música de Stravinsky.

Urso Branco, Beco e Palladium são casas noturnas que levaram o carimbo da competência de Abelardo Figueiredo. Um especialista em show business que traz, em sua formação, os mesmos ingredientes usados por Twyla Tharp em **Nine Sinatra Songs**.



Espectáculo no Palladium.

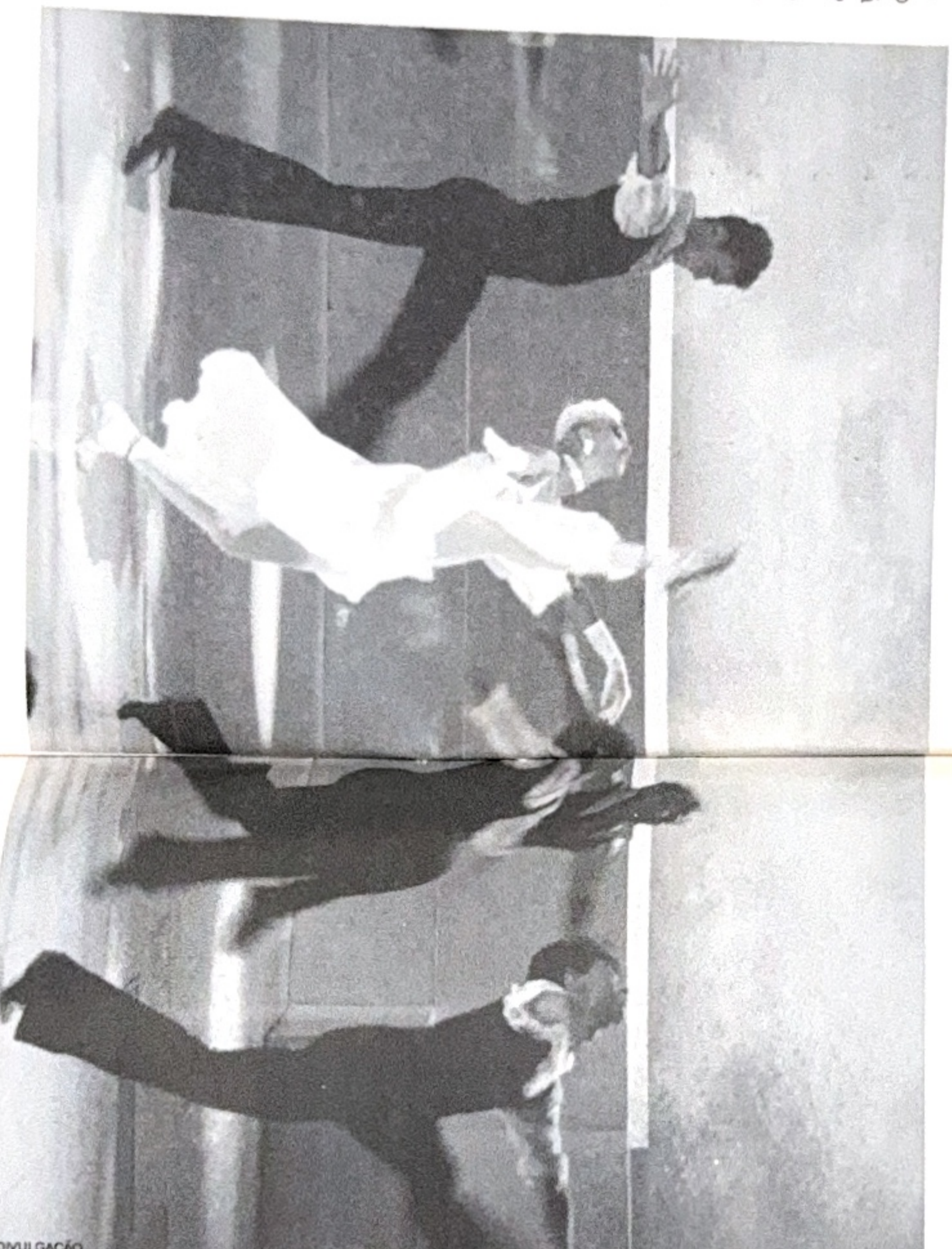
### FORMAÇÃO DE UM PÚBLICO

Abelardo é um produtor experiente. Fala com desenvoltura das encruzilhadas da Dança. Nas produções sempre utiliza a dança, com uma proposta de ordem profissional. No Palladium, por exemplo, manteve um corpo estável de 22 bailarinos.

Segundo o produtor, a estrutura de um espetáculo deve estar ligada à estrutura de seu público, numa relação de causa e efeito. Se falta um, é difícil que se tenha o outro. O público, em geral, não vai ver um espetáculo procurando coisas geniais ou fantásticas. Não cansar o espectador pode ser uma das formas de trazê-lo novamente ao teatro. É necessário criar uma diferenciação entre o que é experimental (o que pode vir a ser uma tendência) e o que não o é.

Para Abelardo, os corpos estáveis deveriam prestar um serviço à comunidade, mostrando como se constrói uma programação, e qual o seu significado. Isto ajudaria na formação deste público. Criar o hábito de temporadas com maior número de apresentações, para que uma maior quantidade de pessoas vejam a obra, também ajudaria. A pressa de fazer algo novo acaba atropelando a assimilação de tendências.

Numa frase, ele sintetiza as observações de quase 50 anos de profissão: "O Brasil é o país do talento sem métodos".



DMULGAÇÃO

# CONCLUSÃO

## INTEGRAÇÃO: UMA FACÇA DE DOIS GUMES PARA A DANÇA

Os exemplos reunidos até aqui não esgotam mas são demonstrativos de uma ampliação das possibilidades de atuação profissional na área de dança.

São espaços emergentes no mercado que vêm sendo ocupados por profissionais tanto de dança quanto de outras áreas. Eis porque, à reboque desta ampliação de mercado, impõe-se a necessidade de **especialização** ou, de outro modo, como disputar estes espaços com profissionais devidamente credenciados em outras áreas? No entanto, se a profissionalização formal, nesta área, já é difícil, num país que dispõe de apenas cinco universidades com curso de graduação em dança e três escolas com curso profissionalizante reconhecido pelo MEC, a especialização é no mínimo irrealista.

O fato é que 90% dos profissionais de dança atuantes no Brasil, "profissionalizaram-se" pelo sistema informal: academias particulares cuja preocupação, via de regra, restringe-se ao ensino de técnicas de preparação corporal. E o mercado acolhe, em pé de igualdade, tanto profissionais portadores de diplomas reconhecidos pelo ensino formal, quanto aqueles sem qualquer comprovante de capacitação, que se definem como auto-didatas e apresentam um currículo quilométrico de cursos livres.

Nestes tempos difíceis para todos, a dança continua descredibilizada perante as políticas culturais (quando existentes) e os patrocinadores. Daí a necessidade de maior cuidado com esta apoloogia do auto-didatismo, pois iniciativas como estas, sem um direcionamento comum, só prestam um deserviço à esta situação da dança, transformando-a em "terra de ninguém".

A reversão desta realidade deve passar por um entendimento do que é **básico e imprescindível** em termos de informação e conhecimento sobre dança para que a prática profissional seja mais consistente e segura; e desta forma, ultrapasse a fronteira da "viagem pessoal" de cada um, cujo alcance não vai muito além do próprio umbigo (por mais autêntica e sincera que seja). A nossa responsabilidade, como profissionais conscientes, é justamente contribuir para preencher esta lacuna de conhecimento básico que o ensino formal não dá conta de difundir na proporção de sua necessidade.

O importante é tornar iniciativas de caráter coletivo. Seja pela via da mobilização sindical, ou da organização de grupos de estudos dirigidos (como o **Núcleo de Dança** em São Paulo) ou, ainda, do credenciamento de cursos específicos em academias particulares (como já foi defendido por Raul Rachou na seção Ensino da nossa edição nº 31).

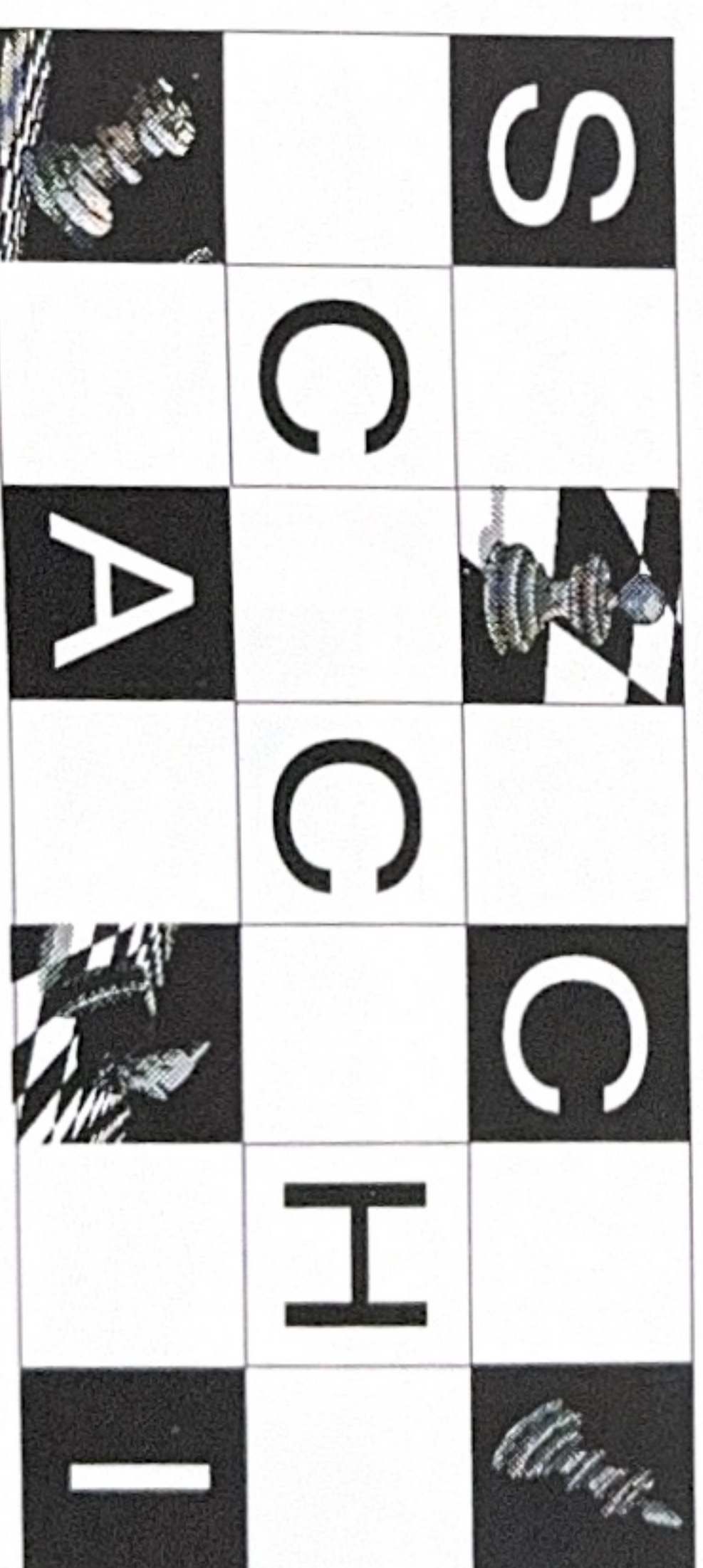
Ous profissionais da dança se "integram" ou essas experiências de integração com outras artes estarão somente escamoteando o problema da qualificação profissional na área ao invés de significarem uma autêntica ampliação de mercado.

FABIANA BRITO



FABIO BRITTO

## PARTITA A SCACCHI



O intercâmbio cultural entre a cidade italiana de Marostica e a cidade brasileira de São Bernardo presentou o público com um dos espetáculos mais interessantes da temporada: uma partida de xadrez humano ambientada no século XV.



COL. EPONORU



Nos dias 16, 17 e 18 de agosto passado, São Bernardo do Campo (SP) foi palco de um espetáculo inusitado: uma partida de xadrez em que todas as peças eram vivas e em tamanho natural.

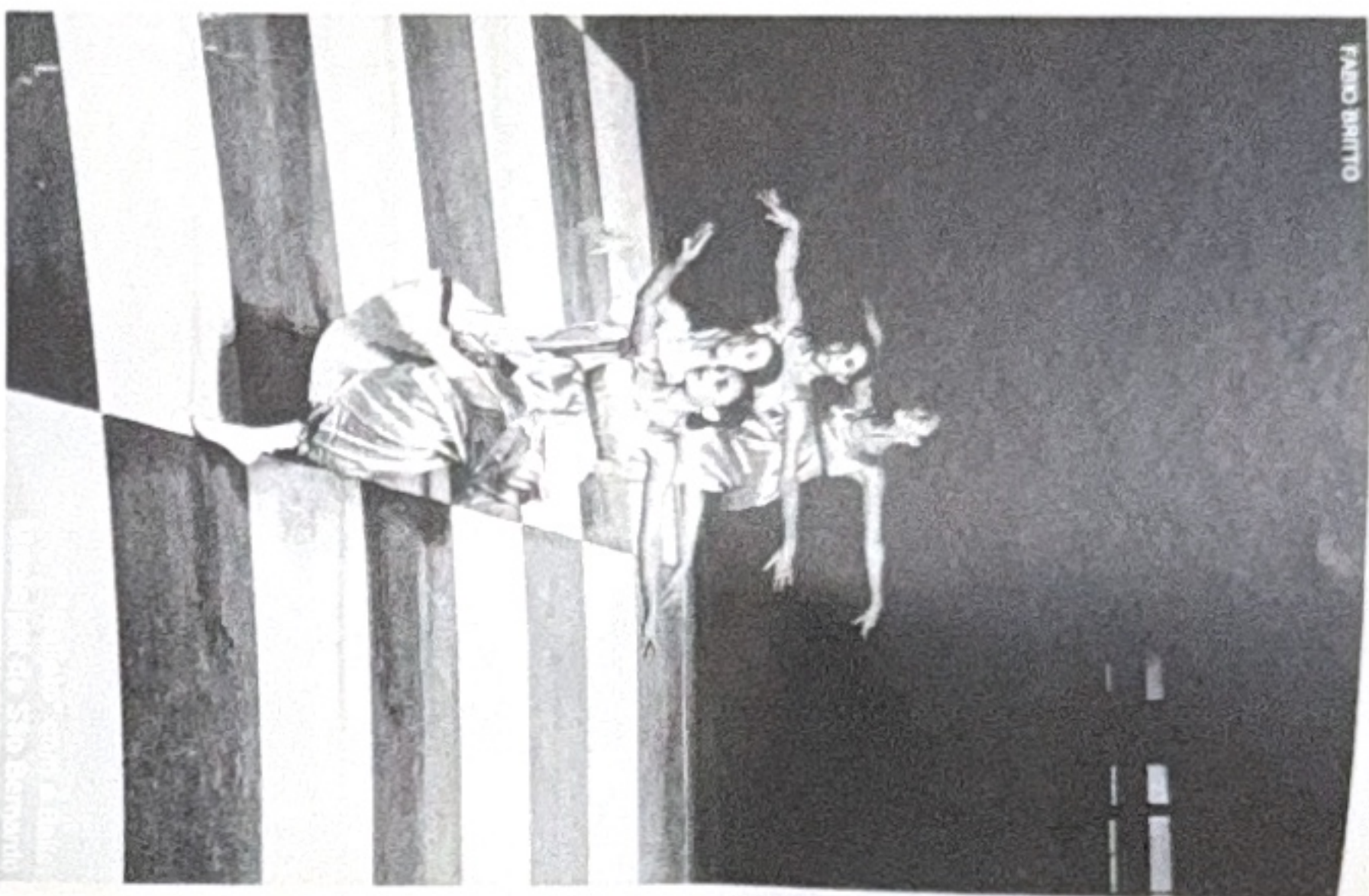
Numa superprodução com 330 integrantes (110 italianos e 220 brasileiros) mais 4 cavalos, os moradores da cidade puderam reviver, no Pavilhão Vera Cruz, uma tradição que vem da Idade Média, e que acontece na cidade de Marostica (a 70 km de Veneza, na Itália). O evento faz parte de uma série que festeja o 438º aniversário de São Bernardo, e presta uma homenagem aos imigrantes italianos da região do Veneto que fundaram a cidade e que lá implantaram a indústria do móvel.

A Partida a Scacchi (partida de xadrez) é uma festa popular, que se repete a cada dois anos

desde 1952, na pequena cidade de Marostica, que ainda conserva as muralhas e dois castelos medievais, atraindo a cada evento cerca de 20 mil espectadores, durante o mês de setembro.

Para o jogo, a cidade se transforma. São 700 pessoas diretamente envolvidas (como atores ou na produção), mas toda a cidade (cerca de 12 mil habitantes) transporta-se para o ano de 1454, veste-se como seus antepassados, põe em uso as antigas manieiras.

Naquele ano, o governador aragões da cidade, que tinha uma bela filha, Lionora, deparou-se com um grave problema: dois jovens vindos de famílias mais importantes da cidade estavam apaixonados pela donzela e iam bater-se em duelo de morte. O governador, ansioso por uma solução pacífica, decretou que a questão seria resolvida durante uma



FABIO BERTTO

partida de xadrez. Ganharam as peças brancas, e foi o preferido de Lionora que obteve sua mão.

O jogo é reproduzido em tamanho natural, com cavalos, rainhas, torres, bispos de verdade. É o momento máximo do espetáculo, que também conta com o desfile de chegada dos cidadãos e da nobreza ao local do evento, e com a festa de casamento de Lionora, num grande acontecimento renascentista. Como não se conhece exatamente o

desenvolver da partida original, os organizadores resolveram aproveitar para homenagear grandes jogadores de xadrez de todo o mundo exibindo suas partidas mais célebres. Este ano, o público pôde ver uma partida jogada entre Paul Morphy (grande enxadrista do século passado) e o Duque de Brunswick, jogada na Ópera de Paris, em 1858, durante um espetáculo, e considerada uma "jóia" pelos especialistas.

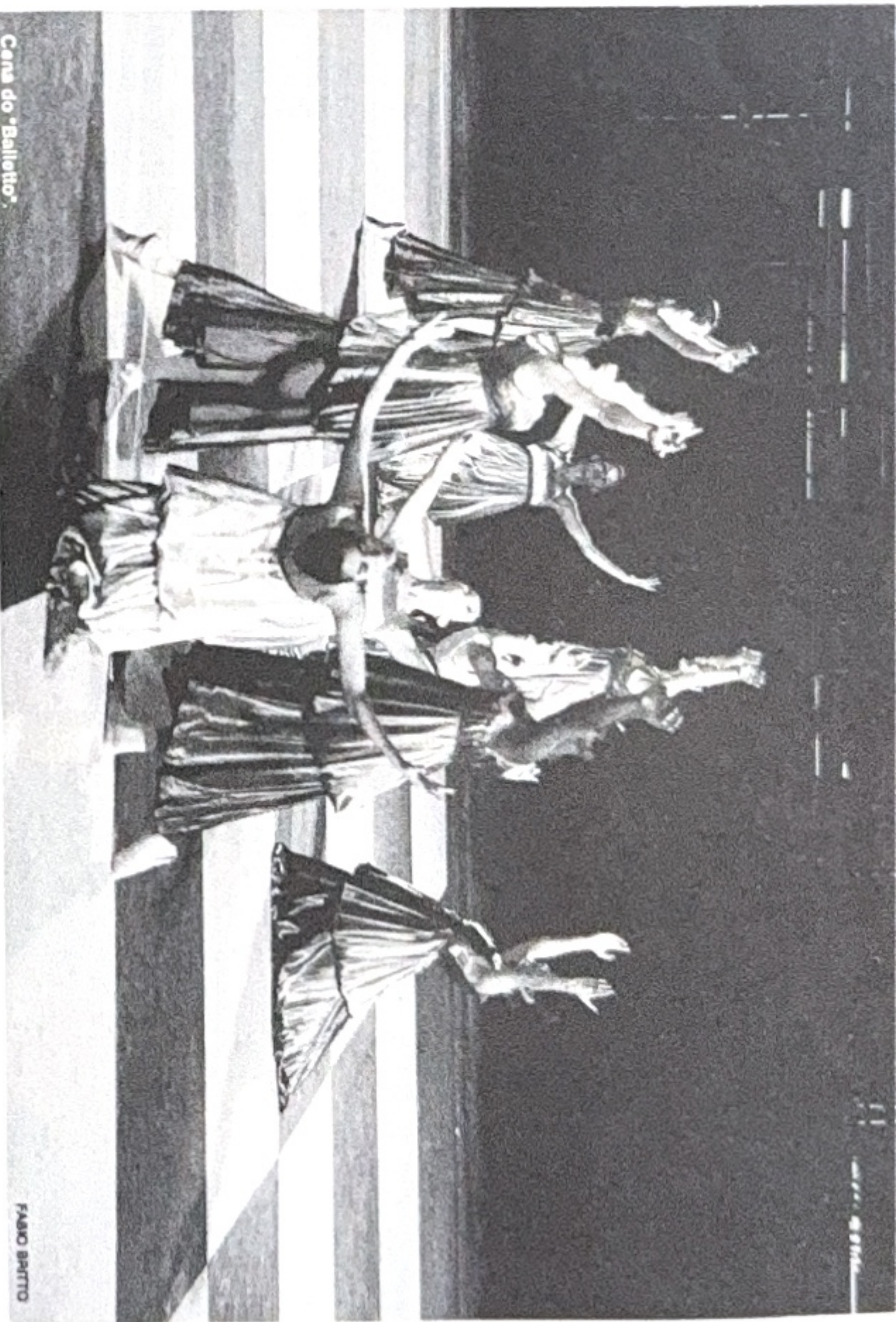
Carlo Marosti, diretor e

coreógrafo geral do espetáculo, é o único participante

profissional e não originário da cidade de Marostica (ele vem de Milão). Segundo ele, o espetáculo todo é uma coreografia, da chegada dos atores ao jogo de xadrez. "Achei que a festa de casamento seria uma excelente oportunidade para se colocar um "pequeno ballo, ou seja, uma coreografia no sentido em que entendemos hoje".

Mas foram bailarinas, e não italianas, que dançaram o "ballo". Geisa Minzoni e Toninho Fontauva, do Ballet Municipal de São Bernardo, recriaram a coreografia a partir de um vídeo que a prefeitura de Marostica lhes enviou, e ensaiaram suas alunas. "Infelizmente, o vídeo não estava em bom estado, e não pudemos fazer uma reprodução fiel. Mas o maestro Carlo Marosti gostou do resultado", comenta Minzoni.

C.M.



Cena do "Balletto".

FABIO BERTTO

## A FESTA NO RENASCIMENTO

Em Marostica, no ano de 1454, o senhor da cidade dava em casamento a mão de suas duas filhas. No lugar do duelo, a filha mais velha seria disputada por dois nobres guerreiros através de um estranho processo: um jogo de xadrez. Mas não seria um jogo de xadrez qualquer. Este seria representado com seres humanos, a partir das jogadas reais dos pretendentes.

Sabe-se que na primeira parte da festa as forças guerreiras, os exércitos da cidade, prepararam a entrada do cortejo de Senhoras e convidadas fazendo demonstrações com bandeirinhas e tambores, mostrando muito mais habilidade do que ferocidade. Os nobres entraram dançando, provavelmente a "Basse Danse", uma dança em cortejo, feita com toda a imponência, para ser dançada com o manto e a espada. A pavana, sua descendente direta, talvez tire seu nome do termo "pavonear".

A seguir, começa o jogo de xadrez. Era uma ação coreográfica, que de alguma forma duplicava, como no espelho, a imagem da corte, na frente da qual e para a qual se dava a representação. Lá estavam, no enorme tabuleiro, e fora dele também, rei e rainha com seus guerreiros, cavalos, bispos, torres. A ação narrada em versos repete a partida que se processa na vida real. Diz o narrador: "vendo o sereníssimo soberano ameaçado, a rainha branca sai, intrépida e destemida, em seu socorro. O bispo nada tendo a tender..."; e assim por diante. Perfeitamente dramático e poético.

Por fim, o "balletto", que parece também ter sido inspirado nos lances do jogo. Os primeiros "balletti" são próximos dos "entremets", trechos dançados que se intercalavam entre os diversos pratos de um banquete. Nesses ancestrais dos

"intermezi", encontramos as mouriscas, danças dramáticas, pantomímicas, ou simples performances, relacionadas a temas literários. A Mourisca, conhecida na Itália como "Matacino", e na França como "Danse des Bouffons", era uma dança espetacular e dramática e deveria ter inspirado este balé.

Uma festa cortês, onde ninguém ficaria sozinho, e muito menos mortalmente ferido. Os costumes se refinavam e o poder se revezia cada vez mais de um caráter espetacular. A conduta guerreira se transformava em etiqueta cortesã. Os gestos eram públicos e expressavam sempre alguma coisa. Nas cortes, o nascimento, a morte, os amores, nada mais tinham de "íntimos", a vida pública não era separada da vida privada.

O Renascimento na Itália, ao contrário dos outros países europeus, não era um fenômeno nacional, mas um dom da cada cidade. Os príncipes das cidades-estados italianas rivalizavam em glórias com os monarcas das dinastias europeias e constituíam com eles um poder em confronto com a Igreja. As festas principescas fojaram pouco a pouco a alguma coisa pagã da cultura renascentista.

O homem do renascimento não estava saciado como nós, alimentava sonhos de uma magnificência cada vez maior. Estava ávido por maravilhas e faminto de esplendores. Com uma notável sensibilidade para a beleza das superfícies, para as texturas dos tecidos, para a beleza dos corpos adornados, vibrava de forma ainda nunca vista, experimentava. Assim, em Marostica, procurava novas formas de divertimento, criando com originalidade o seu Jogo de Xadrez, onde poder e prestígio se disputavam.

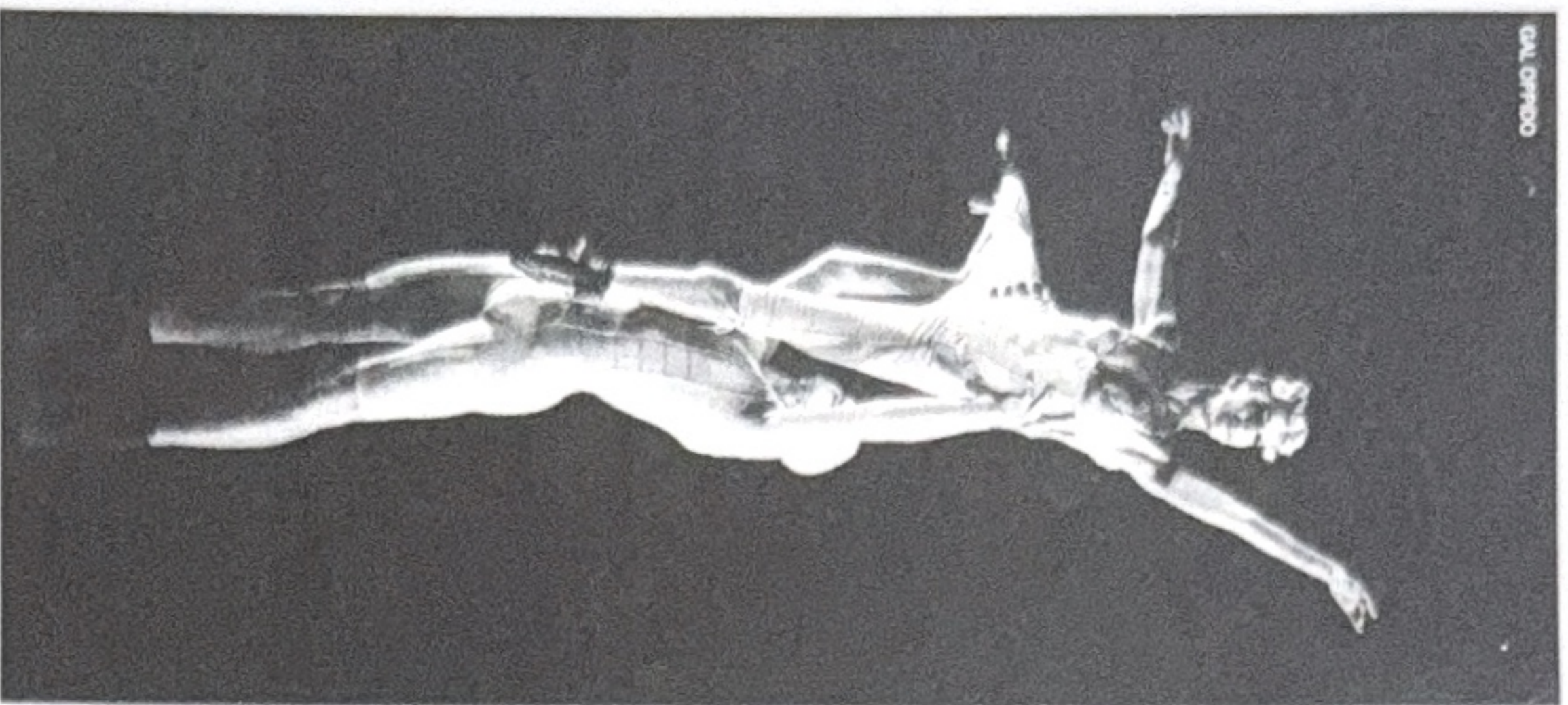
MARIANNA MONTEIRO



FABIO BERTTO



Personagens do Jogo.



DAI OFFRO

# UMA ESPERANÇADA

direções, na qualidade de cada movimento, sempre em giro, sempre dinâmico.

E este mesmo melisma é assim captado pela sempre atenta Freuza Zechmeister. Seus figurinos novamente acertam com a obra de Pedemeyras. Modernos, porém e por isso barrocos, estes figurinos são índices de uma ligação entre o estilo da música mozartiana e seu frescor moderno, recuperado pelo coreógrafo. Lá estão as espirais, também, como nos arranjos de cabeça dos bailarinos.

Mas por falar em bailarinos, deparamos com o único e grande problema da apresentação da obra. Se a coreografia é rápida, cheia de giros e alemãncias em suas direções, ela requer, ao mesmo tempo, uma execução minuciosa, o que infelizmente ainda não acontece com os bailarinos desta companhia. Não tão acostumado ao estilo de Pedemeyras, o Ballet da Cidade de São Paulo ainda carece de mais ensaios, mais estudos, para que possa vir a dançar exatamente o que é proposto.

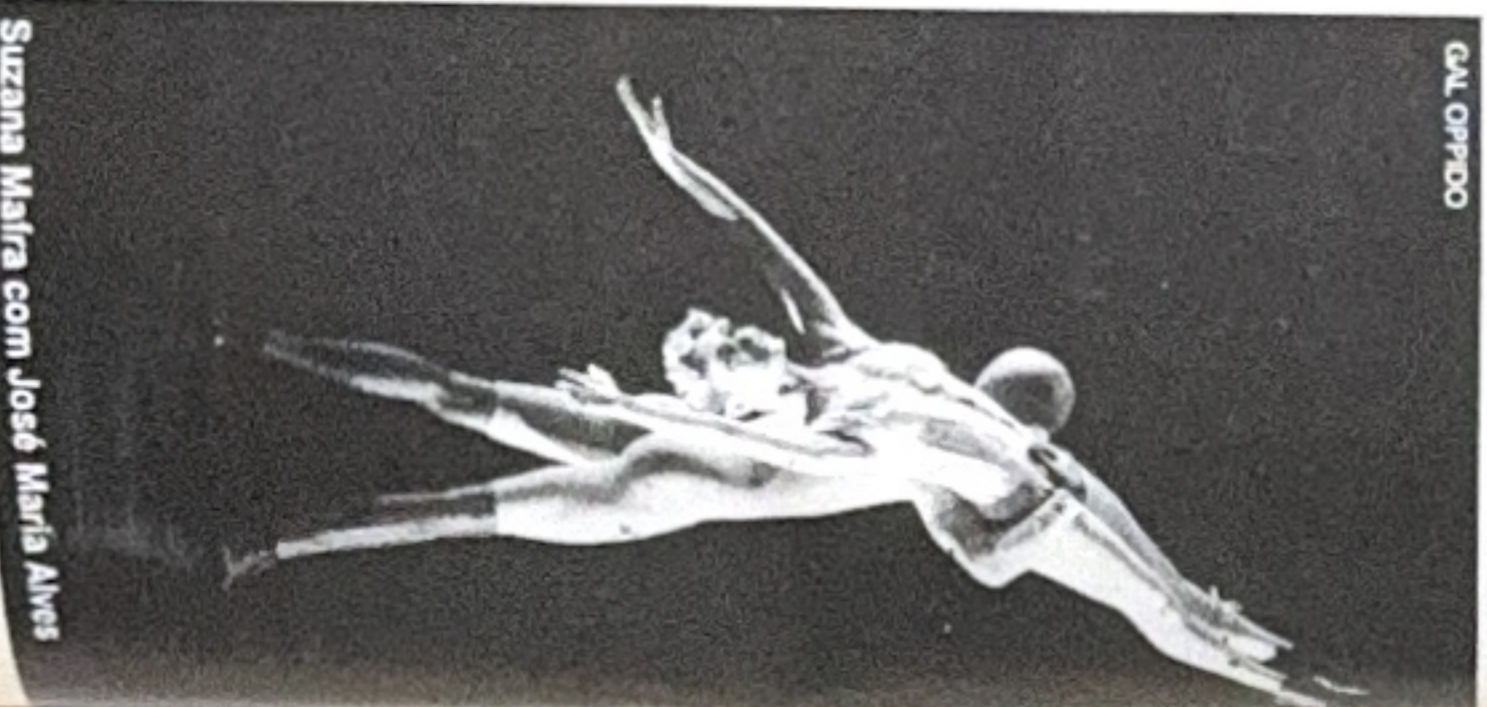
Pas-de-deux de Lumina Macêdo e Inneu Marcovechio

A segunda coreografia criada por Rodrigo Pedemeyras para o Ballet da Cidade de São Paulo confirma os passos de uma pesquisa que vem sendo dada desde a *Missão de Orfanato*, de 1989. Movimentos angulosos, quebradiços estavam nesta coreografia surpreendendo o público acostumado até então com a linguagem *Prelúdios*, por exemplo.

Em *Mozart Concerto*, Rodrigo Pedemeyras continua neste rumo que agora mostra sua faceta mais lúdica, às vezes até um pouco jocosa. As espirais melismáticas de um Mozart jovem estão lá, traduzidas em giros, numa rapidez que dialoga com a música. Espirais barrocas, que fazem o olho percorrer cada fase de sua execução, de sua precisão de acabamento nas

Se o olho é convidado a dançar, perscrutando cada espiral sugerida pela obra, os bailarinos devem nos indicar o caminho desta dança. Senão o olho tem sua retina deslocada e que era melisma no corpo vira pirueta mal feita. Não é isso que o Ballet da Cidade quer. Nem a gente. Então, isola um, dois, três.

ROBERTO PEREIRA



DAI OFFRO

Suzana Mastra com José Maria Alves

Mais que um espetáculo de dança, a apresentação do Ballet Trocadero de Monte Carlo foi uma das atrações mais engraçadas dos últimos tempos. Riso solto mesmo. O empertigado público do Teatro Municipal - ingressos caros - parecia um bando de crianças numa matine de circo.

É que o apelo dos bailarinos vestidos, dançando nas pontas, é algo atemporal. Sim, o programa era basicamente igual ao das duas vistas anteriores da companhia ao país. Mas e daí? Eles sabem que são mesmo as paródias aos grandes clássicos o maior sucesso, e não temem o "dejà vu".

Assistir o Trocadero tem uma graça a mais para quem conhece dança. Toma-se quase um jogo identificar de qual variação da coreografia eles estão debochando, ou notar qual permanece absolutamente inalterada. Ainda, é uma delícia perceber as características do estilo de bailarinas como Marie Taglioni ou Carlota Grisi nas interpretações impagáveis dos integrantes do Trocadero.

Taglioni, por exemplo, aparece com seus infalíveis brachinhos de sifide no *Pas de Quatre*, vivida por Allen Dennis. Fazendo toca da idade da bailarina à época da estreia da coreografia - a original -, Dennis traz uma armação enorme por baixo da saia de tule (o que o deixa com um enorme quadril), despencadas pontas, dá trombadas nas outras dançarinas e ageita o coque, também desmoronando. Sem falar que "ela" simplesmente não executa as partes mais difíceis "quando ninguém está olhando".

Este é um exemplo do principal recurso de que se vale o Trocadero: simplicidade. O olhar bem-humorado incide sobre tudo. Assim, até um simples "balance" ou um "epaulement" provocam contrações do público.

Vide *A Morte do Cisne*. A peça tem início com o palco às escuras. Um holoforte ilumina o local por onde a bailarina deveria entrar. Como isto não acontece, aluz começa a rastrear o palco, à sua procura

Desnecessário dizer que a bailarina aparece exatamente do outro lado. Fazendo frenéticos movimentos de cisne, bate tanto no tutu que acaba espalhando penas por toda parte.

Já em *O Lago dos Cisnes*, apenas a entrada em cena dos cisnes, na clássica variação dos "arabesques" já conquista. O que dizer então do "pas de quatre", aquele dos "changements"?



# O KITSCH DOS GRANDES CLÁSSICOS DO BALLET

Em momentos como este é que os bailarinos do Trocadero mostram que seu trabalho não é só palhaçada. Existe um trabalho técnico sério, de aulas e estudo coreográfico.

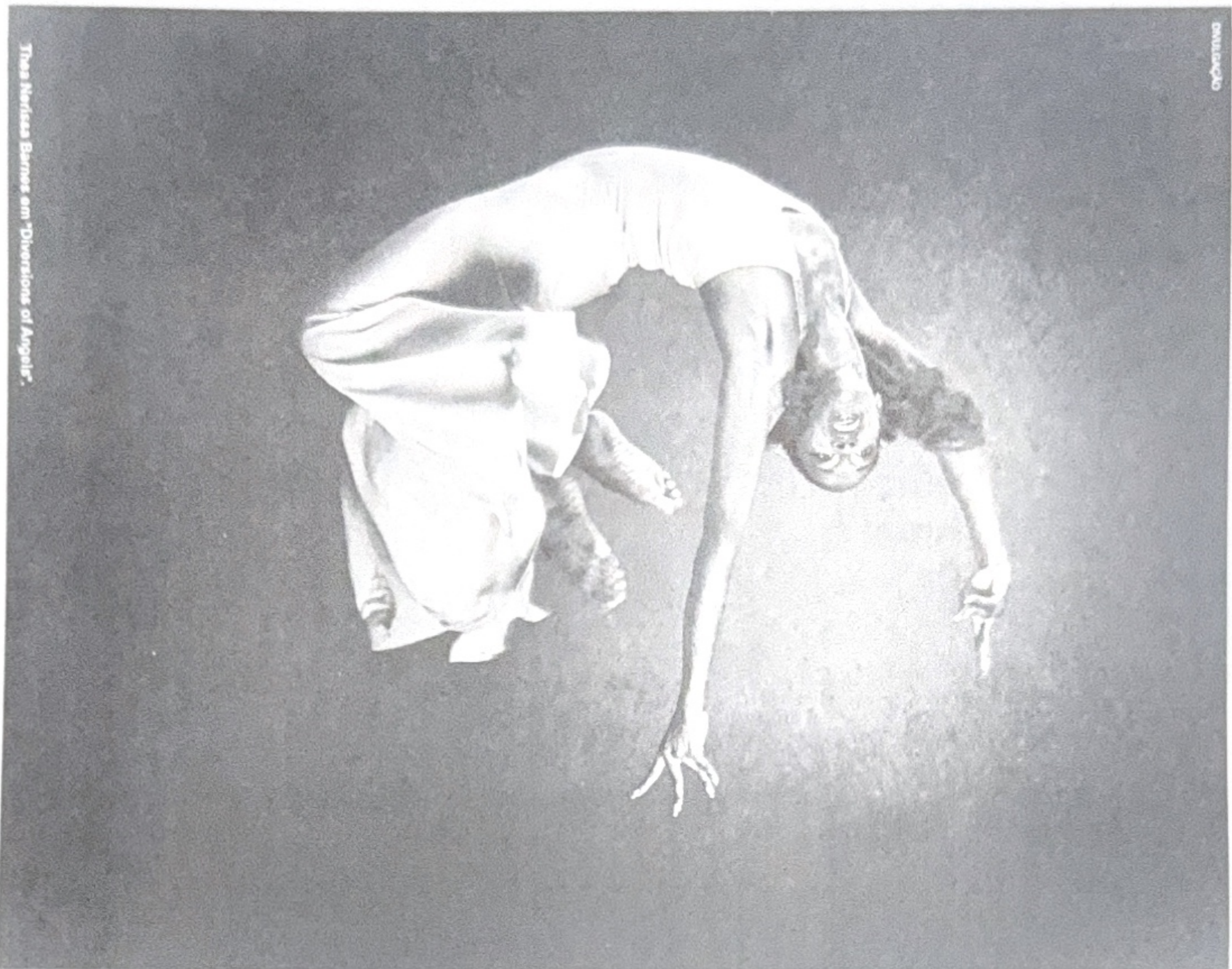
Outro exemplo disso é o "pas de deux" de *O Corsário*, onde os bailarinos aparecem impecáveis nas acrobáticas codas finais. Nesta peça, o principal alvo é a interpretação do bailarino (prova de que não é no transformismo que está o trunfo da companhia). Quem nunca viu Nureyev ou Baryshnikov no papel? Pois o cômico "William Vanilla" (na verdade o bailarino Joey Nevins) debocha até onde pode dos arroubos das finalizações e saltos da coreografia.

O humor do Trocadero começa nos nomes das bailarinas (Natascha Notgoudenuff, Nina Eninenimynimova e Tatiana Youbetyabootskaya) e prossegue no texto do programa. Os "irmãos Legupski" por exemplo, são definidos da seguinte maneira: "Vladimir e Dimitri não são, na verdade, irmãos. Nem seus nomes são russos nem sabem a diferença entre um jeté e uma pirueta. Mas se movimentam bastante bem e cabem nos figurinos".

Claro que teria sido ótimo poder assistir à sátira às estéticas de Pina Bausch e de Martha Graham, novos trabalhos dos Trocks. Fica para a próxima. Já é diversão suficiente ver assumido no palco o kitsch que os grandes clássicos sugerem e que ninguém-bailarinos, coreógrafos e público - tem coragem de admitir.

ÉRIKA PALOMINO  
Editora-assistente da Folha de São Paulo

dança/ço



Martha Graham em "Divisions of Anguish".

## MARATHA GRAHAM

**M**artha Graham não precisa ser lembrada. Nem precisa, tam- pouco, de elogios póstumos.

A força e expressão de seu trabalho imprimiram uma grave inflexão no curso da História da Dança. Esta é a sua marca: o pioneirismo e a modernidade.

Para a instalação de um novo paradigma estético, deve existir a vontade de ruptura e o projeto de ruptura.

Graham realiza ambos.

Ela desenvolveu-se junto a um grupo de bailarinos e coreógrafos pioneiros. Pessoas que como Isadora Duncan e Loie Fuller fizeram uma dança bem diferente daquela que por quatro séculos praticamente foi vista.

Ao mesmo tempo em que aprendia com estas pessoas, tecia sua trajetória própria.

Martha Graham iniciou seus estudos em dança depois de assistir a um espetáculo de Ruth St. Denis e continuou se aprimorando na escola de St. Denis e Ted Shawn.

De St. Denis incorporou a importância da emoção explícita na dança, mas não assumiu globalmente a dança religiosa ou metafísica em si. Renegou estes princípios e propôs algo além.

Martha Graham aliou à força emotiva o desenvolvimento de



uma técnica que levasse esta emoção à coreografia, da forma mais genuína possível.

Utilizou-se da dança religiosa, mítica e ritual, mas não se encerrou nelas.

Queria dançar o presente, o seu momento.

Graham buscou novos centros axiológicos no corpo do bailarino, de forma a transcender a linguagem formal que desenvolvia e extemar a pulsão emotiva.

A vontade de ruptura estava na própria base de seu trabalho, mas a concretude da sua modernidade estava na execução técnica inovadora, no aporte expressivo, na apropriação de uma linguagem simbólica e no tratamento coreográfico-cênico.

É desta forma que ela realiza sua inscrição estética.

Martha Graham, como Doris Humphrey e outros criadores, deixou uma escola que é, em grande parte, o núcleo central da chamada escola americana, os formadores da dança moderna americana.

Os nomes de Erick Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor, Twyla Tharp, bem como os considerados pós-modernos, Lucind Childs, Alvin Ailey, também estão ligados às concepções grahaminianas e a sua escola.

O fundamental é perceber a vida de Martha Graham o sopro de modernidade que deu fôlego e direção ao trabalho de tantos; não só na América do Norte,

mas na junção de sua escola com a escola alemã de Wigman, em Joos e Nikolais.

A idéia de renovação das estruturas da dança de Graham permanece como força motriz desta dinâmica dentro da dança moderna, seja pela ampliação dela, pela superação, ou contestação, há um vínculo de gênese.

No esgotamento destas questões surgiram, portanto, as linhas que compõem hoje nossa realidade em dança.

Quantos espetáculos não são concebidos e montados cênica e coreograficamente fazendo quase que uma "arqueologia da linguagem" de Graham?

Não basta a intelecção formal do que Graham desenvolveu, é necessário ter olhos para ver e sentir a aproximação da beleza da forma expressiva.

Não cabe aqui a explicação detalhada do método de Martha Graham, mas sim apontar a perenidade e vitalidade de suas concepções no cenário contemporâneo.

Apurando a sensibilidade e disciplinando o olhar estético poderemos avaliar o quanto Graham está entre nós, atuante e viva no que é novo e belo.

**SANDRA FARINA**  
Pós-graduada na Escola de Comunicações e Artes da USP

### PEQUENA BIOGRAFIA E TRABALHOS PRINCIPAIS

1894- Nasce M. Graham	1894- Nascem M. Graham e suas irmãs em Astoria, Oregon, EUA
1910- Primeiro contato com um espetáculo de dança: Ruth St. Denis (coreografia: <i>The Cobras, The Incense, Rada, Egypt</i> )	1910- Primeiro contato com um espetáculo de dança: Ruth St. Denis (coreografia: <i>The Cobras, The Incense, Rada, Egypt</i> )
1913- Início dos estudos de dança na Califórnia	1913- Início dos estudos de dança na Califórnia
1916- <i>Entrana Denishawn</i> , escola onde permanece até 1923, realizando importante trabalho como	1916- <i>Entrana Denishawn</i> , escola onde permanece até 1923, realizando importante trabalho como
1927- <i>Artemis</i> , primeira obra independente	1927- <i>Artemis</i> , primeira obra independente
1929- Realiza sua primeira composição para grupo <i>Herético</i> ; depois <i>A Eleita</i> , e <i>Mistérios Primitivos</i> sobre a tradução dos ritos católicos pelos indígenas	1929- Realiza sua primeira composição para grupo <i>Herético</i> ; depois <i>A Eleita</i> , e <i>Mistérios Primitivos</i> sobre a tradução dos ritos católicos pelos indígenas
1935- Coreografia <i>Frontiers</i> sobre o tema dos pioneiros	1935- Coreografia <i>Frontiers</i> sobre o tema dos pioneiros
1937- <i>Monta Deep Song</i>	1937- <i>Monta Deep Song</i>
1938- <i>Funda sua própria companhia</i>	1938- <i>Funda sua própria companhia</i>
1944- Coreografia <i>Appalachian Spring, Herodiade, Imagined Wind</i> . Principia suas coreografias sobre temas mitológicos	1944- Coreografia <i>Appalachian Spring, Herodiade, Imagined Wind</i> . Principia suas coreografias sobre temas mitológicos
1947- <i>Night Journey</i>	1947- <i>Night Journey</i>
1950- <i>Eye of Anguish, Judith</i>	1950- <i>Eye of Anguish, Judith</i>
1951- <i>The Triumph of Joan</i>	1951- <i>The Triumph of Joan</i>
1958- <i>Clytemnestre</i>	1958- <i>Clytemnestre</i>
1960- <i>Acrobats of God, Alcestis</i>	1960- <i>Acrobats of God, Alcestis</i>
1962- <i>Pedra</i>	1962- <i>Pedra</i>
1963- <i>Circe</i>	1963- <i>Circe</i>
1965- <i>The Witch of Endor</i>	1965- <i>The Witch of Endor</i>
1975- <i>Lucifer</i>	1975- <i>Lucifer</i>
1991- <i>Morte de Martha Graham</i> , que ainda dirige a sua escola e a sua companhia.	1991- <i>Morte de Martha Graham</i> , que ainda dirige a sua escola e a sua companhia.

Já há algum tempo observa-se um movimento de questionamento dos alcances da técnica do ballet clássico como meio onipotente de formação corporal. A própria Revista Dançar, em sua edição nº 31 dedicou a reportagem Especial à este assunto, procurando chamar a atenção para a necessidade de se relativizar uma ideia equivocada sobre a competência absoluta da técnica clássica.

Ao que parece, na Dança, só agora se percebe o que sempre se soube nas outras artes: a formação técnica está em função da concepção estética, ainda que, por vezes, a primeira leve a segunda.

De fato, as novas necessidades expressivas levam à busca de novas possibilidades de formação técnica, ou seja, a cena determina o corpo, e é por ele determinada. Por isso a discussão sobre tendências atuais da criação em dança, traz paralelamente outra, sobre tendências atuais das técnicas de formação corporal. Foi o que evidenciou o festival Movimentos de Dança, realizado pelo SESC - Vila Nova (SP) que, neste 4º ano, tendo como objetivo revelar tendências inovadoras da cena, provocou questionamentos sobre as tendências dos modos de preparação deste corpo que a encena.

Dentre os onze trabalhos apresentados, de 11 a 16 de junho, predominaram as experiências de aproximação com outras fronteiras como do teatro, do circo e da ginástica. Mas mesmo nos trabalhos mais puristas ficou patente esta necessidade de adequação da técnica à estética sob risco de comprometer o resultado cênico.

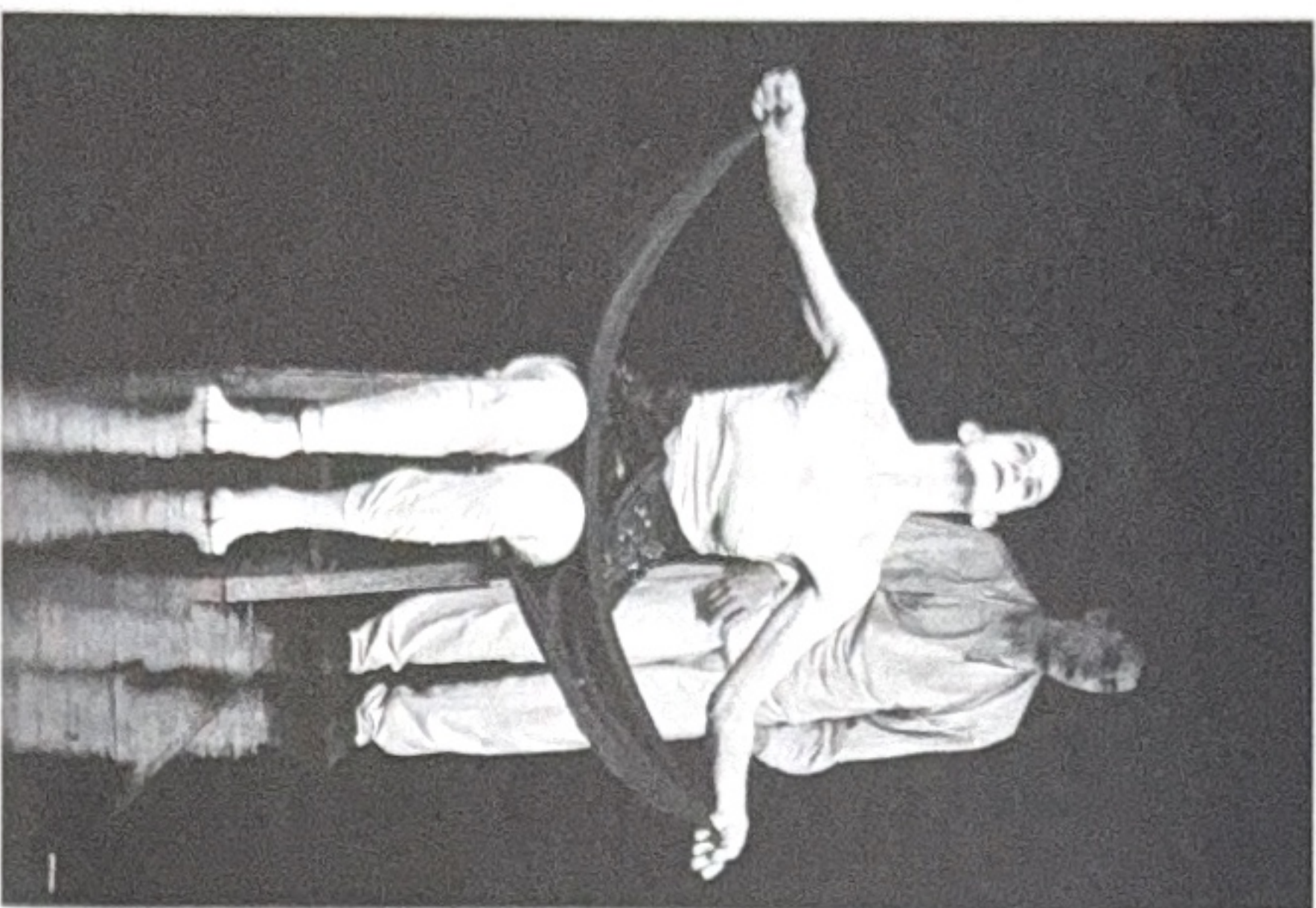
No entanto, é preciso diferenciar esta busca diferenciada de novos modos de preparação corporal, de outra tendência igualmente atual: a busca do corpo "político".

## ESTÉTICA:

A noção de que quanto maior o número de técnicos utilizados na preparação corporal, melhor ou mais capaz é o corpo do dançarino, cai por terra se considerarmos que a técnica se inscreve no corpo pelo trabalho sistemático e coordenado sobre os músculos e articulações. E qualquer formação muscular leva tempo, não se faz ou desfaz de uma hora para outra. Daí porque, fazer sempre de tudo um pouco, pode não dar em lugar nenhum, ao invés de significar uma ampliação das possibilidades de ação corporal através de novas experiências.

Se toda superação parte do reconhecimento dos fatos, o Movimentos de Dança mostrou-se um atuante fator de desenvolvimento da dança em São Paulo, revelando estas tendências. Nos resta aguardar o próximo ano...

F.B.



"Karloman", coreografia de Vera Sala

## UMA EXPERIMENTAÇÃO DO CORPO

### O Movimentos de Dança

já figura entre as datas mais disputadas do calendário anual dos festivais de dança de São Paulo, porque sua equipe organizadora, encabeçada por Laura Casarinho, Cristina Madi e Martha Lordello, reginima a cada ano a seriedade e valorização de novas propostas como sua marca característica. Este ano, à revelia das reclamações de alguns profissionais, a organização do evento admitiu inscrições de amadores desde que seus trabalhos estivessem, também, de acordo com a proposta do festival: e ainda requisitou a participação de especialistas, na seleção final, atribuindo maior idoneidade ao processo de escolha dos participantes da mostra.

### SÃO PAULO

#### São Paulo

**BALLET PAULA CASTRO**  
Escola oficializada em nível de 1º e 2º graus (deliberação 9/81 e 15/88).  
Habilitações: Magistério de Dança e Técnico de Dança.  
R. Monte Alegre, 1104  
F: 263-7637 e 864-3081

**BALLET ANA PAVLOVA LTDA.**  
Ballet Clássico, Baby Class, Infantil,  
Preparação da Royal Academy of Dance  
R. Conde de Itá, 350  
F: 522-1551

**Dir. Art. Ana Maria Pellegrino**

#### BALLET ART-EXPRESSION

Ballet Clássico, Jazz e Ginástica  
Av. Chibards, 266  
F: 575-4037  
Dir. Art. Helena Weber

#### BALLET MARIA HELENA WAZZETI

Ballet Clássico, Ballet Moderno,  
Método Royal, Jazz e Ginástica para seniores.  
R. Dom Luis de Bragança, 210  
Dir. Art. Maria Helena Mazzetti

#### BALLET ILARA LOPES

Ballet Clássico, Jazz, Ginástica  
Modeladora, Aeróbica  
R. Duas Verdianas, 158  
F: 220-8112  
Dir. Art. Ilara Lopes

#### BALLET TERPSICORE

Ballet Clássico, Jazz, Sapateado,  
Palmiação e Ginástica  
R. Antonio Pinto Bandeira, 109  
F: 204-9680  
Dir. Art. Marta Meliane

#### CAMILLA BALLET

R. Pretônia, 318  
F: 204-2240  
Dir. Art. Luciana Camilla Puppa de Freitas

#### CENTRO DE DANÇA HALINA BIERNACKA

Ballet Clássico, Jazz, Sapateado,  
Abertura, Alongamento e Ginástica Rítmica e Aeróbica  
R. Caetés, 433 / F: 262-2004  
F: 352-8806  
R. Congo Eugênio de Lima, 70

### COMPANHIA DE DANÇA

Clássico (prof. e inici.), Moderno, Jazz e Ginástica  
R. Carnevas, 197  
F: 62-4670  
Dir. Art. Vera Francini e Viviane Teperman

#### ESCOLA DE BAILLADO NICE LEITE S/C LTDA

Clássico ( Básico, Profissionalizante)  
R. Dr. Veiga Filho, 704/708  
F: 67-8188  
Dir. Art. Nice Leite

#### ESPECIAL AC. DE BALLET

Clássico, Jazz, Baby Class,  
Preparatório da Royal Academy of Dance  
R. Pe. Estevam Pernet, 292  
F: 296-1020 - Tatuapé  
Dir. Art. Aracy de Almeida

#### FAMA GINÁSTICA E DANÇA

Ballet Clássico, Moderno, Ginástica Localizada e Aeróbica, Jazz e Alongamento  
R. Rodrigo Claudio, 357  
F: 288-0785

#### INTERNACIONAL CENTRO DE DANÇA PASSARO DE FOGO

Clássico, Jazz, Flamenco, Espanhol, Ginástica Modeladora e Aeróbica  
Av. Paes de Barros, 2953  
F: 274-0246  
Dir. Art. Rosani Garcia e Carlos A. Souza

#### KIKA TAP CENTER

Sapateado  
R. Suzano, 136  
F: 887-4752  
Dir. Art. Kika Sampaio

#### LAURA BALLET

Classes especiais para crianças a partir de 3 anos, Clássico, Jazz, Ginástica Rítmica, Aeróbica, Modeladora e para Gestantes, Alongamento e Sapateado.  
Av. Washington Luiz, 1089, lj 29, piso Jazz  
F: 533-0347

#### OFICINA GIN E DANÇA S/C LTDA

Método Royal, Clássico, Moderno, Jazz, Gin. c/ Alongamento, Ballet infantil  
A. dos Anapurnas, 1210/F: 533-7153

### VERÔNICA BALLET

Clássico, Moderno, Jazz, Sapateado  
Av. Indianópolis, 595  
F: 571-0788  
Dir. Art. Verônica Coutinho

### Bauru

**BALLET YOLA GUI-MARQUES**  
Ballet Clássico, Moderno  
R. Major Fraga, 4-174  
F: 23-1636  
Dir. Art. Yola Guimarães

#### BALLET VITÓRIA RÉGIA

Clássico, Neo-Clássico e Contemporâneo  
Av. Com. José da Silva Martha, 1-20  
F: 23-5988  
Dir. Art. Dalva Maria Correa Silva

### Itu

**VIDA ROSA - DANÇA, AÇÃO E ARTE**  
Sapateado, Ginástica, Ballet Clássico, Jazz, Aeróbica e Musculação  
Av. Tiradentes, 800  
F: 482-0016

### Jundiaí

**BALLET TEATRO OFICINA**  
Clássico, Moderno, Jazz, Sapateado, Baby Class, Teatro, Ginástica Aeróbica  
R. Barão de Jundiaí, 1093  
F: 434-9931  
SL Centro das Artes  
Dir. Art. Jô Martins

### Limeira

**ADANAC - DANÇA E ARTES**  
Ballet Clássico, Jazz, Sapateado, Ginástica  
R. Visc. de Rio Branco, 79  
Dir. Art. Yvone Spichler

### Ribeirão Preto

**ROSE BALLET SCHOOL**  
Clássico, Jazz e Sapateado  
R. Garibaldi, 777  
F: 635-2777/652-8800  
Dir. Art. Rosemary Barreira Cassiani

### São Caetano do Sul

**ESCOLA DE BALLET TOSHI KOBAYASHI**  
R. Pinheiro Machado, 21  
F: 453-0904  
Dir. Art. Toshie e Kobayashi

### SANDRA AMARAL

Ballet Clássico, Baby Class, Jazz, Sapateado, Pas-de-Deux  
R. Noel Rosas, 212  
F: 453-9811  
Dir. Art. Sandra Amaral

#### SCOTT CENTER CULTURA FÍSICA

R. Sen. Roberto Simonsen, 140  
F: 441-2603-CEP 09530  
Dir. Art. M<sup>te</sup> Alice de Castro Valarik

### São Carlos

**ESCOLA DE BALLET EXPRESSION**  
Jazz, Clássico, Baby Class, Clássico Infantil, Sapateado, Moderno, Ginástica Rítmica, Manequim e Ag. de Modelos  
R. Visc. de Inhauma, 1305  
F: 71-5214  
Dir. Art. Elizabeth Kyomura

#### BALLET VALDEREZ BALLET CIDADE DE SANTOS

R. Duque de Caxias, 150- CEP 11075  
Dir. Art. Valdeez Zani

### RIO DE JANEIRO

**ACADEMIA OFICINA DO CORPO**  
Av. Rodolfo Amoedo, 45  
F: 399-1819  
Dir. Art. Frederico Laatsch

### ACADEMIA VALERIA MOREYRA

R. Quito, 91/95  
Dir. Art. Valéria Moreyra

**CORPORE CLUBE DE GINÁSTICA**  
R. Visc. de Pirajá, 365, sobreloja  
F: 287-6797  
Estrada da Gávea, 648, São Conrado  
R. Pe. Antonio Vieira, 24, Leme

R. Marques Abrantes, 38, sobreloja,  
Flamengo  
R. Conde de Bonfim, 422, sobreloja,  
Tijuca

Rio Grande  
Dir. Art. Maria Clara Salles e Eliana  
Salles  
Av. Getúlio Vargas, 102

BAHIA  
Salvador  
ESCOLA DE DANÇAS MIRIAM  
BACELAR

CORPUS ESCOLA DE DANÇA  
Clássico, Jazz, Moderno, Sapateado,  
Alongamento, Afro e Dança  
Espanhola  
Av. Armando Lombardi, 875  
F: 399-1503

ACADEMIA ENSAIO  
Ballet Clássico, Jazz, Sapateado e  
Ginástica Aeróbica  
R. Benjamin Constant, 156  
F: 32-1971

ESCOLA DE DANÇAS MIRIAM  
BACELAR  
R. Belo Horizonte, 70  
F: 245-1637

Dir. Art. Elisabeth Serti  
R. Baronesa, 750, Pça. Seca,  
Jacarepaguá  
F: 359-1588

SANTA CATARINA  
Florianópolis  
GRUPO DE GINÁSTICA E  
DANÇA LEE

Feira de Santana  
ACADEMIA JOMARA ALMEIDA  
R. Cristóvão Barreto, 322  
F: 221-0183

DANCE CENTER NINO  
GIOVANNETTI  
R. Siqueira Campos, 43/724  
F: 255-9297

PARANÁ  
Maringá  
ESCOLA GESTO, ARTE E  
MOVIMENTO

CEARÁ  
Fortaleza  
ACADEMIA OLÍMPICA  
Ginástica Estética e Aeróbica,

JAZZ CARLOTA PORTELA  
R. Jd. Botânico, 119  
F: 266-7991

ACADEMIA DE BALLET SKEMA  
Jazz, Sapateado, Clássico  
R. Machado de Assis, 655  
F: 235-0854

Fortaleza  
ACADEMIA OLÍMPICA  
Ginástica Estética e Aeróbica,

JAZZ E CIA  
Jazz, Clássico, Sapateado,  
Alongamento, Curso de Teatro  
R. Cel. Barico de Souza Gomes Filho,  
99, 2º andar, Barra  
Dir. Art. Renato Vieira/ Betina  
Gueimann

ESPÍRITO SANTO  
Vitória  
LENIRA BORGES BALLET  
STUDIO

MATO GROSSO DO SUL  
Campo Grande  
PERNAMBUCO  
Paulista

ESTÚDIO ELIANA KARIN  
Ballet Clássico (Método Russo),  
Alongamento  
R. Miguel Pereira, 64  
F: 286-2864

RIO GRANDE DO SUL  
Porto Alegre  
ESCOLA DE DANÇA SALMA  
CHEMALE

ACADEMIA CORPORAL JANGA-  
PAULISTA  
Av. Cabedelo, 263  
F: 429-1144

Niterói

ESCOLA DE DANÇA MYRIAN  
CAMARGO  
R. Lopes Trovão, 52/301  
F: 790-1099

BRASILIA  
Distrito Federal  
AC. DE BALLET OFÉLIA  
CORVELLO

ACADEMIA CORPORAL JANGA-  
PAULISTA  
Av. Cabedelo, 263  
F: 429-1144

Dir. Art. Myrian Camargo

STUDIO MARCIA COUUTO  
Ballet Clássico, Jazz, Sapateado,  
Moderno, Baby Class  
R. Pereira da Silva, 136, apto 1102,  
Icaraí  
F: 717-8520

BALLET STUDIO ACADEMIA DE  
DANÇA LTDA.  
R. São Vicente, 180  
F: 31-0395

ACADEMIA CORPORAL JANGA-  
PAULISTA  
Av. Cabedelo, 263  
F: 429-1144

Dir. Art. Marcia Couuto

MINAS GERAIS

BALLET VERA BUBILITZ  
R. Cel. Corte Real, 227  
F: 32-1097

GOIÁS  
Colônia

LONDRINA  
BALLET- Ind. de Calçados,  
Vestúlios e Artefatos de Tecidos  
Ltda.  
R. Paranaíba, 1284  
F: 24-6236

Belo Horizonte

BALLET JUSSARA MIRANDA  
Contemporâneo, Jazz e Clássico  
R. Prudente Machado, 1010  
F: (055) 322-3977

STUDIO DANÇARTE S/C LTDA.  
Clássico, Jazz, Sapateado, Ginástica  
Aeróbica e Estética  
Rua L, 80, Setor Oeste  
F: 224-7511

UBERLÂNDIA  
JINA CONFECÇÕES LTDA.  
R. Floriano Peixoto, 488  
F: 234-8778/235-9397

CENTRO MINEIRO DE DANÇAS  
CLÁSSICAS  
Clássico, Jazz, Sapateado  
Americano, Método Royal

Dir. Art. Jusarez Miranda

STUDIO DANÇARTE S/C LTDA.  
Clássico, Jazz, Sapateado, Ginástica  
Aeróbica e Estética  
Rua L, 80, Setor Oeste  
F: 224-7511

UBERLÂNDIA  
JINA CONFECÇÕES LTDA.  
R. Floriano Peixoto, 488  
F: 234-8778/235-9397

40 Dançar

# FARO:

"Eu conhecia o Faro há uns 10 anos. Acho que ele foi um dos críticos que mais marcou presença no Rio. Era exigente e honesto em suas conclusões. Ele tinha ojeriza muito grande em ter que se submeter a favores e ter relacionamentos possíveis que comprometessem a crítica. É uma perda muito importante".  
Emílio Kalil (Diretor do Teatro Municipal de São Paulo)

"Uma grande perda. Era um dos profissionais que mais conhecia sobre balé e ópera, num país que tem tanta pouca gente especializada. Estava sempre prestativo a colaborar com todo mundo. O mundo da dança ficou mais pobre".  
Dalal Achcar (Diretora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro)

## Uma perda

"Um excelente professor. Uma pessoa de bastante conhecimento de história da dança. Viajou muito e sempre foi muito querido e importante para o aprendizado dos alunos daqui da escola".  
Angel Viana (Coreógrafa e diretora da Escola Espaço Novo-Rio)

"Era um grande amigo. Foi uma pessoa quem ensinou muito. Pelo fato de ter sido bailarino e ter grande conhecimento de história da dança, ele tinha uma outra maneira de passar a informação, que se tornava cada vez mais vasta".  
Carmem Lobos (ex-Editora da Revista Dançar)

## irreparável

"Pesquisador detalhista, historiador minucioso, praticava a afeição pelo rigor dos fatos. Contribuiu, com sua prática paciente, para o exercício da crítica entre nós. A sua disponibilidade e seu interesse constante vão nos fazer muita falta".  
Helena Katz

"Profundo conhecedor de seu trabalho. Sempre presente nos momentos em que se fazia necessário. Um dos melhores que já atuaram na Editora".  
Pedro Bianco Jr. (Diretor da Revista Dançar)

MARCOS BRAGATO

## ART & DANCE

Tudo para balé, clássico, jazz,  
ginástica aeróbica e sapateado.

Alcance e variedade  
Rua 24 de maio, 116 - Sobreloja, Conj. 04  
(Em frente à Mesbla) - São Paulo F: 222.6933

## FAMA

Ginástica e Dança  
Ballet Moderno, Clássico e Contemporâneo,  
Jazz, Ginástica Rítmica e Modeladora

R. Rodrigo Claudio, 367 - Aclimção - SP - F: 288 07686

# A DANÇA NO PRIMEIRO GRAU

**E**ducar através da dança não é tão fácil se pensarmos apenas em uma técnica como forma de expressão. Por isso é fundamental que a dança no 1º grau cumpra seus objetivos educacionais, utilizando diferentes técnicas que ao se completarem, darão aos alunos uma formação completa e adequada.

É importante que o "educar de dança" mostre às crianças antes do plié, que seu corpo é limitado na capacidade de expressar-se, e que antes de introduzir a técnica de dança clássica (tão necessária à formação da criança mas tão estereotipada em sua forma) se prepare estas crianças para que não se limitem apenas a este tipo de movimento.

Dentro do curso proposto a nível de 1º grau, tomamos o cuidado de colocar técnicas que se completam e permitem às crianças não perderem sua espontaneidade, autoconfiança e destimibição, potencialmente inatas e que são indispensáveis a qualquer indivíduo que queira vencer em todas as etapas de sua vida. A dança no 1º grau encontra terreno fértil a partir do momento em que atua na fase de maior receptividade do ser humano, podendo transformá-lo física e emocionalmente.

É durante a fase de crescimento que podemos trabalhar com as crianças, modificando seu corpo, de forma a adaptá-lo para a estética da dança. Esta adaptação é um trabalho lento, somatório, gradativo, que deve demorar o tempo certo, para que se perpetue e amadureça, sendo portanto a faixa etária compreendida pelo 1º grau o momento exato para isto.

Pensando nestas características que envolvem a dança na arte-educação, criamos para o curso de 1º grau uma grade curricular que envolvesse os alunos sobre vários aspectos técnicos, fazendo parte deste ensino o seguinte conjunto de matérias: Técnica de Dança Clássica, Técnica de Dança Moderna, Expressão Artística, Danças Populares e Folclóricas, Música, etc, todas com subdivisões que dão liberdade ainda maior para atuar no campo do desenvolvimento artístico, físico e emocional da criança.

Nos orgulhamos de ser os pioneiros nesta investida e de poder comprovar através de anos de pesquisa o resultado positivo alcançado pela Escola.

**PAULA CASTRO**  
Pós-graduanda de ECA da USP e criadora dos cursos de 1º e 2º graus em Dança.

**N**o ensino da dança, predomina um único estilo (a escola clássica), que nem sempre atende às necessidades reais da criança que deseja dançar. Muitas vezes pela inadequação do método, as crianças sentem-se inaptas e frustradas.

A Dança na educação deve ter por objetivo um desenvolvimento totalizante do movimento, permitindo que no decorrer da experiência a criança escolha que estilo deseja seguir.

Existem métodos mais apropriados do que o ballet clássico, que respeitam o desenvolvimento físico e emocional da criança, favorecendo uma vivência mais universal da Dança e estimulando suas capacidades motoras e expressivas, como o método Laban de análise do movimento, a oficina de dança-teatro ou a escola Duncaniana, entre outros.

**THELMA BONAVITA**  
Ballerina e animadora de dança em clubes recreativos.

## O QUE ACONTECE NO CORPO DA CRIANÇA

*O movimento do ser humano é um complexo processo de constante condicionamento, em que a fase mais importante se dá no período compreendido entre a infância e a adolescência.*

*O sistema neuro-motor tem sua definição estrutural em torno dos 7 anos e o sistema ósseo-muscular tem sua definição estrutural por volta dos 14 anos. Qualquer atividade motora que tenha especificidade (como a ginástica olímpica ou a dança) se realizada na fase inicial deste desenvolvimento vai provocar alterações vitais e estruturais no corpo de quem as utiliza.*

*É flagrante a calcificação precoce das zonas de crescimento e a hiperextensão lombar (hipertordose) que ocorre na prática da ginástica olímpica, a hiperextensão lombar e a eversão dos pés que ocorre na prática da técnica clássica.*

*O ideal seria que até os 7 anos a criança fosse submetida apenas a práticas lúdicas com grau progressivo de complexidade, a partir daí tivesse contato inicial preparatório para técnicas mais elaboradas, e só a partir do início da adolescência, 12/13 anos, tivesse contato mais efetivo com estas técnicas.*

**JOSÉ ANTONIO LIMA**  
Professor de cinesiologia aplicada e coordenador da Oficina do Movimento.

Realize seu sonho.  
Dance em New York na Broadway.



Viajando pelo programa que o Experimento, a ginástica, etc) e o mais importante é que os níveis Steps e a Revista Dançar criaram, você poderá vão desde o iniciante ao mais avançado. Além frequentar as aulas da Steps - famosa academia de disso, o programa inclui musicais famosos da dança e ginástica, situada na Broadway em New Broadway e uma semana opcional de turismo na York - com professores do mais alto gabarito e Disney World, Epcot Center e Universal Studio. usufruir das atrações que a cidade lhe oferece.

As aulas abrangem as mais diversas modalidades (jazz, clássico, moderno, teatro, sapatado, E você ainda poderá pagar a viagem em parcelas. Aproveite essa oportunidade e reserve já sua vaga.

Para maiores informações é só entrar em contato com o Experimento de Convivência Internacional do Brasil à rua Dr. Mário Ferraz, 492 - Fone: (011) 820 1122.

**STEPS**  
espaço de dança e ginástica



EXPERIMENTO DE CONVIVÊNCIA INTERNACIONAL DO BRASIL

EDITORA DANÇAR  
**10**  
ANOS  
1982 - 1992



rosset®  
1980

**ROMMEL & HALPE**  
A marca oficial da Dança e Ginástica