

Dança brasileira, no final do século XX

Cássia Navas

In Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Quando se fala de dança no Brasil, vale a pena lançar certos apontamentos sobre o assunto, direcionados a reflexões que se estabeleçam para além da diversidade e do pluralismo, características sobre as quais quase todos estamos de acordo, seja quando as utilizamos para adjetivar as danças que aqui se fazem - dança brasileira diversa, plural e múltipla -, seja para, de chofre, encerrar as discussões a respeito.

Se tudo é imensamente múltiplo, parece bastar a consciência dessa multiplicidade para se aquietarem as discussões, paralisando-se a indicação dos diferentes, com o conseqüente eclipse das relações políticas e estéticas que estes diferentes, todos eles mergulhados num mesmo panorama histórico, estabelecem entre si.

Dentre muitas variantes, poderíamos tratar a “dança brasileira”, em especial a do século XX, discorrendo sobre uma tríade de expressões, que, analisadas, podem indicar três tipos de abordagem desse complexo campo do saber e fazer humano.

A primeira delas: dança no Brasil. Poderíamos colocar sob essa expressão todas as manifestações coreográficas, cênicas ou não, que ocorrem no Brasil, dentro de seus limites geo-políticos.

Mais concretamente apontar para manifestações que ocorrem “em cima” de seu território, sua terra, à qual poeticamente poderíamos denominar “seu corpo”.

As manifestações coreográficas, analisadas sob esse ponto de vista, seriam as que ocorrem num espaço dado, estabelecendo com ele, ou melhor dizendo, com sua superfície, uma relação de contigüidade quase epidérmica.

A segunda delas: dança do Brasil. Ao abrigo desta segunda expressão poderiam estar as danças que pertencem aos habitantes do Brasil, a partícula do (de + o) sugerindo uma relação de “posse” ou propriedade, um índice a apontar o fenômeno de domínio ou “pertença” aos habitantes-artistas de algum lugar.

São obras que foram criadas por cidadãos de um determinado país ou território, ou mesmo por eles executadas, quando se tratarem de obras que tenham caído dentro da categoria “de domínio público” ou que analisadas dentro de contemporâneos parâmetros de autoria, se constituam re-leituras de criações originais, recaindo-se em discussões mais sistêmicas da noção de autoria de

uma obra coreográfica em si.

A terceira delas: dança sobre o Brasil. Dentro dessa última possibilidade de classificação estariam abrigadas as manifestações que de, alguma maneira, buscam traduzir um país chamado Brasil, não necessariamente encarado em suas características de origem, formação e contemporaneidade enquanto nação moderna, e sim como uma topologia que emerge como um locus, em múltiplos processos de construção artística, instaurados, se verdadeiramente artísticos, com a liberdade necessária às trajetórias da tradução estética, em algum nível.

Dentro dessa expressão, se abrigariam balés modernos e obras da dança moderna que se utilizaram de músicas de compositores do Brasil ou de temáticas relativas a esse universo, cuja apropriação caracteriza um desejo de tradução de uma idéia específica de nação ou topos nacional e também obras coreográficas relativas às questões do nacional-popular, mas não somente.

Também dentro dela poderíamos incluir uma série de artistas da dança contemporânea que escolhem, a partir dos anos 80 e de diferentes formas, o país como uma espécie de dramaturgia de origem, todavia diferenciando as suas trajetórias de muitos dos artistas que os precederam.

Danças no Brasil: formação e polarização. Por fim, vale a pena introduzir outras duas questões, quando se trata da “dança no Brasil do século XX”: 1. A existência de uma dança cênica-profissional no país anteriormente a esse século. 2. A polarização que atira de um lado os artistas dos universos da dança popular (de tradição rural ou urbana), folclórica e do internacional-popular (danças das tribos urbanas do planeta), resguardando, do lado oposto, os artistas da “dança cênica- profissional”: balé e balé moderno, dança moderna (em suas diversas manifestações e “escolas”: Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Merce Cunningham, etc.), pós-moderna (postmodern dance), dança-teatro, butô, contemporânea, nouvelle danse (francesa, belga ou canadense do Québec) e a new dance (pós-postmodern dance norte-americana).

À primeira questão, uma resposta: o Brasil do século XX abriga de fato as trajetórias de uma profissionalização da dança cênica, e um fato importante deste processo é a primeira escola oficial do país, a Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aberta em 1927 pela mestra-coreógrafa Maria Olenewa, bailarina russa da trupe de Anna Pavlova.

A abertura de uma escola pressupõe que, a partir dela, se inicie a organização e a difusão de conhecimentos outrora dispersos e que, no processo de transmissão dos mesmos, novos conteúdos sejam produzidos e/ou criados, no trabalho com sucessivas turmas de alunos.

Por meio da escola se estabelecem condições para o exercício de uma profissão, dentro de um aglomerado urbano, que, por suas condições político-

culturais, permite que esta estrutura seja chancelada, validando-se sua existência, seja ela oficial ou oficiosa, pública ou privada.

Dessa classificação fogem as “escolas” que assim se denominam por agrupar adeptos, seguidores ou discípulos de um mestre ou mestres, ou dos “antigos”, que oralmente e sem a sistematização de uma “escola moderna”, validada dentro de certa estrutura de um centro urbano, transmitem seus conhecimentos através da tradição de determinadas manifestações artísticas, como é o caso de coreografias integrantes de muitas das festas do país – congadas, reisados, maracatus, ou estruturais de ritos religiosos, como ocorre no candomblé.

Quanto à segunda constatação, ela aponta para uma clivagem que longe está de uma mera classificação de campos, com vistas à facilitação de estudos ou escrituras sobre “dança no Brasil”.

Entretanto, apesar do reconhecimento da seriedade dos processos que levam àquela polarização, também presente na produção de outras atividades artístico-culturais deste país, e das discussões que devem suscitar dentro de necessários debates mais democráticos sobre a articulação em si das duas margens, a opção que assumimos neste artigo foi a de não discorrer sobre essa polarização. A escolha foi, isto sim, a de enumerar trechos de certos percursos da “dança cênica-profissional no Brasil do século XX”, com a exemplificação pontual de algumas companhias, grupos, artistas e estruturas de acolhimento e de apoio à realização, produção e difusão de suas obras – festivais, teatros, projetos especiais, instituições de suporte econômico e cultural.

Dentro desse recorte, transitaremos dentro do universo das danças no Brasil, do Brasil e sobre ele. Rio de Janeiro e São Paulo. A abertura da primeira escola oficial de dança do país na cidade do Rio de Janeiro, à época ainda capital da República, vai marcar a cena da dança carioca pelos procedimentos de formação e criação em dança ligados ao balé e ao balé moderno.

Este estado de coisas vai tornar possível uma tradição mais forte do clássico nessa capital, da qual é símbolo o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (fundado em 1936 como Corpo de Baile do Theatro Municipal), pelo qual passaram grande parte das importantes figuras da dança clássica entre nós, como bailarinos ou como ensaiadores, professores, diretores artísticos e coreógrafos, além de figuras da cena internacional.

Dentre elas se destaca a atual presidente da Fundação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, a professora e coreógrafa Dalal Achacar, que anteriormente tendo sido diretora da companhia dessa fundação, nesse cargo foi precedida, entre outros, pela russo-francesa Tatiana Leskova, cuja carreira é marcada por semelhanças com as de outros professores do país.

Nascidos na Europa e tendo iniciado, com destaques de natureza diferente, suas carreiras em companhias de balé moderno, migraram para as Américas por

questões políticas, econômicas e artísticas, desenvolvendo através de seu trabalho a tradição do balé ocidental, com as modificações que se fizeram necessárias nas novas topologias para as quais esse sistema seria atualizado e muitas vezes recriado, em alguns de seus aspectos.

Nesse naipe de profissionais, dentro do universo fluminense, temos, além de Leskova e da mestra Olenewa, Eugênia Feodorova e Nina Verchinina.

A tradição do balé e do balé moderno, aliada às inovações estabelecidas por esses profissionais, foi estabelecendo patamares artísticos e educacionais de alta qualidade, fosse entre seus contemporâneos, fosse através das gerações de alunos formados por esses artistas imigrantes.

Além dos alunos que seguiram brilhante carreira dentro do próprio Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, dentre os quais a figura-símbolo continua a ser a carioca Ana Botafogo, muitos outros partiram em direção a outros pólos do país, onde até hoje trabalham para manter vivas suas trajetórias e processos.

Disso são exemplos Yara de Cunto (Brasília-DF), Dicléia Ferreira (Pelotas-RS), Carlos de Moraes (gaúcho que se estabelecerá em Salvador, onde atualmente é professor do Balé Teatro Castro Alves) ou Flávia Barros, que durante certo tempo trabalhou em Recife, estabelecendo interessantes patamares profissionais para a área.

A estruturação do Rio de Janeiro como um pólo de balé parece ter dificultado a instauração de uma mais forte tradição do moderno, ainda que não tenha obstado o aparecimento de todo um movimento de dança contemporânea nos 90, no qual se destacam Márcia Milhazes e Deborah Colker, artista brasileira a quem foi concedido o Laurence Olivier Awards (2001).

Dentro desse movimento, também temos João Saldanha, Rubens Barbot, Paula Nestorov, Paulo Caldas e Ana Vitória, sendo que as criações desse conjunto de artistas passam a ser acolhidas, a partir de 1991, no Panorama da Dança Contemporânea (atual Panorama RioArte de Dança), dirigido pela também coreógrafa Lia Rodrigues.

Além deles, o auxílio dispensado a certos artistas da cidade pela Secretaria Municipal de Cultura promove o fortalecimento de outros criadores do contemporâneo do final dos anos 70 e década de 80, como são exemplos Carlota Portela e Regina Miranda, que em sua modernidade tinham sido precedidas pelo trabalho de formação de Lourdes Bastos, Angel Vianna e da uruguaia Graziela Figueiroa (fundadora do Grupo Coringa), entre outros.

Uma trajetória diferente em dança marcaria São Paulo, uma cidade que nasce e cresce sob o signo da modernidade do século XX e, por isso, constitutiva de um meio ambiente propício para a fixação de determinadas trajetórias modernas, como as de professoras européias diretamente vinculadas às construções da modernidade em balé, como Kitty Bondeheim, e da modernidade em dança,

como Chinita Ullman (aluna de Mary Wigman), Renée Gumiel, Maria Duschenes e Vera Kumpera.

Por outro lado, São Paulo vê nascer em 1954, dentro das comemorações dos quatrocentos anos da cidade, o Ballet IV Centenário (1954- 55), a primeira companhia brasileira a se estabelecer em patamares profissionais compatíveis com os grupos de balé moderno do mundo ocidental.

Dirigida pelo húngaro Aurélio Milloss, reuniu artistas da dança e das artes, para um tempo de trabalho infinitamente exíguo, tendo sido abortado o seu projeto por decreto municipal.

Os bailarinos da companhia, tentando levar a experiência adiante, fundaram e integraram alguns grupos de curta duração, dentre eles o Ballet do Museu de Arte (1955), o Ballet do Teatro Cultura Artística (1957), o Ballet Amigos da Dança (1958), o Ballet Experimental de São Paulo (1962) e o Sociedade Ballet de São Paulo (1969).

Do elenco do IV Centenário, destacam-se grandes nomes da dança do Brasil, como Ady Addor, Neide Rossi, Ruth Rachou, Ismael Guiser e Marika Gidali, que junto com o mineiro Décio Otero, que como ela também dançara no Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, funda o Ballet Stagium (1971), companhia marco do país.

A principal característica do Stagium, além do trabalho no quadro de uma “dança sobre o Brasil”, é a de pioneiramente ter pensado a dança e uma política para ela como uma proposta de cidadania, tanto para quem a faz quanto para quem a assiste, em estratégias concretizadas em projetos como o Professores Criativos, o Teatro-Escola, o Stagium na Febem e o REDE Stagium, centro de referências e de apoio à dança.

A tradição das companhias de balé moderno instaura-se forte na cidade, a ponto de um grupo pensado e construído para ser um conjunto mais voltado para a dança clássica, o Corpo de Baile Municipal (1968), dirigido por Johnny Franklin e oriundo da Escola Municipal de Bailados (também fundada por Maria Olenewa e consolidada por Vaslav Veltchek e Marília Franco), ter-se transformado, em 1974 e sob a direção de Antônio Carlos Cardoso, em Balé da Cidade de São Paulo, numa empreitada realizada junto com Iracity Cardoso, atual diretora da companhia da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

A partir desse ano, a companhia pública paulistana sofre uma transformação semelhante ao que, no futuro, iríamos presenciar em algumas companhias ligadas a teatros de ópera de todo o mundo, como é o caso do Ballet Opéra de Lyon e, nessa metamorfose, foram fundamentais as atuações de artistas da cena que estiveram à frente de seu elenco como Ivonice Satie, Júlia Ziviani, José Possi Neto, Klauss Vianna, Luís Arrieta, Victor Navarro e Mônica Mion, atual diretora do grupo.

Em São Paulo, também no âmbito da tradição das companhias de balé moderno, nasce o Cisne Negro Cia. de Dança. Fundado (1978) e dirigido por Hulda Bittencourt, uma das discípulas paulistanas de Olenewa, com um elenco inicial formado por alunas de sua escola e estudantes da Faculdade de Educação Física/USP, a companhia desenvolve uma política de apoio a jovens coreógrafos do Brasil e do exterior, investindo no talento contemporâneo de artistas inovadores, como Rui Moreira, diretor da jovem Cia. Será que? (Belo Horizonte/MG).

Na São Paulo dos 60 e 70, anos de ditadura, mas também de forte movimentação cultural em torno das questões de grupos coletivizados, da cultura pop, da contracultura e de poderosas interfaces entre linguagens como teatro e dança, temos a experiência do Teatro Galpão.

Espaço idealizado pela coreógrafa Marilena Ansaldi, que, através de pioneiros espetáculos solos ou em dueto, inaugura a dança-teatro na cidade, por ele passariam toda uma geração de artistas, àquela época chamados de “independentes”, porque geralmente afastados de grupos “estáveis”, visto que estruturados à semelhança de uma companhia em si.

Espaço de criação e informação, por ali passaram artistas como Célia Gouveia, Maurice Vaneau, Sonia Mota, João Maurício, Suzana Yamauchi, Mara Borba e Ismael Ivo, além de Janice Vieira e Denilto Gomes, quem juntamente com Felícia Ogawa e Takao Kusuno, inventaria uma vereda de mediação Brasil-Japão, dentro de uma obra coreográfica singular, fronteira da dança-teatro e do butô.

Nessa época, fora do Galpão, em palcos alternativos, ou nem tanto, dançavam J. C. Violla, Ivaldo Bertazzo e Juliana Carneiro da Cunha, preparando o futuro de suas carreiras em formação e arte.

Salvador, Curitiba, Belo Horizonte: companhias, criadores e faculdade Após a modernização da companhia municipal da cidade de São Paulo, em 1981, inaugura-se o Balé Teatro Castro Alves (Salvador/BA), atualmente dirigido por Antônio Carlos Cardoso, uma função por ele já desempenhada no passado, assim como o fariam Lia Robato, Carlos Moraes e Debby Groenwald.

A abertura do Balé Teatro Castro Alves insere-se numa espécie de primeira vaga de novas companhias (ou de grupos oficiais modernizados) ligadas a secretarias e fundações, como também são casos o Balé Teatro Guaíra (1971 - Curitiba), atualmente dirigido por Suzana Braga, função na qual foi precedida pelo mestre-coreógrafo português Carlos Tricheiras, e a Companhia de Dança do Palácio das Artes (1971- Belo Horizonte), atual Companhia de Danças de Minas Gerais.

Para essas companhias, excetuando-se alguns coreógrafos estrangeiros como Olga Roriz, Oscar Araiz, Victor Navarro, Vasco Wellenkamp ou Ohad Naharin,

trabalharão criadores geralmente originários dos elencos que as constituíram, como são exemplos Ana Mondini, Ivonice Satie, Suzana Yamauchi, Luís Arrieta, Sônia Mota, João Maurício, Tindaro Silvano, Sandro Borelli ou Tuca Pinheiro.

Depois desse momento, tivemos poucas exemplaridades de companhias parcial ou totalmente apoiadas através de subvenção direta. Dentre elas mais recentemente podemos destacar o Grupo de Dança do Theatro Amazonas, a Companhia de Dança de Caxias do Sul (Rio Grande do Sul), o Ballet de Londrina (Paraná), a Verve (Campo Mourão/PR), o Balé de Goiás (Goiânia) e a Companhia de Danças de Diadema (SP).

Nos anos 70, em Salvador, a dança contemporânea se apresentaria aos olhos de uma cidade na forma das pioneiras Oficinas Nacionais de Dança Contemporânea. Salvador também é sede da primeira faculdade de dança do Brasil, a Escola de Dança da UFBA, fundada (1956) por Yanka Rudska e estruturada por Rolf Gelewski.

Por essa faculdade, antes de viver no Rio de Janeiro e São Paulo (décadas de 70/80), passaria o mineiro Klauss Vianna (1928-1992), na Belo Horizonte dos anos 50, colega de Décio Otero nas aulas do gaúcho Carlos Leite, conduzido à capital mineira numa turnê patrocinada pela União Brasileira dos Estudantes (UNE).

Depois de uma rápida passagem por São Paulo para estudar com Olenewa, Vianna retornaria a sua cidade natal, fundando o Balé Klauss Vianna (1959), pioneira companhia moderna de Belo Horizonte.

Em Minas Gerais, na esteira da tradição moderna de Vianna, temos a figura de Marilene Martins, diretora da escola e grupo Transforma, por onde passaram Suely Machado, diretora, juntamente com Kátia Rabello, do fundamental Primeiro Ato, Dudude Hermmann, da Benvinda Cia. de Dança, Cristina Machado (atual diretora da Companhia de Dança de Minas Gerais) e Rodrigo Pederneiras, coreógrafo-residente do Grupo Corpo, uma das mais famosas companhias de dança do Brasil, que durante as décadas de 80 e 90, construiu uma trajetória de sucessos de público e crítica de natureza ímpar.

Topologia sul: Rio Grande do Sul e Paraná. Carlos Leite, professor de Klauss Vianna e Décio Otero, era um bailarino

gaúcho, que viajaria para uma das capitais do sudeste em busca do desenvolvimento de sua carreira, como viriam a fazer as também gaúchas Ana Mondini (fundadora da extinta República da Dança e atualmente diretora da StaatsTheater Kassel Tanz Companie/Alemanha) ou Dagmar Dornelles, também artista-residente na Alemanha.

No estado de origem desses artistas, as tradições do clássico e do moderno, sobretudo em Porto Alegre, se enriqueceram pela trajetória de professores e criadores como Lia Bastian Meyer, Toni Seitz Petzhold, Marina Fedosseyeva,

Cecy Frank, João Luiz Rolla e Jane Blauth.

Em Porto Alegre, durante a efervescência dos 70/início dos 80, temos o trabalho de Eva Schul (atualmente diretora do Anima), o grupo Terra (1981- 1984) e a atividade permanente ou intermitente de grupos ligados a importantes escolas de dança, situação que se repetirá em Curitiba, onde se abre, a partir do curso de danças clássicas do Teatro Guaíra, a segunda faculdade de dança do país (1985), atualmente integrada à Faculdade de Artes do Paraná (FAP-Paraná).

Além disso, durante os anos 80/90, na capital gaúcha temos a interessante trajetória da Terpsi Cia. de Dança e a recente Muovere, além de sucessivas iniciativas de criação de patamares mais profissionais para a área, como foram os já extintos festivais Dança Porto Alegre e Cone Sul Dança, além do Centro de Formatividade em Dança/IEACEN/Casa de Cultura Mário Quintana.

Formação universitária, escolas livres e criação contemporânea No mesmo ano da abertura do curso de graduação do Paraná, Marília de Andrade funda o Departamento de Artes Corporais/UNICAMP (1985), que abrigaria uma pioneira gama de pesquisas e formação em dança brasileira e contemporânea, tendo em seu início reunido artistas como Klauss Vianna, J.C. Violla, Antônio Nóbrega e Graziela Rodrigues, coreógrafa que junto com outros professores como Euzébio Lobo, Angela Nolf, Inaicira Falcão e Holly Crawl, diretora da companhia campineira Domínio Público, ainda integra o corpo docente do curso. Depois dessas duas iniciativas, foram abertos outros cursos de graduação em dança dentro de universidades do Brasil notadamente privadas, como são casos a Faculdade de Dança/Anhembí (SP), a Faculdade de Filosofia e Comunicação/Artes do Corpo (PUC-SP), a Faculdade de Dança/Univercidade (RJ), a Faculdade de Dança/Universidade Tuiuti (Curitiba/PR), a Faculdade de Dança de Cruz Alta (RS) e a Faculdade Angel Vianna (RJ), sendo que pólos de pós-graduação têm acolhido pesquisadores da área, como no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica/PUC-SP, no Programa de Pós-Graduação em Teatro e Dança/UFBa (Salvador) e no Instituto de Artes/IR-UNICAMP (Campinas/SP).

Dentro da atividade universitária de Belém, onde atualmente se destaca o jovem coreógrafo Ricardo Risuenho, há que se colocar em relevo a atuação da professora Eni Côrrea, criadora , junto com Marbo Giannancine, do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará (1968), pioneira companhia de dança contemporânea da cidade.

No Nordeste, por sua vez, durante muito tempo o movimento de dança se circunscreve às escolas e seus grupos. A partir dos anos 70/80 surgem criadores como Marcelo Moacir e Cristina Castro, coreógrafa e diretora do Vila Dança (Salvador), além dos grupos Cia. dos Homens (Recife), de Airton Tenório, o Ballet Íris (Maceió), a Tran Chan (Salvador), o Balé Popular do Recife, a Grial Cia. de Dança (Recife), a Mah Cia. de Dança (Campina Grande), o Grupo Experimental de Dança do Recife, além do internacionalmente famoso

Balé Folclórico da Bahia. (Salvador).

Em Natal, trabalha Edson Claro, profissional da educação física e bailarino, que depois de fixar-se na UFRN, atualmente dirige o grupo Gaia, que divide a cena da capital do Rio Grande do Norte com o Ballet Municipal de Natal, a Corpo Vivo, de Diana Fontes e a Roda Viva, composta por artistas deficientes físicos.

Além disso, no Ceará dos anos 90 surge o Colégio de Dança (Instituto Dragão do Mar/1998) e a Bienal de Dança do Ceará (1997), ambos sediados em Fortaleza, onde também se encontra a EDISCA, Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes.

Já polarizando a dança do Centro-Oeste, a capital do país jogou um papel fundamental na criação de uma dança para a região e dentre seus atores estão Luís Mendonça, um dos fundadores do Endança, originalmente apoiado pela UNB (Universidade Nacional de Brasília), Giselle Santoro, idealizadora do Seminário Internacional de Dança de Brasília e as criadoras Eliana Carneiro e Maura Baiocchi, ambas atualmente em atividade na cidade de São Paulo.

Na Brasília de hoje se destacam duas companhias contemporâneas, a importante Alaya, dirigida pela coreógrafa piauiense Lenora Lobo e a ainda jovem Basirah, sendo que no Mato Grosso do Sul temos o Ballet Isadora Duncan.

Na dança do centro-oeste da última década, impõe-se a Quasar (Goiânia), que através do trabalho de seu coreógrafo-residente, Henrique Rodovalho, constitui-se em exemplo, junto com o Cena 11 e o coreógrafo Alejandro Ahmed (Florianópolis/SC), de grupo e criador que, exteriormente aos circuitos de grande visibilidade e produção do país, se estabelecem de maneira forte dentro do contemporâneo do Brasil, que nos últimos dez anos começa a ser mais bem difundido em nosso território e fora dele.

Difusão e interiorização da dança A divulgação da dança no país passa por alguns de seus eventos, mostras e festivais, dos quais o pioneiro é o Encontro de Escolas de Dança do Brasil, realizado em Curitiba (1968) por Paschoal Carlos Magno.

Em alguns deles, sobretudo os competitivos, abre-se espaço para a apresentação das escolas e grupos amadores do país, dentro de uma lógica que estimula a disputa.

Eventos com essas características, como o Encontro Nacional de Dança (ENDA/SP), o Festival de Dança de Joinville ou o Bento em Dança (RS) firmam-se conjuntamente como redes de validação/qualificação do trabalho de muitas das escolas do país.

Esses grandes encontros fazem ainda ressaltar a trajetória de alguns artistas como Mário Nascimento, que também tem criações em importantes companhias

nacionais, e de grupos como o Raça (SP), dirigido por Roseli Rodrigues, uma das grandes mestras da dança-jazz do país.

Além de recentemente abrirem espaço para grupos de “dança de salão”, os festivais competitivos também incentivaram o aparecimento do fenômeno da “dança de rua”, que apesar de ter suas origens também ancoradas na dança break (universo hip hop), dela se distancia por determinados aspectos.

Exemplos desses grupos são a Cia. de Dança Balé de Rua, surgida dentro do Festival de Dança do Triângulo (Uberlândia) e a Dança de Rua do Brasil, de Santos, sendo que dentro da dança contemporânea dessa cidade do litoral também se destaca o Natura Essência, grupo que, juntamente com o Balé de Rio Preto, a Distrito (Ribeirão Preto) e a Lina Penteado (Campinas), marca a cena da dança do interior paulista.

Apoios institucionais e novas gerações Nos palcos da capital deste Estado, recentemente temos a presença das três companhias do Estúdio Nova Dança, do Danças, de Cláudia de Souza, filha de Penha de Souza (uma das introdutoras do método Marta Graham na cidade) e a FAR-15, de Sandro Borelli e Sônia Soares.

Todos esses grupos paulistanos foram mais recentemente precedidos por outros conjuntos da dança moderna e/ou contemporânea como o Andança, Grupo Ex, o Casa Forte, o Marzipan (de Renata Melo/Rose Akras), o Teatro Brasileiro de Dança (de Clarisse Abujamra), o Tesouro da Juventude (de Lúcia Veiga/Sílvia Rosembaum) e o Terceira Dança (de Gisela Rocha), além daqueles de perfis mais ligados ao balé e balé moderno, como tais como o Ópera Paulista, Ballet Clássico de São Paulo (de Halina Biernacka), Ballet de Câmera de São Paulo (de Ricardo Ordoñez) e Ballet Uirapurú (de Ilara Lopes).

Quanto aos festivais não competitivos do país, historicamente temos exemplos de importantes encontros como os já extintos Confort em Dança e Carlton Dance Festival ou o Festival de Inverno da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

Originalmente, este último reunia artistas pertencentes a várias “tribos artísticas” e acontecia em várias cidades do interior do estado, diferentemente do que ocorre com o FID- Festival Internacional de Dança (Belo Horizonte) dirigido por Carla Lobo e Adriana Banana, esta última fundadora, junto com o intrigante criador mineiro Marcelo Gabriel, da Companhia Burra de Dança (Belo Horizonte).

A esses festivais se acrescentem o Encontro Internacional de Dança/Festival de Inverno (Campina Grande), o Festival Nacional de Arte/FENARTE/João Pessoa, os projetos de difusão do Centro Cultural São Paulo (O Feminino na Dança, O Masculino na Dança e Semanas de Dança), o Festival Nacional de Dança de Recife e o Vitória Brasil, da capital do Espírito Santo, onde se destacam a

companhia Neo laô e o grupo de Mitze Martucci.

Durante os últimos quarenta anos, a realização desses eventos e a viabilização de algumas temporadas da dança do país não seriam possíveis sem o concurso dos mais variados tipos de apoio de diversas instituições públicas e privadas do país, dentre eles a antiga FUNDACEN, atualmente absorvida pela FUNARTE, o MINC, Ministério da Cultura (antes MEC - Ministério da Educação e Cultura), o Grupo Shell, Grupo Fiat, as ex-empresas públicas de telecomunicações, o Banco Rural, Banco Real-Amro, Telemig Celular, Bradesco, Banco Itaú, BR Distribuidora, Petrobrás, CEF- Caixa Econômica Federal, etc.

Mais recentemente temos presenciado as ações da Secretaria Municipal de Cultura/RJ, da Secretaria do Estado da Cultura (SP) e aquelas do SESC São Paulo, que inaugura um contínuo e firme apoio à dança contemporânea a partir do Movimento de Dança (SESC Consolação), evento que foi seguido por iniciativas como a Bienal de Dança (SESC Santos) e o Olhar a Dança (SESC Rio Preto).

Políticas da cultura e cultura política Quanto aos criadores da última década, fica mais um pouco da recente história paulistana. Na São Paulo dos anos 90, os “independentes”, agora denominados de “contemporâneos”, começaram a tramocar estratégias para defender a possibilidade de seus trabalhos.

Em 1990, capitaneados por Ana Mondini, Helena Bastos, Vera Sala e Umberto da Silva, um grupo de bailarinos-coreógrafos lançou-se numa iniciativa que pudesse garantir a existência de suas produções de maneira mais permanente.

Surgia o Movimento de Teatro Dança- MTD 90, também integrado por João Andreazzi, Márcia Bozon, Mariana Muniz, Mírian Druwe e Sandro Borelli e a partir dele se estrutura a Cooperativa Paulista de Bailarinos Coreógrafos/CPBC (1995).

Tanto o MTD 90 quanto a cooperativa são estratégias de políticas culturais setorializadas, marcadamente estruturadas por uma atitude política dos artistas frente à arte que propõem ao mundo.

Na cidade da década de 90 e começo do anos 2000, dentro ou fora da cooperativa, novas levadas de criadores de dança do Brasil, no Brasil e sobre o Brasil aparecem (ou se tornam mais presentes), povoando os espaços da cidade com suas poesias.

Enumerá-los é uma arriscada tarefa, já que as omissões serão inevitáveis. Todavia, sua “presença e resistência” dentro de um determinado ambiente cultural, os faz merecedores da tentativa de reunião de seus nomes numa lista de “pé quebrado”, uma citação “em massa”, onde se misturam artistas de mais de uma geração:

Adriana Grechi, Alexandra Itacarambi, Ana Livia Cordeiro, Ana Teixeira, Ana

Terra, Angela Nagai, Armando Aurich, Bia Frade, Carlos Martins, Cláudia de Souza, Cláudia Palma, Cristian Duarte, Eliana Cavalcanti, Eliana de Santana, Emilie Sugai, Fernando Lee, Gabi Imparato, Gabriela Dellias, Geórgia Lengos, Gícia Amorim, Key Sawao, Helena Bastos, Jorge Garcia, José Maria Carvalho, Lara Pinheiro, Lara Pinheiro Dau, Lela Queiroz, Letícia Sekito, Larissa Turtelli, Lília Shaw, Lu Favoreto, Luiz de Abreu, Márcia Bozon, Maria Mommenshon, Marta Soares, Patrícia Noronha, Patrícia Werneck, Paulo Goulart Filho, Rachel Zuanon, Raymundo Costa, Ricardo Iazzeta, Robson Jacqué, Sérgio Rocha, Sofia Cavalcanti, Soraya Sabino, Sílvia Geraldi, Sueli Cherbino, Thelma Bonavita, Tica Lemos, Valéria Bravi, Valéria Franco, Vera Sala, Wellington Duarte, Willy Helm, Wilson Aguiar, Yvany Santana e Zélia Monteiro.

Através dessa relação, fica a tentativa de homenagem a muitos outros criadores de diversos cantos do país que brava e contemporaneamente constróem suas trajetórias.

Tais construções, também garantidas pelo trabalho infatigável de profissionais da modernidade (em dança e balé) e aquele de pelo menos duas gerações de artistas interessados nos percursos da dança pós-moderna e contemporânea, são herdadas pelos integrantes dessa lista.

Seus componentes, muitas vezes inconscientes de toda essa estruturação, mas à força de sua existência, estão suficientemente seguros para estabelecer falas diferenciadas a respeito de identidades culturais específicas, oriundas de um espaço e tempo, de um site inserido na história.