

Leis para as danças do Brasil, desafio para todos

Cássia Navas¹

Publicado em **Lições de Dança** (número 5/2005, Univercidade, Rio de Janeiro).

Quem entrasse no ginásio de esportes que durante 15 anos abrigou o *Festival de Dança de Joinville*, em Santa Catarina, se não fosse avisado de que presenciava um evento das artes cênicas, poderia, facilmente, achar que se encontrava em um certame competitivo de algum esporte famoso, tal era a gritaria das torcidas que lotavam as arquibancadas e o auditório em que se transformara a quadra poliesportiva do local.

Mesmo para aqueles que sabiam do que se tratava – um festival de dança onde grupos e escolas de natureza diversa apresentam peças diferenciadas –, era difícil aceitar que aquela gritaria seria atitude de uma platéia de dança, ainda que a mesma fosse basicamente composta de jovens entusiastas, basicamente estudantes, compondo-se, portanto, de um público literalmente em formação, que paradoxalmente era convidado a apreciar apenas peças de curtíssima duração, estabelecendo-se uma certa estética de *videoclip*, em *patchworks* dançantes muito difíceis de serem apreciados em sua totalidade.

A partir de 1998, este festival passou a ocupar um complexo cultural construído para dar-lhe guarida quase exclusiva – o *Centrentos Cau Hansen* (CONURB, Companhia de desenvolvimento e Urbanização de Joinville). O evento anual nele se realiza em uma grande sala, na qual se reproduziram, de maneira agigantada, algumas das estruturas de

¹ Professora do Instituto de Artes/UNICAMP, é pós-doutora em dança (ECA/USP), doutora em dança/comunicação e semiótica (PUC/SP), especialista em gestão e políticas públicas (UNESCO/Ministère de la Culture/Université de Dijon) e graduada em direito (USP).

um ginásio de esportes: arquibancadas cercando as quadras poliesportivas, à exceção de uma das faces do local onde se construiu um palco de fato, equipado e projetado de maneira profissional.

Os gritos das torcidas do festival desta cidade catarinense e de outros grandes festivais da dança do Brasil, ressaltam a principal característica destes eventos: a competição entre trabalhos artísticos geralmente produzidos e criados dentro de escolas de dança, que para eles acorrem levando seus alunos, ansiosos por participarem de uma mostra desta natureza.

Para além da constatação de que nas atividades de formação em dança, a realização de trabalhos de fim de ano sejam de extrema importância no processo pedagógico em si, e que a exibição destes resultados signifique um ganho para alunos, professores e futuros artistas e cidadãos, como analisar retrospectivamente o “fenômeno dos festivais competitivos” brasileiros dos últimos 25 anos, num desenvolvimento de todo um setor que significou uma incrível hipertrofia das estruturas correspondentes?

Tomemos dois pontos de partida para refletir sobre estas questões: a criação quase simultânea de dois eventos pensados para se estruturarem enquanto concursos.

O primeiro deles: o *Concurso Nacional de Ballet e Coreografia*, criado em 1982 por iniciativa da professora, bailarina e coreógrafa Helba Nogueira (1930-1998), dentro da terceira edição do *Festival Nacional de Dança*, que por ela vinha sendo realizado desde 1980, na cidade do Rio de Janeiro. Um evento que além de acolher esta nova estrutura mais competitiva, também se caracterizava por ser mostra de coreografias e plataforma de lançamento de um outro certame: os *Concursos nacionais de monografias de dança* (1981-1984).

Helba Nogueira, aluna de Maria Olenewa, bailarina do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, fundadora, em 1979, do *Conselho Brasileiro da Dança* (CBDD), entidade vinculada ao *Conséil International de la Danse* (CIDD)/UNESCO², fundadora, junto com outros profissionais, a *Associação Profissional dos Profissionais da Dança*

² Criado em 1973, tem como missão tratar de todas as formas de dança no mundo, mantendo-se sua relação constante com a UNESCO.

(APPD), que em 1985, se transforma em SINDIDANÇA-RJ, passando a sindicalizar profissionais da área, o que ainda era realizado, até aquele momento com exclusividade, pelo SATED-RJ (Sindicato dos Artistas e Técnicos do Espetáculo).

Mediante a síntese de sua carreira, podemos depreender que sua trajetória foi marcada pela construção de estruturas variadas dentro da sociedade civil, nas quais a dança pudesse encontrar formas de difusão, organização e representatividade, ressaltando-se que tais estruturas foram erguidas num período em que a possibilidade do trabalho em dança ser uma escolha real de sustento e realização profissional era mais um apontamento do que uma realidade, em um panorama muito diverso dos dias que correm, onde apesar de dificuldades imensas, as oportunidades são considerável e crescentemente mais consistentes e em maior número.

Sobre estas dificuldades, há que se lembrar que, mesmo na geração posterior à de Helba Nogueira, e numa cidade como o Rio de Janeiro, onde a tradição da dança profissional se inicia em 1927, com a fundação da primeira escola oficial de dança do país (*Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, atual *Escola de Dança Maria Olenewa*), não são numerosos os representantes da dança profissional ainda atuantes na cena carioca, ainda que o trabalho de todos venha possibilitando, pelo emaranhado das redes de sustentação de um *métier* e, portanto, de várias maneiras e no decorrer dos anos, as múltiplas atividades da dança do Brasil.

Ainda que muitos dos criadores da dança contemporânea carioca e brasileira do começo deste século XXI nem se dêem conta desta rede, ela lá está, amarrada a novos reticulados, elaborados no cotidiano de nosso tempo e cidades, em circunstâncias em que, como sempre, a acumulação de experiências nem sempre garante os grandes saltos, mas constitui-se em malha de segurança para as grandes quedas.

Distanciando-se destes tempos de transição (início dos anos 80), período de distensão do sistema militar, durante o qual as estratégias de democratização do país ainda engatinhavam, os festivais competitivos, muito próximos dos certames esportivos intensamente estimulados pelo regime ditatorial, foram modificando sua estrutura

semiprofissional, através da sofisticação das formas de organização dos júris (compostos por professores e mestres que ainda se constituem em referências para muitos), da maneira de atribuição de notas e da organização de cursos de curta duração por onde passam centenas de alunos.

De outro lado, com uma crescente profissionalização do *métier* da dança, afugentaram-se, de maneira quase completa, os grupos que apresentam obras realizadas por criadores profissionais, que nestes eventos passam a se apresentar especialmente, como “convidados”. Não são competidores que se enfrentam em arenas palmilhadas por jovens estudantes das mais diversas escolas de dança do Brasil, que, mais distantes não somente das capitais, mas também de muitos dos mestres da dança que originalmente davam régua e compasso à formação de seus fundadores, acorrem para os certames sedentos de circuitos que lhes validem os trabalhos de formação (ou desinformação) realizados ano após ano, dentro de um sistema que só faz aguçar a competição em arte, a mais indesejável forma de pedagogia que contemporaneamente poderíamos esperar.

Na falta destes professores que antigamente, em um mercado bem mais restrito, dentro de suas escolas de referência e não como jurados ou juízes, validavam e reciclavam conteúdos, ou ainda de um poder público e oficial de fiscalização e acompanhamento pedagógico das escolas, os festivais constituem-se, quase que exclusivamente, em estruturas institucionais de chancela do ensino ministrado de maneira a mais livre possível, visto que para se abrir uma “escola livre” de dança basta um registro na prefeitura municipal.

São pólos de um circuito de validação de conhecimento em dança, e mais sério que isto, dos resultados que este conhecimento produz em jovens de todo o país, e pelos quais milhares de pais e responsáveis costumam pagar caro, já que são raríssimas as escolas públicas na área.

Tomemos agora o segundo ponto de partida para um entendimento possível do “fenômeno” festival competitivo *à la brasileira*, modelo já exportado para alguns países da América do Sul, além de disseminado em várias regiões do país.

A realização, em 1980, do primeiro *Encontro Nacional de Dança-ENDA-*, originalmente organizado pela *Associação Paulista de Profissionais da Dança* (também APPD), e que há vinte e cinco anos, vem se realizando pelas mãos de vários profissionais, notadamente por Maria Pia Finocchio, atual presidente do SINDIDANÇA-SP, entidade que a partir de 1991 começa a ter existência jurídica, atuando durante algum tempo, e em alguns campos, em paralelo ao SATED-SP.

À semelhança de Helba Nogueira, inspirada nos concursos de música e balé europeus, dentre eles o célebre *International Ballet Competition Varna* (Bulgária), que se realiza, desde 1964, em um teatro ao ar livre no período das férias escolares do verão europeu, a professora e bailarina Maria Pia cria um encontro competitivo para escolas e grupos de dança de todo o país, que num primeiro momento, acolhe, em sua maioria, grupos paulistas e paulistanos.

Naquele momento, significativas mudanças estavam em curso na estrutura municipal da cultura paulistana. Em 1974, recém-chegado do *Balé Real de Flandres* (Bélgica), o gaúcho Antonio Carlos Cardoso – atual diretor do *Balé Teatro Castro Alves* (Salvador, BA) – fora convidado por Marilena Ansaldi, a incrível inventora da dança-teatro entre nós, a dirigir o então *Corpo de Baile Municipal*, que o coreógrafo revolucionaria, transformando-o em *Balé da Cidade de São Paulo*, companhia público-municipal de São Paulo.

A revolução significou um cisma profundo na estética e estrutura do grupo, fundado em 1968 em torno de alunos da *Escola Municipal de Bailados* e de estudantes de algumas escolas particulares de dança clássica da cidade, com a intenção de proporcionar à casa de ópera à qual se ligava, o *Theatro Municipal de São Paulo*, um conjunto de bailarinos capazes de dançar os papéis demandados pelas óperas encenadas a cada temporada e de, modestamente, produzir obras de balé e balé moderno, este último à época então chamado de neoclássico.

De imediato, a modernização do corpo de baile em *Balé da Cidade de São Paulo*, para além das conseqüências mais visíveis, estabelece uma divisão entre a *Escola de Bailados* e o grupo onde era esperado que a maior parte de seus melhores alunos necessariamente

dançassem. Além disto, devido à atuação do *Balé*, aliada à crescente profissionalização da dança paulistana (só para citar dois exemplos, em 1971, surge o *Ballet Stagium* e em 1977, a *Cisne Negro Cia. de Dança*), os palcos nobres da capital foram sendo paulatinamente fechados às apresentações mais amadoras ou escolares.

Com isto, pouco a pouco, e acertadamente, fecha-se o “solo sagrado” do *Theatro Municipal* às produções da escola pública que a ele era vinculada de maneira umbilical, quer seja por pertencer à mesma estrutura pública municipal, quer seja por sua vinculação inicial ao grupo que dera origem e estrutura administrativa ao *Balé da Cidade*.

Este espaço de validação foi indistintamente interditado aos alunos e professores da *Escola Municipal de Bailado* e às escolas privadas de dança paulista. Quase todas foram paulatinamente alijadas do palco público de distinção institucional, o oposto do que ocorrera nos anos 50 e 60, quando ali eram comuns os festivais de finalização de ano de escolas particulares diversas, como era o caso da prestigiosa escola de Kitty Bodenheim e Chinita Ulmann, mestras que nesse espaço apresentavam os trabalhos de seus alunos, muitas vezes misturados aos solos da última coreógrafa.

Por que se considera este processo mais um acerto do que um erro fatal? Com o desenvolvimento da área, não acompanhado de um aumento de teatros que pudessem abrigar, em condições mínimas de apresentação, os festivais amadores de fim de curso, era normal que as escolas ficassem alijadas de palcos de distinção, pelos quais, quase sempre, nada costumavam pagar. Porém, se tal houvesse ocorrido dentro de um planejamento de mais ampla escala, poderiam ter sido previstas estruturas mais sólidas de sua validação e visibilidade, até mesmo dos produtos da *Escola Municipal de Bailados*.

Se, oficialmente, tal não veio a acontecer, oficiosamente, o ENDA foi tomando, pelo menos em seus primeiros dez anos, o espaço que deveria ter sido ocupado pelo poder público, de quem ainda se está a esperar um planejamento de políticas ou de protopolíticas culturais, e mais que isto, de um “poder de polícia”, no sentido da fiscalização, incentivo e acompanhamento de atividades empresariais ligadas à formação em arte e cultura da dança.

Cada um a seu tempo e maneira, tanto o festival competitivo de Helba Nogueira, quanto o ENDA paulista ocuparam o lugar oficioso de validação da dança realizada pelas escolas e grupos amadores de dança do Brasil, e deles não se distingue, em profundidade, o perfil do *Festival de Dança de Joinville*.

Classificado pelo “Guinness Book – Edição 2005”, como o “maior festival de dança do mundo”, na edição de 2004, ofereceu 1500 vagas em cursos, reuniu 4.500 dançarinos de 140 grupos amadores e profissionais frente a um público de mais de 200 mil pessoas, tendo ainda acolhido uma mostra (não-competitiva) de dança contemporânea, articulada a várias outras ações, supervisionadas por um comitê de *experts* competentes, mas também minuciosamente planejadas por homens que sabem bem conduzir os negócios culturais da cidade de Joinville, atualmente o maior parque industrial do estado de Santa Catarina.

A presença e resistência deste modelo de festivais competitivos em nosso país não impediu a instalação de outras formas de encontros e de mostras de dança, em edições mais ou menos longevas ao longo de nossa história. Como em outros países, foram se estruturando em compasso com o desenvolvimento das linguagens e da articulação das estruturas (públicas ou privadas) da cultura: os locais de formação, de criação, de acolhimento, de difusão e produção.

Enquanto vitrines onde a produção das artes do espetáculo se dá a ver a públicos, críticos e programadores, nestes eventos criadores profissionais conseguiram (e conseguem) expor seus trabalhos em especiais situações, destacadas do espaço e do tempo das temporadas normais, que ocorrem mais notadamente em grandes capitais do país. Cidades onde se, por um lado, ao longo de cada ano, as oportunidades financeiras facilitam a visibilidade de um amplo leque de opções, por outro, muitas vezes nem se constituem enquanto *locus* de encontros em que, concentradamente, possam ser presenciadas grande parte de sua produção, posto o seu tão variado formato e grande número de realizações.

Longe das capitais culturais, a divulgação da dança no país passa pelos eventos não competitivos, muitas vezes realizados nos períodos das férias escolares de inverno e verão. O precursor de todos foi o

pioneiro *Encontro de Escolas de Dança do Brasil*, realizado em Curitiba (1962) por Paschoal Carlos Magno, grande empreendedor, artista e artífice da política cultural do Brasil. À época, foi possível juntar quase toda uma geração de professores, profissionais e alunos da dança num único encontro, este histórico encontro do Paraná, onde Angel Vianna dançou, Klauss Vianna ensinou e onde a jovem menina Eva Schul, coreógrafa e atual diretora do IACEN (Porto Alegre, RS) fez aulas diversas, conduzida até o evento por suas mestras gaúchas.

Afortunadamente, no dias que correm, não poderíamos realizar tal empreitada, dadas as dimensões alcançadas pela dança do Brasil. Todavia, resta-nos o desafio de oferecer uma alternativa ao circuito de validação da dança, escolar e amadora, formado pelos grandes festivais competitivos, articulando-se, também com os seus responsáveis, as possibilidades de novas estratégias.

Estas iniciativas, devem apontar para uma **regulamentação do ensino da dança, enquanto arte, *métier* e forma de conhecimento do mundo**, feita por e entre seus artistas, mestres e demais profissionais da área, desconsiderando-se qualquer tentativa alheia a esta arte milenar, como, por exemplo, aquelas impetradas, intempestiva e arbitrariamente, pelos Conselhos Regionais e Nacional de Educação Física (CREFs e CONFEF), após a sua instauração a partir da lei federal (1998) que regulamentou o ensino da educação física no Brasil.

Para isto, temos alguns exemplos históricos através dos quais podemos refletir, ainda que um modelo brasileiro, ou mesmo vários modelos brasileiros devam ser estruturados. Um deles é a “lei de ensino da dança” (1989), pela qual, após incansáveis debates, trabalho e articulação entre poderes executivo e judiciário, artistas, professores e gestores franceses, estabeleceram patamares para a formação e fiscalização do ensino da dança. Neste processo, em momento algum foram excluídas quaisquer formas de linguagem e técnicas ou espaços e instâncias onde pudessem ocorrer a sua formação: escolas livres, privadas, escolas/conservatórios públicos, faculdades, companhias e centros de dança.

Em nosso país, onde a “educação formal” da dança, realizada em escolas privadas (livres ou autorizadas por secretarias de educação),

em escolas públicas e universidades, convive ainda com a “educação informal”, aqui entendida como uma escola “sem prédio”, na qual os seguidores de um determinado mestre acompanham seus ensinamentos onde quer que ele esteja, característica básica das danças populares, os desafios de uma lei que articule as possibilidades de fiscalização, validação, reciclagem e manutenção de formações de qualidade constituem-se em tarefa de alta complexidade, cidadania e responsabilidade frente ao passado e ao futuro.

Caminhos longos a serem percorridos em palcos muito extensos, muitas vezes irregulares, construídos dos claro-escuros de uma área em intensa estruturação. Para tanto, demanda-se a mesma coragem dos artistas que iniciaram quase sozinhos a dança deste país, mas também a sua humildade, marca da escolha de carreiras, que até aquele momento poderiam ser consideradas como quase-abstrações, um jogar-se no mundo, metaforizando em arte os corpos de todos nós, nossas subjetividades e relações sociais - a escrita em carne de uma sociedade contemporânea.

Bibliografia

AUSLANDER, P. *Presence and resistance, post-modernism and cultural politics in contemporary american performance*. Michigan: The University of Michigan, 1997.

BARBOSA, I. R.. *Helba Nogueira, uma vida a serviço da dança*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1998.

DIAS, L. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

FARO & SAMPAIO, L.P. *Dicionário de Balé e Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GINOT, I. & MARCELLE, M. *La danse au XXeme. Siècle*. Paris: Bordas, 1999.

GUY, J. *Les Publics de la danse*. Paris: La Documentation Française, 1991.

NAVAS, C. *Imagens da Dança em São Paulo*. São Paulo: IMESP/Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

NAVAS, C. & DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, C. *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, C. "Dança brasileira no final do século XX" In: CUNHA, N. (Org.) *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2003.

NOGUEIRA, H *Roteiro de Viagem*. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 1966.

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

SANTAELLA, M. L. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980.

SUCENA, E. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.

Sites

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

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