
CONEXÕES ENTRE CORPO, DANÇA E HISTÓRIA

CONNECTIONS BETWEEN BODY, DANCE AND HISTORY

Carmen Anita Hoffmann¹
Mestre, UFPel
carminhalese@yahoo.com.br

RESUMO: O presente trabalho reflete acerca da relação entre a dança e os sujeitos que dela se apropriam em diferentes tempos e contextos sociais. Pretende-se estabelecer, de maneira amigável, algumas das razões e dos caminhos percorridos ao longo da sua história, bem como a manifestação da dança no Brasil e, em especial no Rio Grande do Sul. A intenção é detectar e problematizar a falta de representatividade que os profissionais dessa área ainda se deparam em pleno século XXI perante a sociedade de uma maneira geral. A partir dessa idéia, é possível evidenciar diferentes formas de manifestações de dança, resultantes de um processo histórico, caracterizado por uma mestiçagem artística – ou seja, cruzamentos de linguagens, de técnicas, de suportes, materiais e meios de expressão, geradores de novos sentidos –, que vai desde o balé clássico até as danças populares e tantas outras manifestações referentes a cada conjuntura histórica e em diversos recortes espaciais, bem como a proliferação de cursos de graduação em dança registrados no Rio Grande do Sul.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo. Dança. História

ABSTRACT: This study reflects on the relationship between dance and the people who practice it at different times and social contexts. It objects to establish, in a friendly way, some of the reasons and the paths taken throughout its history, as well as the manifestation of dance in Brazil and, especially, in Rio Grande do Sul. From this point, it is possible to show different forms of dance manifestation, as the result of a historical process, characterized by an artistic miscegenation – ie, intersections of languages, techniques, media, materials and meanings of expression, generators of new meanings – ranging from classical ballet to popular dances and many other events for each historical juncture and in various spatial slices, as well as the proliferation of undergraduate degrees in dance recorded in Rio Grande do Sul.

KEYWORDS: Body. Dance. History.

¹ Edgar Ávila Gandra, doutor, UFPel – professor orientador – edgargandra@yahoo.com.br; Norberto Hoffmann, Mestre, UFPel – UAB/CLEC – coautor – norbertohoffmann@yahoo.com.br

Introdução

O presente artigo reflete acerca da relação entre a dança com os sujeitos que dela se apropriam em diferentes tempos, espaços e contextos sociais. Para tanto, pretende-se estabelecer, de maneira amigável, os caminhos traçados ao longo da sua história, bem como a manifestação da dança no Brasil e, em especial, no Rio Grande do Sul, com a intenção de detectar e problematizar a falta de representatividade de classe que os profissionais do sul do país vêm se deparando em pleno século XXI. Para tanto, buscamos nos aproximar de alguns conceitos de historiadores como Michel de Certeau e Jacques Le Goff; do sociólogo Pierre Bourdieu; e do filósofo Gilles Deleuze, – aqui tomados como elementos norteadores – acerca do poder simbólico que a dança exerce, bem como da necessidade de seu registro memorial historiográfico enquanto atividade artística, fazendo com que tais elementos nos permitam perceber que esses sistemas, enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação, “[...] só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (BOURDIEU, 1998, p.9).

Dessa forma, justificamos as razões do presente estudo, a partir da ideia de que “A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha [...]” (LE GOFF, p. 409), para a constituição de um segmento de memória social, aplicada aqui à realidade sul-rio-grandense, tendo como foco a dança, em suas múltiplas facetas, não apenas como uma memória coletiva ou uma conquista, mas também como um instrumento e objeto de poder. Le Goff menciona, ainda, que a memória coletiva, “[...] faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção” (Ibid, p. 410). Sobre o poder simbólico, Bourdieu nos diz que:

[...] é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama de *conformismo lógico*, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências” (ibid, p. 9).

Nos propomos, portanto, a buscar uma melhor compreensão e apropriação das noções de *habitus* e de capitais colocadas por Bourdieu, teorias que nos falam das formas de ser, pensar, sentir, fazer e, conseqüentemente, o conjunto de comportamentos e atitudes dos agentes sociais e das relações de poder, que são determinados pelas estruturas sociais em campos específicos e pelos capitais. A formatação do presente pensamento atribui aos eventos históricos, as interpretações necessárias para se compreender as razões que levam a constatar que a dança no Rio Grande do Sul – enquanto atividade profissional e profissionalizante – suporta ainda a falta de representatividade da classe artística da dança.

Procuramos em Deleuze (1992), o suporte teórico para distinguir o que se entende por sociedade disciplinar e sociedade de controle, até chegar-se à sociedade contemporânea – da pós-modernidade – ou, como se refere Pierre Lévy (1999) – à sociedade cibernética. Essas considerações têm por propósito inserir a dança enquanto espetáculo, sendo essa exercida por profissionais, no contexto das sociedades disciplinares – que vai do século XVIII até a primeira década do século XXI, sob a ótica das sociedades de controle contemporâneas.

O conceito de memória assume aqui grande importância, especialmente pelo fato de ser utilizado para tratar uma acepção do coletivo, a qual surge nas Ciências Humanas, mais especificamente neste caso na História. Le Goff nos lembra que a “[...] memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (p.423), um dos alvos da presente investigação.

A memória coletiva pode fazer parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas – grupos que têm status social e desempenham papéis similares, segundo diversos critérios, em especial o econômico e o cultural –, lutando todos pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. Essa é uma das razões pelas quais foram utilizadas as relações de poder para identificar as etapas que constituíram a formação da dança no Brasil e no Rio Grande do Sul, identificando suas origens, seus percalços – avanços e retrocessos – de seus protagonistas.

Em seu trabalho “História da dança: considerações sobre uma questão sensível”, Beatriz Cerbino (2005), observa que “ao historiador da dança cabe, [...] o papel de cronista e intérprete [...] contextualizando corretamente o período pesquisado [...]” (p.55-56). Diante das leituras preliminares realizadas nos deparamos com uma grande carência de pressupostos teóricos para uma melhor análise da historiografia da dança. Aos que tivemos acesso, estes sugerem uma abordagem histórica que conheça melhor o fenômeno que é, ao mesmo tempo, social e cultural em permanente evolução (CHARTIER, 1988). Aqui surge nosso maior desafio, a transformação do estudo em uma efetiva possibilidade de uso teórico na produção da história da dança (ibid, p.61).

Percebemos através da história que, conforme a percepção de mundo, estabeleceram-se diferentes formas de representar, interpretar e atuar com o corpo – matéria prima da dança –, todas carregadas de intencionalidade, independente do recorte temporal e nos diferentes agrupamentos sociais. É a partir desta perspectiva que o corpo passa a ser entendido como um contexto empenhado por novas possibilidades.

A dança através dos tempos

Ao longo de sua história, a dança tem se destacado como uma das expressões da organização e do desenvolvimento de todos os povos. Na busca dessa compreensão, Almeida afirma que “[...] podemos interpretar e compreender diferentes sentidos e significados culturais: adoração aos deuses, aos fenômenos naturais, à guerra, como fontes originárias das danças” (ALMEIDA, 1997, p.30). A autora observa que, por ser uma das formas de comunicação que é expressada através da linguagem corporal, a dança deve ser tratada como fato sócio-cultural, historicamente construído pelo homem (ibid, p. 30).

Assim, a história da dança acompanhou as transformações que abrangem todas as grandes civilizações: Mesopotâmica, Egípcia, Indu, Chinesa, Grega, Romana, bem como as culturas Asteca, Maia e Inca – nas Américas Central e do Sul –, além das Bantu e Zulu, na África negra. Há vários registros da prática da dança entre as mais recuadas organizações sociais, como o encontrado na caverna de Cogul, na província de Lérida, na Espanha, datada de cerca de 8.300 a. C., que mostra nove mulheres em torno de um homem despido, indicando

ritual de fertilidade, analisado na obra de Sachs, *World History of Dance*, datada de 1965 (PORTINARI, p. 17). Em sua obra *História da Dança*, Mirabel Portinari registra como alguns dos antigos povos do Neolítico utilizavam a dança em seus rituais primitivos objetivando evocar espíritos benfazejos, exorcizar forças maléficas, atrair a energia dos astros ou mesmo como diante de uma atividade de sobrevivência como a caça, onde esta era precedida por uma dança ritualística (ibid, p.18).

Quando nos referimos a Antiguidade, principalmente nas regiões junto ao mar Mediterrâneo e no Oriente Médio, tanto as danças sagradas como as profanas já existiam, sendo consideradas como uma das três principais artes cênicas, junto com a música e o teatro. As pinturas, esculturas e escritos do antigo Egito fornecem informações sobre os primórdios da dança egípcia. Este povo dedicava-se principalmente à agricultura, por isso suas festas religiosas mais importantes se concentravam em danças para homenagear Osíris, o deus da vegetação. (Disponível em: <http://www.edukbr.com.br/artemanhas/danca_pre.asp>. Acesso em 03 maio 2014).

Os gregos antigos consideravam a dança essencial para a educação, para o culto e para o teatro. O filósofo grego Platão aconselhava que todos os cidadãos gregos aprendessem a dançar para desenvolver o autocontrole e o desembaraço na arte da guerra. Danças com armas faziam parte da educação dos jovens de Atenas e Esparta (PORTINARI, 1989 p. 33). As danças religiosas desempenharam importante papel no nascimento do teatro grego. No século IV a. C., peças de teatro chamadas tragédias tiveram origem numa cerimônia de hinos e danças em homenagem a Dionísio, o deus do vinho. Quando os romanos conquistaram a Grécia, em 197 a. C., tinham adquirido grande parte da cultura grega, inclusive a dança. Ao mesmo tempo em que faziam números de acrobacia e mágica, os artistas romanos dançavam (ibid, p. 34-35). Mas Cícero, o famoso orador romano dizia: "Nenhum homem dança, a menos que esteja louco ou embriagado".

Muitas tribos da América do Norte dançavam para pedir chuvas e uma boa colheita, caça ao bisão, ou proteção nas batalhas e guerras. Várias danças religiosas ainda são realizadas atualmente. (Disponível em: <http://www.ehow.com.br/sobre-danca-chuva-indios-sobre_105507/>. Acesso em: 09 maio 2014). Em alguns vilarejos ingleses, as crianças dançam em torno de um mastro com fitas numa festa para celebrar a chegada da primavera,

no dia 1º de maio. Esse costume vem das antigas danças religiosas dos romanos, que dominaram a Inglaterra do ano 43 d. C. até princípios do século V. No dia 1º de maio os romanos cultuavam Flora, a deusa romana da primavera, dançando em torno de um mastro enfeitado com flores. (Disponível em: <<http://mundodadanca1.blogspot.com/2010/03/evolucao-da-danca-parte-i.html>>. Acesso em: 09 maio 2014.)

Durante a Idade Média, entre os séculos V e XIV, o cristianismo tornou-se a força mais influente na Europa. A Igreja Católica proibiu as danças teatrais, pois algumas delas apresentavam movimentos muito sensuais. A resistência a tal forma de expressão chegou ao limite de, no Concílio de Vanne (465) e no Concílio de Trento (1.562), ter ficado proibida. Mas os dançarinos ambulantes continuaram a se apresentar nas feiras e aldeias mantendo a dança teatral viva. Em torno do século XIV, as associações de artesãos promoviam a representação de elaboradas peças religiosas, nas quais a dança era uma das partes mais populares.

Com o Renascimento, o desenvolvimento das cidades e do comércio ampliou o imaginário europeu. Uma próspera classe burguesa vai apreciar a dança e os espetáculos de teatro, e o ballet surge como uma arte dessa elite, apresentando em sua vestimenta, roupas e ornamentos pomposos, do agrado dessa burguesia ascendente (PORTINARI, 1989). Por isso, a dinâmica da distinção social não se esgota, como apontam os autores na Nota de Apresentação².

[...] no conflito simbólico pela imposição de uma dada representação da sociedade, mas prolonga-se na produção incessante de novos gostos socialmente diferenciadores e no abandono progressivo das práticas culturais enquanto apropriadas pelas camadas subalternas (p. 4).

Quando ocorreu a peste negra, uma epidemia que causou a morte de um quarto da população, o povo cantava e dançava freneticamente nos cemitérios; eles acreditavam que as encenações afastavam os demônios e impediam que os mortos saíssem dos túmulos e espalhassem a doença. Isto ocorreu no século XIV. No final da Idade Média a dança tornou-se parte de todos os acontecimentos festivos (PORTINARI, 1989).

² Nota de Apresentação que prefacia a obra de Bourdieu “O Poder Simbólico”, na tradução para a língua portuguesa, de Portugal, datada de 1998, Bertrand Brasil.

O período da Renascença, que começou na Itália em torno de 1300, e espalhou-se por quase toda a Europa por volta de 1600, foi um período de grande desenvolvimento cultural. Na Itália, os nobres contratavam mestres de dança profissionais para criar espetáculos de corte que incluíam danças chamadas *balli* ou *balletti*. O Tratado Dança Milão, de 1435/1436, conceituou o *balletto*, que passaria a designar um tipo de dança que seria realizado nas cortes renascentistas como entretenimento. Compositores importantes compunham a música e artistas de grande talento, inclusive Leonardo da Vinci, criavam as roupas e efeitos especiais, para os membros da corte poderem oferecer espetáculos uns aos outros.

Na Idade Moderna, que inicia por volta de 1453 e encerra com a Revolução Francesa, em 1789, ao contrário da dança cênica, no balé clássico as narrativas e ambientes ilusórios é que guiavam a cena. Dos triunfos renascentistas ao apogeu do ballet de corte com Luís XIV, ela se diversifica e recebe normas. Os mestres ensinam além da nobreza, alunos das mais variadas origens sociais. É um marco na profissionalização do ensino da dança (PORTINARI, 1989, p.67).

Catarina de Médicis, membro da família que governava Florença, na Itália, tornou-se rainha da França em 1547, levando para a corte francesa a dança e os espetáculos italianos. Para o casamento de sua irmã Marguerite de Lorraine com o duque de Joyeuse, em 1581, Catarina contratou um grupo de artistas italianos para ir a Paris e criar o magnífico *Ballet Cômique de La Reine*, considerado a primeira obra de ballet. Este tipo de diversão foi imitado em toda a Europa quando a nobreza começou a competir para ver quem patrocinava o espetáculo mais luxuoso. A dança tinha também um significado filosófico durante a Renascença: muitas pessoas acreditavam que a harmonia de movimentos da dança refletia a harmonia no governo, na natureza e no universo.

Tornado rei aos cinco anos de idade, Luís XIV, da França, viveu de 1638 a 1715, incentivou muito o desenvolvimento do ballet. Ele próprio dançou entusiasticamente, durante 20 anos, nos ballets da corte. Um dos seus papéis favoritos, o de Apolo, deus grego do Sol, deu-lhe o título de "Rei Sol". Tendo fundado em 1661 a Académie Royale de La Danse, sob a direção de Pierre Beauchamps – trabalhou na elaboração e codificação da técnica clássica, formulando as cinco posições, até hoje vigentes – transformando a dança de divertimento da

corde em arte cênica. Beauchamps foi professor do rei e compositor dos ballets de Molère, bem como de Lully.

Outras figuras importantes da Académie Royale são Louis Dupré, Marie Sallé e Marie Camargo. Aos poucos os bailarinos foram se transferindo da corte para o teatro. O teatro tinha um arco de proscênio³, junto à ribalta, que emoldurava o palco e o separava do público.

“Desde de 1713, quando Luís XIV impõe o Reglemente Concernant l’Opera e a criação de uma companhia, o ballet profissional ficou estabelecido”. Após 33 anos, Carlo Blasis, um dos expoentes do Scala de Milão, escreveu Code de Terpsichore, onde são analisados os aspectos didáticos e estéticos do ballet, já engajado com a corrente romântica. Com o surgimento do Romantismo, no século XVIII, (p.81) o movimento artístico deu grande importância à individualidade e à liberdade de expressão pessoal. A queda da monarquia absoluta pôs em voga o conceito de liberdade individual como bem supremo.

Jean George Noverre (1727-1810), aluno de Dupré, foi um dos principais personagens do ballet, considerado como renovador, pois lançou as bases do ballet como espetáculo teatral, quando publicou (1760) as Letteres sur La Danse. Estas teorias contribuíram para transformar os luxuosos espetáculos em possibilidade de inserção da dança em outras camadas da sociedade e caracterizada por ser mais natural, expressiva, o que se chamava de pantomima, o *ballet de ação*. A formação dos bailarinos passava pela poesia, história, pintura, geometria, música e anatomia constituindo uma cultura geral abrangente, evitando que os profissionais fossem autômatos da dança.

Em seu livro Pequena História da Dança, o crítico de dança Antonio José Faro observa que, “[...] a época do ballet romântico se constitui numa das mais importantes da história da dança” (p. 57), tendo iniciado com a substituição dos ballets mitológicos que dominaram até a primeira metade do século XVIII pelo “*ballet d’action*” preconizado por Noverre e Angiolini. As grandes transformações revolucionárias ocorridas na Europa, no final do século XVIII e início do século XIX, protagonizaram o surgimento do romantismo, “[...] instituindo novos conceitos de arte em oposição às formas rígidas determinadas pelas escolas que haviam dominado a criação artística até então” (ibid, p. 61).

³Arco de proscênio ou proscénio (do latim proscenium, de –pro = à frente; e scaena = da cena) é a parte do palco que localiza-se na frente do cenário, junto da ribalta.

Já no final da era romântica, com a crise do ballet na França, o centro mundial dessa arte passa de Paris para São Petersburgo, na Rússia, onde surge a era do ballet neoclássico com a conhecida companhia Balles Russes. Patrocinada por Catarina, a Grande, de origem alemã, mulher culta e aberta às novas ideias. Os bailarinos passam a ser pagos e seu tráfico pouco frequente. Importam nessa época trajes e maneirismos de Paris. Após a Primeira Guerra Mundial, o ballet russo fomentou sua expansão por todo o mundo, tornando-se o celeiro de grandes nomes da dança clássica.

Nos últimos anos do século XIX, a dança moderna surge como um movimento que desconstrói os valores e aspectos fundamentais que caracterizaram o ballet romântico e clássico dos anos anteriores. É resultado, portanto, dos movimentos das vanguardas artísticas que ocorreram após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que provocaram uma ruptura estética que removeu mais de três séculos de critérios técnicos e experiências coreográficas estabelecidas pela dança clássica (ROMERO, G.M., p. 4, 1988).

Influenciada pelas drásticas transformações ocorridas nas sociedades contemporâneas – individualismo crescente, urbanização implacável, propagação e importância das mídias, – a dança contemporânea, por sua vez, passou a ser tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte, não importa o estilo, procedência, objetivos nem a forma. São contemporâneos os coreógrafos que se inspiram em qualquer fonte: sua visão pessoal, a literatura e suas observações, estabelecendo um diálogo com os espaços. A coreografia pode saltar de um palco para lugares menos convencionais como os becos, as calçadas e as ruas das cidades. A dança caminha ao lado da humanidade e de seus progressos, há uma grande riqueza à disposição do público, desde as grandes obras românticas até o modernismo, passando pelas danças folclóricas e as religiosas. Não é mais uma arte de elite, mas se transformou num meio de diversão de todas as classes, já que é apresentada além do teatro, em televisão, cinemas e praças.

A dança no Brasil

Segundo PORTINARI (p77) a influência francesa se difundiu e irradiou-se pela Europa, atingindo Portugal e, posteriormente chegando ao Brasil, quando Dom João VI veio com sua corte, fugindo da ameaça napoleônica. O casamento do príncipe herdeiro, futuro

Dom Pedro I, com Dona Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria, realizado no Rio de Janeiro, em maio de 1818, foi comemorado com um ballet alegórico. Debret desenhou o cenário, descreveu o espetáculo em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, fazendo muitos elogios ao coreógrafo, Louis Lacombe. Os nubentes foram homenageados por Vênus, Cupido e Graças. O ponto alto da coreografia era a entrada de Netuno carregando a bandeira do Reino Unido de Portugal e Brasil.

A partir desse episódio surge uma nova questão, sendo ela, de como a dança passa a se manifestar no país, sua origem e sua “permissão”. Ao avaliar a vasta extensão territorial brasileira, a plurietnia dos seus habitantes e a distribuição heterogênea dos seus recursos econômicos e materiais, constata-se, também, diferenças estéticas e posturas culturais variadas, detectáveis nas particularidades de cada grupo ou companhia, ou mesmo de cada coreógrafo.

Percebe-se um enorme desequilíbrio na produção e na circulação das obras coreográficas nacionais, com maiores privilégios para os trabalhos produzidos no eixo Centro-Sul, onde também concentram-se o poder econômico e a mídia nacional. Tais aspectos têm forte influência e são expressados pela crítica especializada, publicada principalmente na imprensa do Rio de Janeiro e de São Paulo, que destacam prioritariamente os grupos e coreógrafos que transitam neste que é o principal polo da produção cênica do país.

A postura pluricultural dos coreógrafos brasileiros mais esclarecidos procura entender o imaginário e os valores de cada manifestação popular. Dentro deste contexto particular, buscam aprender outras possíveis soluções, estabelecendo uma relação dialética entre a tradição e a inovação, a assimilação do outro com transformação, como forma de manter valores mais permanentes. Assim, criam novas relações estéticas, enriquecendo o patrimônio cultural do país, além de atingir uma expressão com dimensão contemporânea universal (ROBATTO, 2001).

Como uma nova e importante tendência da dança, não só no Brasil, mas também em todo o mundo, observa-se o incremento de técnicas corporais múltiplas na formação dos dançarinos e uma busca incessante pela legitimação e consolidação profissional.

A dança no Rio Grande do Sul

As manifestações de dança no Rio Grande do Sul, mas especificamente em Porto Alegre, segundo Dantas (1999), se deu a partir da criação do Instituto de Cultura Física, por Mina Black e Nenê DreherBercht, na década de 1920. No Instituto eram ensinadas Ginástica Acrobática, Rítmica Dalcroziana, Plástica Animada e Dança Culta, pois Mina Black havia estudado no Instituto Jaques-Dalcroze, em Hellerau, na Alemanha. Dessa instituição saíram para estudos na Alemanha Lya Bastian e Tony Petzhold, consideradas pioneiras da dança em Porto Alegre. Não obstante, a dupla influência do ballet e da dança moderna expressionista, desde o início da implantação artística em Porto Alegre, resistiu à crença em uma universalidade da técnica do ballet como capaz de embasar todo e qualquer trabalho artístico. Cunha (2004), afirma que as décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 foram marcadas pela predominância no ensino do ballet, o que conseqüentemente se refletia nos espetáculos das escolas. Havia uma seqüência cronológica das apresentações que iniciavam invariavelmente, pelas classes infantis, juvenis e adultas. A tentativa de formar grupos de dança independentes remonta dos anos 1950.

A percepção de necessidades de agregação das várias tendências e escolas existentes, em Porto Alegre, fez com que fosse realizada uma assembleia para deliberar sobre a fundação de uma Associação dos Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul. Entre os participantes estavam Eva K. Landes, Ilse Simon, João Luiz Rolla, Lenita Ruschel Pereira, Maria Júlia da Rocha, Marion Dullius e Tony SeitzPetzhold. Criada a nova entidade, com a finalidade primordial de congregar professores de dança clássica, promover cursos de extensão cultural e desenvolver a técnica do ballet. Sua fundação foi registrada no Diário Oficial do Estado, de 06 de janeiro de 1970.

Cumprindo com suas atribuições, a Associação propiciou inúmeros cursos a seus associados, trazendo professores do exterior, bem como nacionais e gaúchos de renome. Em meados da década de 1970, houve uma tentativa de aproveitar os melhores bailarinos, oriundos de várias escolas de dança, para a formação de um Grupo Experimental de Dança – GED, que representasse a Associação. Com a direção artística de Cecy Franck, este grupo realizou, durante quatro anos, espetáculos de dança com coreografias de diversas autorias.

Os documentos oficiais, como estatuto de fundação da ASGADAN, ata de fundação e ata de alteração do nome, servem de testemunhos para o registro comprobatório. O texto determina a necessidade de união da classe, para começar o processo de busca de interesse público, no desenvolvimento da profissionalização, legitimação e reconhecimento das atividades de dança no Rio Grande do Sul. Denuncia de certa forma, quando ocorre a mudança de denominação, a necessidade de ampliar e reconhecer que a dança se manifesta nos diferentes gêneros (contemplando, portanto, “*aos demais interessados*”), bem como seu caráter de sociedade civil sem fins lucrativos. Destacamos em sua Ata de Fundação, de 13 de dezembro de 1969 que, “[...] a assembleia estava reunida deliberando sobre a fundação de uma sociedade civil que viesse congregar todos os profissionais da dança clássica, bem como aos demais interessados”.

O material de divulgação (folder da gestão de 2010-2012) da ASGADAN apresenta a entidade tendo como o papel fundamental de informar o público em geral sobre a natureza e os benefícios da mesma. Com objetivo de estimular a formação, criação, produção, pesquisa, circulação e fruição da dança, através de ações que beneficiem seus associados, além de trabalhar pelo desenvolvimento sustentável da comunidade da dança não apenas da Capital, mas de todas as regiões do Estado do Rio Grande do Sul, através de políticas aprovadas por seus membros.

A necessidade de investigar as relações da entidade de classe com a sociedade civil, aponta caminhos para apropriação de fontes não tradicionais. Optou-se, então, pela realização de entrevistas – história oral –, com os presidentes da Associação em diferentes momentos, dentro do recorte temporal em estudo. Essa fonte de memória poderá fornecer elementos e subsídios que não são possíveis através das fontes advindas de periódicos, ou bibliografias existentes. Para tanto se aplicou o protocolo da CPHO (Centro de Pesquisa em História Oral da PUCRS), registrando dados sobre o assunto, depoente e entrevista, que foram gravadas com anuência dos entrevistados e acompanhadas de registro fotográfico.

Estabelecendo um recorte temporal da fundação da ASGADAN, 1969, até a implantação do primeiro Curso Superior de Dança no Estado (1970-1988), foram entrevistados quatro dos ex-presidentes da Associação durante este período: Lenita Ruschel Pereira (1970 a 1973), (1974 a 1976); Maria Cristina Fragoço (1973 a 1974); Gilson Nunes

(1982 a 1983); e Aldo Gonçalves (1996 a 1998). O ponto de partida da escolha dos entrevistados foi o de procurar os representantes que presidiram a ASGADAN (ainda vivos) e que têm algo a dizer sobre a Associação Gaúcha de Dança do Rio Grande do Sul, em condições físicas e mentais para narração, a qual foi conduzida através de perguntas que pudessem caracterizar os diferentes períodos de funcionamento da entidade e o envolvimento de cada um com a área da dança.

Lenita Ruschel Pereira, que dirigiu a entidade de 1970 a 1973, e depois, de 1974 a 1976, é proprietária de uma escola com 57 anos de existência e que funciona em cinco espaços diferentes. Sempre buscou primar pela qualificação profissional e difundir essa ideia através da ASGADAN, proporcionando melhorar o nível das escolas de dança na capital gaúcha. Em sua primeira gestão reuniu 10 professores para a elaboração de um manual com programação e formação de professores de dança do Estado. Na segunda criou Grupo Experimental de Danças na ASGADAN. A entrevistada demonstra que tentou fazer da Associação uma representação de sua classe, mas lamenta que “[...] as pessoas da dança, hoje em dia, se acham autodidatas, e não querem mostrar suas dificuldades”.

Formada em Direito (1973), Maria Cristina Frago, em vez de abrir um escritório de advocacia, abre um estúdio de dança. Estudou dança desde seus 5 anos de idade, na Escola de Dança Salma Chemalle, com o objetivo do seu pai dar-lhe-á uma boa formação intelectual. Em 2000 fez Pós-graduação em Dança Cênica, em Florianópolis, e continua se atualizando através de cursos de Extensão (em Joinville e Buenos Aires). Participou do CODANÇA (projeto que agregava diferentes gêneros de dança: folclore (Nilva Pinto); clássico (Tony e Maria Amélia); e moderno (Cecy Franck). Até hoje (2013) mantém seu Estúdio de Dança Clássica, onde já formou 17 turmas.

Se envolveu na presidência da ASGADAN (1973-1974), com a intenção de não deixar morrer uma iniciativa que tinha sido tão dolorosa para seus pioneiros que, naquela época, com todas as suas diferenças e rixas, sentaram numa mesma mesa para discutirem os caminhos da dança clássica no Estado. Dirigiu a entidade em forma de colegiado, ao lado de Maria Amélia e Isabel Beltrão. “Não tínhamos visão política, isso faltou, mas trabalhamos muito no sentido de manter a Associação. Parece que em Porto Alegre não se quer ter uma classe de Dança,

quando se juntam é para tirar proveito próprio, os trabalhos são individuais: é um ‘coreto de vaidades’.”

A entrevista afirma que existe uma descontinuidade, “[...] cada um que chega na ASGADAN tem que começar do zero [...]. Ainda não temos uma Cia. de Dança, uma Escola Oficial ou um Corpo de Baile em Porto Alegre, por isto entendo que a dança na universidade pode ser uma válvula de legitimação na área”, conclui Maria Cristina.

Gilson Nunes, que sempre acompanhou os movimentos da Associação, presidiu a entidade de 1982 a 1983. Em sua gestão promoveu vários eventos e viabilizou a expansão da dança gaúcha participando do ENDA – Encontro Nacional de Dança, em São Paulo, levando grupos de Porto Alegre. Em seu depoimento lamentou a falta de união da classe, pois nas assembleias da ASGADAN nunca havia mais de 10 participantes.

Formado em Educação Física, Aldo Gonçalves, que esteve à frente da entidade de 1996 a 1998, foi descoberto como bailarino quando ainda cursava a graduação. Aceitou a sugestão e buscou formação em jazz, com Suzana D’Avila. Como presidente da ASGADAN, foi seu representante junto ao Fumproarte, ao Conselho Municipal de Cultura e ao Conselho Estadual de Cultura e também na seleção para o prêmio Açorianos.

Os pontos em comum dos entrevistados, percebidos em seus depoimentos, é que a Associação é uma instituição “falida”, pois não existe a consciência do coletivo para que esses profissionais independentes tenham representatividade em seus diferentes vieses, justamente por não se constituírem em uma classe profissional organizada, resultando nas dificuldades apresentadas pelos entrevistados.

Nos anos 1980 com a criação do Conselho Estadual de Artes Cênicas – CEAC, a associação investe em festivais, tais como: I Encontro de Dança Infantil (dez/1980), II Encontro de Dança Infantil (dez/1981), Festival de Inverno I e II, Festivais Anuais dos Grupos de Dança. Houve, no período, uma nítida mudança na postura política da Associação com a eclosão de grupos independentes das escolas, que passou a valorizar a formação do bailarino com finalidade profissionalizante, incentivando e promovendo espetáculos de dança. Esse e outros fatores levaram à reformulação dos estatutos da entidade e a mudança do nome para Associação Gaúcha de Dança – ASGADAN.

Sem a pretensão de estabelecer alguma consideração final, percebe-se que a categoria da dança preocupava-se em buscar qualificação e buscar consolidar os espaços próprios, nessa época diversas academias começam a investir em grupos semiprofissionais. Citamos como exemplo: Grupo Transforma, da Academia Suzana D’Ávila, Grupo Essência, Academia Kity, Grupo Majuro, Escola Maria Júlia, entre outros.

Segundo folder de divulgação dos seus 40 anos, a “ASGADAN tem papel de informar o público em geral sobre a natureza e os benefícios da associação e tem por objetivo estimular a formação, criação, produção, pesquisa, circulação e fruição da dança, através de ações que beneficiem seus associados, além de trabalhar pelo desenvolvimento sustentável da comunidade da dança não apenas da Capital, mas de todas as regiões do Estado do Rio Grande do Sul, através de políticas aprovadas por seus membros”. Como podemos perceber não basta acumular um jogo de belas palavras e vontades, é preciso ter esse acúmulo reconhecido e exercitado pelos pares. O que aflora como necessidade é uma reflexão sobre como ou não, uma associação poderá dar conta da complexa diversidade de gêneros e de níveis de desenvolvimento da dança no nosso estado.

A dança no ensino superior

Em 1998, instala-se, na Universidade de Cruz Alta (Unicruz), o primeiro Curso Superior de Dança do Rio Grande do Sul. A portaria de reconhecimento foi publicada no Diário Oficial da União de 03 de abril de 2002, seção 1, ISSN 1676-2339. A comissão, formada por três profissionais das áreas de Pedagogia, de Teatro e de Dança, teceu comentários favoráveis às questões artísticas demonstradas pelos alunos e professores que na época atuavam na referida instituição. O Curso conseguiu sintetizar as questões artísticas contemporâneas, características regionais e a interdisciplinaridade da dança na educação. Também foi enfatizada a importância do Curso estar dentro das Ciências Humanas, diferente de outros lugares em que estava associado à área da Educação Física.

O Curso de Dança da Unicruz atraiu a atenção das autoridades culturais do Estado. Criou-se, então, a possibilidade de buscar formação superior em dança, no período de quatro anos. O ingresso não era excludente, todos eram aprovados na prova prática, a seleção se dava

naturalmente no decorrer do curso. Sua extinção, em 2011, foi sentida profundamente pelos que nele passaram, tanto professores como acadêmicos, mas dentro da política da UNICRUZ não houve possibilidade de manutenção, pois –por três anos consecutivos o Curso não alcançou o número mínimo de ingressantes dentro do seu ponto de corte –, logo ele deixaria de ser ofertado.

Em contrapartida, outros cursos abriram, especialmente nas instituições públicas e os remanescentes de seu corpo docente foram sendo realocados através de concursos públicos. A partir da implantação do Curso de Licenciatura em Dança, em Cruz Alta, houve a criação de outros novos cursos – perfazendo um total de cinco – no Estado do Rio Grande do Sul: na ULBRA/Canoas/RS (Universidade Luterana do Brasil); na UERGS/Montenegro/RS (Universidade do Estado do Rio Grande do Sul); na UFPel (Universidade Federal de Pelotas/RS); na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS); e na UFSM (Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria/RS). Além das licenciaturas, existe o Bacharelado em Dança oferecido pela UFSM, que recebeu sua primeira turma no ano de 2013.

Apesar disso, como bem observam Corrêa e Nascimento, Flavia M. (2013)

“[...] com o aumento do número de universidades oferecendo o curso de Licenciatura em Dança, mais e mais professores formam-se todos os anos, o que configura o período atual como um momento de expansão, avaliação e criação de metodologias e pesquisas de produção própria da área e, em especial, de preocupação com a inserção desses novos profissionais no mercado de trabalho (CÔRREA, JOSIANE F. & NASCIMENTO, FLÁVIA M. p. 5, 2013).

O número de escolas de graduação em Dança no Rio Grande do Sul contrasta em muito com a situação vivida pelo nosso vizinho estado de Santa Catarina. Neste, há um evento que reúne anualmente mais de 4500 bailarinos – o Festival de Joinville –, considerado o maior do mundo pelo Livro Guinness dos Recordes. Tem, ainda, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, única extensão estrangeira do Teatro Bolshoi de Moscou, que em 2014 completa 14 anos de atividades em Joinville. Há um movimento para a criação do primeiro curso de licenciatura em Dança, na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, com sede em Joinville e em parceria com o Teatro Bolshoi no Brasil.

Considerações finais

De acordo com a construção deste texto, as considerações finais passam pela retomada da trajetória da dança a partir da sua matéria prima, o corpo, e as diferentes maneiras expressivas conforme o movimento e os valores de cada época. Neste exercício, de breve revisão bibliográfica percebemos que a dança é uma constante manifestação humana, desde a conjunção de gestual para sobrevivência na pré-história, passando pela ritualística das comunidades antigas reverenciando seus deuses, no medievo manifesta-se forjando contrastes com o rigor das normas da igreja onde o corpo traduzia o pecado, nas monarquias ela aparece como diversão e entretenimento para as cortes, transferindo-se, posteriormente para o espaço cênico, profissionalizando-se e ganhando status de arte, com princípios e códigos estabelecidos, expande-se mundialmente. Sobe às pontas para traduzir o sobrenatural, o virtuosismo é importante, desce das pontas e cai ao chão para expressar o sentimento da alma humana, é o moderno que codifica-se e... entra em processo de negação ao virtuosismo, nega e ingressa na contemporização e se permite acontecer em todos os lugares onde o processo criativo e o bailarino compõem a pesquisa em dança.

A dança institucionaliza-se tanto no que se refere ao ensino formal quanto ao fazer artístico no âmbito “informal” (não deixa de ser formal, mas aqui se falando em ambientes fora das instituições de ensino técnico ou universitário).

No Brasil e no Rio Grande do Sul, por influência das companhias profissionais europeias e pela movimentação de alguns protagonistas que recorriam aos grandes centros de formação como França, Alemanha, Rússia, Estados Unidos, entre outros estabelecem uma cadeia de dança clássica fortemente instalada, inicialmente no Rio de Janeiro e São Paulo. A Bahia inaugura em 1956, a Escola de Dança da Universidade Federal, em Salvador. O Rio Grande do Sul recebe companhias estrangeiras e começa a demandar figurantes despertando o interesse de algumas pioneiras da dança em buscarem formação na Alemanha como o caso de Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold. Elas criaram suas escolas e difundiram o ensino da dança em nosso estado. Já com um grupo significativo trabalhando, em 1969 houve a necessidade de organização dos profissionais por garantirem e assegurarem a qualificação e legitimação

profissional, quando é fundada a Associação de Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul. Após dez anos houve a necessidade de abranger outras manifestações de dança, como a dança moderna e o jazz então mudou a nomenclatura para ASGADAN (Associação Gaúcha de Dança), como a dança foi se expandindo não só na capital como no interior do estado, a associação não dá conta de representar e nem existe a adesão dos profissionais por investirem nos suas próprias escolas.

Em 1998, é inaugurado o primeiro curso superior de dança do estado na Unicruz (Universidade de Cruz Alta), por vontade de legitimar o movimento de dança da cidade e região. Em 2011, o curso foi extinto e novos cursos se estabeleciam no estado.

Por existirem cinco cursos de licenciatura (Canoas, Montenegro, Porto Alegre, Santa Maria, Pelotas) e um de bacharelado (Santa Maria) em Dança no Rio Grande do Sul, é possível pensar na universidade como um locus de fórum diferenciado para além de ensinar a dança. É necessário fomentar todo um circuito que envolve a profissionalização da dança. A universidade pode complexificar, diversificar e aumentar a taxa de sobrevivência da dança na contemporaneidade. Para isso ela deve dialogar com o ambiente espaço-temporal onde atua.

Esse ambiente acadêmico tem proporcionado uma melhor percepção e preparação de profissionais que têm socializado seus saberes relacionados à dança, em especial no que se refere ao ensino, formal ou não. Aspecto positivo é a localização descentralizada dos cursos de dança no Estado, que proporciona a difusão da qualificação profissional.

Mesmo diante do exposto, ainda se percebe que no Rio Grande do Sul existe um descompasso entre a proliferação de graduações e as políticas públicas que reconheçam e valorizem a permanência e manutenção de grupos, companhias e profissionais da área da dança. Exemplo disso são as leis de incentivo, como a Lei Rouanet e a Lei de Incentivo à Cultura/RS, que pouco ou nada têm significado em termos de incentivo à área da dança, bem como a não aprovação de projetos de dança no FUMPROARTE de 2014. Nesse sentido cabe lembrar que a única companhia oficial de dança do Estado, mantida pela prefeitura é a de Caxias do Sul, e, que dependem de vontade política e do entendimento dos gestores públicos.

A diversidade de funções da dança como profissão desde a formação em Licenciatura ou Bacharelado, bem como a formação em cursos livres, academias, grupos de dança colocam em cena novos bailarinos, iluminadores, coreógrafos, cenógrafos, ensaiadores e professores

de dança. Esta situação encontra-se em expansão e nos leva a refletir sobre as novas possibilidades de trabalho, formação de público, políticas públicas de fomento e manutenção específicos, bem como da necessidade de representatividade profissional para ordenar e qualificar o crescimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Roseane Soares & SANTOS, Thereza Paes Barreto. **Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, 10**. Anais, Volume III. Complementação da apresentação dos trabalhos do GTT, 01, p. 30. Goiânia, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: _____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O poder simbólico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CERBINO, Ana Beatriz. *História da Dança: considerações sobre uma questão sensível*. In: **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. V.1. Petrópolis: Vozes, 2009.

CERUTTI, Simona. *Processo e experiência: indivíduos, grupos e identidades em Turim no século XVII* In: REVEL, Jacques (org.) **Jogos de escala: a experiência da microanálise**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 2002.

CONNIFF, Michel L. *A ELITE NACIONAL*. In: HEINZ, Flávio M. (org.) **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

CORRÊA, Josiane F. & NASCIMENTO, Flavia M. **Ensino de Dança no Rio Grande do Sul: um breve panorama**. In: *Conceição / Conception – volume 1/nº 3 – dezembro*. Unicamp, 2013.

CUNHA, Morgada & FRANCK Cecy. **Dança: nossos artífices**. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____, & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

HEINZ, Flávio M. (org.) **Por outra história das elites**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

HOFFMANN, Carmen Anita. **A dança no município de Cruz Alta: aspectos de sua trajetória no processo cultural (1960-2011)**. In; CAMARGO, M. A. Pesquisa na Universidade. Mosaico de vivências acadêmicas, Cruz Alta, UNICRUZ. 2012.

LE GOFF, Jacques, **História e Memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LEVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed.34, 1999.

NORA, Sigrid, e FLORES, Maria. **Frestas da Memória**. 2013.

OLIVEIRA, Maria Cecília Salles, In: *Estud. av.* vol. 21 no. 61 São Paulo. Set./Dez. 2007.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ROBATTO, L. **Dança em processo: a linguagem do indizível**. Salvador, Bahia: Centro Editorial e Didático/UFBA, 1994

ROMERO, Guillermo Márquez. **Danza moderna y contemporánea**. Habana. Editorial Pueblo y Educación, 1988.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

SITES DA INTERNET

(http://www.edukbr.com.br/artemanhas/danca_pre.asp) Acesso em 03/05/2014.

(http://www.ehow.com.br/sobre-danca-chuva-indios-sobre_105507/) Acesso em 09/05/2014.

(<http://pessoas.hsw.uol.com.br/aborigenes1.htm>) Acesso em 09/05/2014.

(<http://mundodadanca1.blogspot.com/2010/03/evolucao-da-danca-parte-i.html>) Acesso em 09/05/2014.