

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO MOVIMENTO HUMANO

LUCIANE SILVEIRA SOARES

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: HISTÓRIAS DO GRUPO DE DANÇA DA UFRGS

Porto Alegre

2012

LUCIANE SILVEIRA SOARES

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: HISTÓRIAS DO GRUPO DE DANÇA DA UFRGS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências do Movimento Humano.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Luciane Silveira
Memórias em Movimento: histórias do Grupo de Dança
da UFRGS / Luciane Silveira Soares. -- 2012.
88 f.

Orientadora: Silvana Vilodre Goellner.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Programa
de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano,
Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. História da dança. 2. Dança. 3. Mulheres. I.
Goellner, Silvana Vilodre, orient. II. Título.

LUCIANE SILVEIRA SOARES

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO: HISTÓRIAS DO GRUPO DE DANÇA DA UFRGS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências do Movimento Humano.

Conceito final: _____

Aprovada em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Sigrid Augusta Busellato Nora
Universidade de Caxias do Sul

Profa. Dra. Janice Zarpellon Mazo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2012

AGRADECIMENTOS

Mais uma etapa chega ao fim. Este momento é muito importante para mim por uma série de motivos, mas principalmente por ser uma construção de aprendizagens das quais muitas pessoas fizeram parte. A elas, com muita alegria quero agradecer.

Primeiramente à minha orientadora, professora Silvana Vilodre Goellner, exemplo de mulher e profissional e que, acima de tudo, acredita no potencial de cada pessoa.

Às minhas alunas menores, por todas as vezes que me questionaram: “Profe, fazer mestrado é ainda mais importante que ser professora de balé?”. E também às maiores pela dedicação e pelo respeito ao meu trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desde a graduação e por me proporcionar ser aluna de mestrado de um programa com professores altamente qualificados. Estendo meus agradecimentos aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano: Ana Larrátea, André Silva e Rosane Lopes, pelo carinho e respeito com que sempre fui tratada. Aos coordenadores Flávio Castro e Janice Zarpellon Mazo, por permitirem o diálogo sempre aberto aos discentes do programa.

Aos demais amigos e colegas da Escola de Educação Física (Esef), em especial às colegas e amigas Ivone Job e Naila Lomando, pelos momentos divertidos de conversas, desabafos e muito trabalho. Vocês são pessoas incríveis.

Aos colegas do Centro de Memória do Esporte (Ceme) e do Grupo de Estudos sobre Cultura e Corpo (Grecco), dos quais muitas pessoas já fizeram parte. Então, escolhi agradecer à pessoa que, além da Silvana, com certeza significa o elo de união entre todos nós: Leila Mattos, tu és simplesmente maravilhosa.

Aos queridos colegas que se tornaram queridos amigos: Johanna H. Coelho e André Luis dos Santos Silva, sem palavras e é melhor assim... Ester Liberato, Sérgio Martini, Victor Santos e Vanessa Lyra, por nossas intermináveis conversas e pelo companheirismo.

Aos meus pais, por acreditarem que o investimento nos estudos foi a maior herança que puderam me dar, acadêmica ou artisticamente.

Por fim, aos/às grandes bailarinos/as que colaboraram com esta dissertação: Morgada Cunha, Adans Marroquín, Gilson Nunes, Lucélia Adami, Margareth Leyser, Margô Taube e Kerima Coda. A vocês, meus sinceros aplausos e minha gratidão.

RESUMO

Este estudo de caráter histórico teve como objetivo reconstruir alguns fragmentos da história do Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) a partir da narrativa de alguns bailarinos, professores e coreógrafos que o integraram. Como recorte temporal, foi escolhido o período compreendido entre 1976, ano de sua criação, e 1983 quando aconteceu o seu término. A pesquisa está amparada nos pressupostos teórico-metodológicos da história cultural e da história oral, utilizando como fontes materiais impressos e depoimentos orais. O grupo foi fundado na Escola Superior de Educação Física da UFRGS por iniciativa da professora Morgada Cunha e de algumas alunas do curso de Educação Física. Apesar de suas atividades estarem vinculadas e serem realizadas dentro da universidade, a participação de pessoas externas estava aberta, desde que tivessem alguma experiência em dança. O grupo propunha-se a trabalhar com a dança contemporânea, sendo um dos primeiros na cidade de Porto Alegre a se assumir como tal e cujo trabalho se desenvolveu fora do ambiente das escolas de dança. Considerando as fontes de pesquisa, é possível afirmar que uma das características do Grupo de Dança da UFRGS era apresentar, em suas coreografias, elementos utilizando a criatividade e a expressividade, identificadas pelos seus ex-integrantes como um diferencial em relação a outros grupos que coexistiam na época. Tais características eram marcantes na dança contemporânea que o grupo se propunha a apresentar, em que seus integrantes participavam do processo de criação coreográfica através dos chamados laboratórios de expressão. Por fim, são apresentadas possíveis causas para o término das atividades do grupo em 1983, apesar da tentativa de alguns integrantes continuarem dançando juntos fora da UFRGS, mantendo-se assim por pouco mais de um ano. Em 1984, o grupo finalmente se desfez.

Palavras-chave: Dança. História da dança. Mulheres.

ABSTRACT

This study of historical nature aimed to reconstruct some fragments of the history of the Dance Group of University of Rio Grande do Sul (UFRGS) from the narrative of some dancers, professors and choreographers who joined it. The time frame chosen was the period between 1976, the year of its creation, and 1983, when it has ended. The research is supported by theoretical and methodological assumptions of cultural history and oral history, using sources such as printed materials and oral testimonies. The group was founded in the College of Physical Education of UFRGS, by initiative of professor Morgada Cunha and some college students. Although their activities were linked and conducted within the university, participation was open to outsiders, since they had some experience in dance. The group proposed to work with contemporary dance, being one of the first in Porto Alegre to assume itself as such and whose work has developed outside dance schools. Considering research sources, it is possible to say that one of its UFRGS's Dance Group characteristics was to present, in its choreographies, elements of creativity and expressivity, identified by its former members as a differential against other groups that coexisted. These were outstanding characteristics in the contemporary dance proposed by the group, in which its members participate in the process of choreographic creation through so-called laboratories of expression. Finally, we present possible causes for the termination of the group in 1983, despite the attempt by some members to continue dancing together outside UFRGS, remaining that way for a little over a year. In 1984, the group disbanded at last.

Keywords: Dance. Dance history. History. Women.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Dados dos entrevistados.....	29
Figura 1 – Programa do espetáculo de 1978 (frente e verso).....	41
Figura 2 – Programa do espetáculo de 1979 (frente e verso e parte interna).....	42
Figura 3 – Programa do espetáculo de 1982 (frente, verso e parte interna).....	43
Figura 4 – Programa do II Festival Nacional de Dança, em 1982 (frente e parte interna)..	44
Figura 5 – Coreografia Colmeia.....	49
Figura 6 – Coreografia Colmeia – Gilson Nunes e Silvana Ribeiro.....	50
Figura 7 – Coreografia Rapsódia Felina.....	52
Figura 8 – Coreografia Rapsódia Felina.....	52
Figura 9 – Coreografia Rapsódia Felina.....	52
Figura 10 – Coreografia Brasiliando.....	54
Figura 11 – Coreografia Brasiliando – João Paulo Diehl e Simone Aguiar.....	54
Figura 12 – Coreografia Brasiliando.....	55
Figura 13 – Coreografia Brincadeiras.....	56
Figura 14 – Coreografia Ontem, hoje e... sempre.....	57
Figura 15 – Coreografia Canto Geral.....	58
Figura 16 – Coreografia Canto Geral.....	58

SUMÁRIO

1 APROXIMAÇÃO AO TEMA	10
2 HISTÓRIA CULTURAL, HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA	14
2.1 História cultural.....	14
2.2 História oral e memória	18
2.3 Iniciativas de registros de memória da dança no Brasil.....	23
3 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS	29
4 A DANÇA NA CIDADE DE PORTO ALEGRE E A CRIAÇÃO DO GRUPO DE DANÇA DA UFRGS	35
4.1 A dança em Porto Alegre até a década de 1980	35
4.2 O Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul	38
5 O GRUPO DE DANÇA DA UFRGS: FRAGMENTOS NARRATIVOS DE SUA HISTÓRIA	46
5.1 O repertório coreográfico	46
5.1.1 <i>Lúmen</i> (1980)	46
5.1.2 <i>Colmeia</i> (1981).....	48
5.1.3 <i>Rapsódia Felina</i> (1982).....	51
5.1.4 <i>Brasiliando</i> (1982)	54
5.1.5 <i>Brincadeiras</i> (1982)	56
5.1.6 <i>Ontem, Hoje e... Sempre</i> (1981).....	57
5.1.7 <i>Canto Geral</i> (1982).....	58
5.2 A dança contemporânea e o processo de criação coreográfica do Grupo de Dança da UFRGS	60
5.2.1 <i>Dança moderna</i>	61
5.2.2 <i>Dança criativa</i>	61
5.2.3 <i>Dança teatro</i>	62
5.2.4 <i>Dança expressionista</i>	62
5.3 O fim?	72
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	80
APÊNDICE A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	85
APÊNDICE B – Carta de cessão de direitos autorais sobre as entrevistas	87
APÊNDICE C – Sugestão de roteiro de entrevistas	88

1 APROXIMAÇÃO AO TEMA

Esquecemos mais do que lembramos, e perdemos memórias que são valiosíssimas para nós. Apesar de o esquecimento ser parte da memória, somos aquilo que lembramos e “cada um de nós é quem é porque tem suas próprias memórias”. (IZQUIERDO, 2004, p. 16).

A presente pesquisa tem como foco de estudo o Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que desenvolveu suas atividades no período de 1976 a 1983 dentro das dependências da Escola de Educação Física da Universidade (Esef), local onde estava lotada sua diretora e coreógrafa, a professora Morgada Cunha.

A formação do Grupo de Dança da UFRGS¹ deu-se por iniciativa de sua diretora, estimulada pela vontade das alunas – principalmente das disciplinas de Rítmica Dança e de Ginástica Rítmica, do curso de Educação Física, em montar um grupo de dança contemporânea. Apesar de as atividades do grupo acontecerem dentro da Esef, a participação estava aberta para alunos de todos os cursos da universidade. Foi um dos primeiros grupos de dança contemporânea da cidade de Porto Alegre, na década de 1970, e um dos poucos – dos quais temos registro – a existir dentro de um ambiente universitário no país, na mesma época.

A temática escolhida para esta dissertação se dá pela minha vivência na área da dança e por me sentir instigada pelos estudos históricos na área da Educação Física, do esporte e da dança no Brasil. Tais estudos, ainda em número reduzido, vêm apresentando seu desenvolvimento, de modo que já é possível observá-los em algumas publicações, principalmente em trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, como, por exemplo, o encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (Anda), o Congresso e a Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), todos contemplando pesquisas em dança e contando com grupos de trabalho com a temática da memória e história da dança brasileira.

Ao percorrer livros, trabalhos acadêmicos e bancos de dados² que pudessem apresentar informações relacionadas à dança no Rio Grande do Sul, identifiquei que os registros são produzidos desde meados da década de 1920. A esse respeito destaco a obra de Corte Real (1984), sob o título de *Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul*, na qual o autor apresenta registros relacionados à dança e à música em Porto Alegre desde a década de

¹ Grupo de Dança da UFRGS foi o nome adotado pela professora Morgada Cunha e por seus integrantes, a título de identificação.

² A pesquisa em banco de dados refere-se, sobretudo, à *Bibliografia da Dança no Brasil*, organizada pela bibliotecária e bailarina Lucia Villar, que reúne pesquisas acadêmicas produzidas sobre dança no Brasil. Disponível em: <<http://www.luciavillar.com.br>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

1920, enfatizando a criação, na década de 1930, da Escola de Bailados Clássicos de Lya Bastian Meyer³, dentro do Theatro São Pedro. Porém é facilmente identificada uma lacuna sobre a sistematização dessa prática corporal no estado, no que se refere à sua memória e à sua história.

Em 2004, foi publicada uma obra que reúne informações sobre a memória da dança, intitulada *Dança: nossos artífices*, escrita pelas professoras Morgada Cunha⁴ e Cecy Franck⁵, apresentada originalmente em 1990, no formato de monografia. Para essa publicação, as autoras fizeram a aplicação de questionários com professoras e professores de dança, grupos, bailarinas, bailarinos e outros profissionais atuantes na área de espetáculos de dança. A pesquisa propôs-se a registrar historicamente a atuação dos profissionais da dança, em especial a da cidade de Porto Alegre, diante da constatação de que as outras áreas das artes já vinham apresentando seus registros. A pesquisa foi iniciada em 29 de maio de 1988 e teve término em 1990.

Diante dos poucos estudos referentes à história da dança no Rio Grande do Sul, considero importante reunir aqui as iniciativas de maior destaque, no campo acadêmico ou não, para que futuros pesquisadores possam dar seguimento a tais informações. Nesse sentido, procurei apresentar projetos, livros e outras publicações que narram aspectos históricos da dança brasileira.

A pesquisa desenvolvida apresenta um viés qualitativo, com o intuito de reconstruir a história do Grupo de Dança da UFRGS na cena da dança porto-alegrense, a partir das vozes dos bailarinos, professores e coreógrafos que o integraram. O recorte temporal eleito para a coleta de informações vai de 1976 a 1983, os anos de criação e término do grupo, respectivamente.

Para atingir os objetivos propostos, busquei amparo teórico-metodológico da história cultural (PESAVENTO, 2005; BURKE, 2005; CHARTIER, 1999; BARROS, 2009). Escolhi trabalhar com a perspectiva da história cultural, aliada à história oral, porque ela permite a interpretação, representando o que não vivemos, em um tempo que não é o nosso, mas sendo remetidos através de seus atores, construindo uma possível versão daquela realidade.

As fontes orais utilizadas neste estudo são provenientes de alguns ex-integrantes do grupo que se dispuseram a participar voluntariamente. As entrevistas atualmente compõem o

³ Clotilde Bastian Meyer Schimitz.

⁴ Morgada Assumpção Cunha.

⁵ Cecy Franck da Silveira.

acervo de depoimentos orais do Ceme⁶/Esef/UFRGS e estão disponíveis para consulta no seu acervo de entrevistas⁷.

As fontes documentais impressas, tais como jornais, programas de espetáculos, livros e trabalhos acadêmicos, foram submetidas à técnica de análise documental (BARDIN, 2000; PINSKI, 2008). Em conjunto com o referencial teórico, dão origem ao conteúdo apresentado nesta dissertação. Esses documentos foram fontes que tomei como ponto de partida em busca de indícios e pistas sobre a história do Grupo de Dança da UFRGS. Já as fontes iconográficas foram utilizadas como figuras, principalmente para ilustrar as coreografias do grupo, já que infelizmente não localizei nenhum registro em vídeo; contudo não empreguei nenhuma base metodológica para analisar tais imagens.

No Brasil, Helena Katz (2005) compara a forma de transmissão da dança – oral e privada –, considerando esta parecida com a constituição dos acervos. Ou seja, uma vez que o poder público, no país, deixa de investir em acervos documentais, os acervos privados de artistas, colecionadores, críticos, tendem a ser *públicos*, ocupando assim espaços, lacunas e constituindo parte da memória da dança.

A proposta de arquivar a dança significa documentar os resíduos das obras: fotografias, vídeos, notações, programas, entrevistas com os criadores e intérpretes. Também os registros escritos por críticos e especialistas da área, publicados nos cadernos de cultura e nos sites, são fontes de referência e se somam à memória documental da dança.

Por fim, com a realização desta pesquisa, busco contribuir para o campo da história da dança, principalmente do Rio Grande do Sul, pois suas informações ainda não foram suficientemente divulgadas. Os aspectos da construção da dança contemporânea no Brasil, os mestres e artistas brasileiros, as temáticas envolvidas nos processos de criação em dança, entre outros, ainda são pouco abordados, principalmente, nas pesquisas acadêmicas.

A presente dissertação está dividida em seis capítulos. Início com esta introdução, na qual apresento meu objeto de pesquisa, seguido de seus objetivos. O segundo capítulo refere-se à fundamentação teórica que orienta esta pesquisa, dividindo-se em duas partes. Primeiramente, apresento o campo historiográfico da história cultural e, posteriormente, o da história oral, conjugada com os estudos sobre memória. Complementando essa parte, apresento um pequeno histórico sobre algumas iniciativas e estudos envolvendo a preservação da memória da dança no Brasil.

⁶ Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁷ Disponível em <<http://www.ufrgs.br/ceme/acervoEntrevistas.php>>. Acesso em: 22 maio 2012.

O terceiro capítulo destina-se a apresentar minha trajetória em relação às fontes e as análises empregadas a partir delas.

No quarto capítulo, contextualizo a dança na cidade de Porto Alegre até 1980 e a criação do Grupo de Dança da UFRGS.

O quinto capítulo, *O Grupo de Dança da UFRGS: alguns fragmentos narrativos de sua história*, está subdividido nas seguintes partes que falam respectivamente sobre: o repertório coreográfico do grupo, em que apresento as principais coreografias durante sua existência e que foram mencionadas nas entrevistas; a dança contemporânea do grupo e seu processo de criação coreográfica, levantando a questão do tipo de dança praticada; e as possíveis causas do fim do grupo, no ano de 1983.

Na parte final, faço a exposição das considerações finais da pesquisa e, após, apresento as referências utilizadas na construção desta dissertação.

2 HISTÓRIA CULTURAL, HISTÓRIA ORAL E MEMÓRIA

A proposta deste capítulo é apresentar o referencial teórico que ajuda a conduzir este estudo, bem como as noções metodológicas para análise das informações coletadas. Primeiramente, exponho uma discussão dentro da estrutura da história cultural pelo aporte dos seguintes autores: Sandra Pesavento (2005, 2007), Peter Burke (2000, 2005) e José D'Assunção Barros (2009, 2010). Para algumas questões acerca da memória, apresento as contribuições de Sandra Pesavento (2005, 2007) e Jacques Le Goff (2003). Para o trabalho com história oral e memória, amparei-me principalmente no aporte teórico de Verena Alberti (2010) e Michael Pollak (1992).

2.1 História cultural

A apresentação do quadro teórico permite mostrar quais serão os olhares e as perspectivas que nortearão o objeto de estudo. Barros (2010) diz que a “teoria” nos remete a uma maneira de ver o mundo ou de compreender o campo de fenômenos analisados em um estudo, conceituando e categorizando uma determinada leitura da realidade, já contextualizada por outros autores, com os quais é possível dialogar. Dentre as possibilidades de escolha de disciplinas que vêm a determinar posições, usos de vocabulários, estruturas de pensamento e até discursos, escolhi o campo historiográfico.

A fim de demarcar o campo de discussões e apoiando os objetivos da pesquisa, trabalharei na perspectiva da história cultural, manifesto noções e categorias que dialogam com esse campo da história, que se abre às pesquisas que têm a noção de cultura incorporada ao objeto de estudo, nos mais variados campos temáticos, da cultura popular à cultura letrada, sistemas educativos, artes etc.

A partir da década de 1980, a história cultural começou a aparecer como uma nova perspectiva na historiografia brasileira, o que Burke (2005) chama de “virada cultural”, no final da década de 1970, em que a ênfase passou a ser dada aos aspectos culturais do comportamento humano, tornando-se o centro do conhecimento histórico. O autor aponta o surgimento da nova história cultural como um novo paradigma da historiografia, sugerindo uma ênfase em sentimentos, mentalidades e suposições, e não em uma ideia ou sistemas de pensamentos.

Os historiadores culturais preocupavam-se com novas práticas e representações, e nesse modelo historiográfico Roger Chartier destacou-se como figura central. Para ele –

historiador da terceira geração da Escola dos Annales⁸, que buscou em suas pesquisas apresentar novas abordagens e objetos para a história –, a história cultural é importante para identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma realidade social é construída, refletida, dada a ler. Portanto, ao voltar-se para a vida social, esse campo pode tomar por objeto as formas e os motivos das suas representações e pensá-las como análise do trabalho de representação das classificações e das exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais de um tempo ou de um espaço. No entanto, a história cultural deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais construímos um sentido, uma vez que as representações podem ser pensadas como “esquemas intelectuais, que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado” (CHARTIER, 2000, p. 17). Como se vê, os processos estabelecidos a partir da história cultural envolvem a relação que se estabelece entre a história dos textos, dos livros e da leitura, permitindo a Chartier uma reflexão a respeito da natureza da história como discurso acerca da realidade e ainda de como o historiador exerce o seu ofício para compreender tal realidade.

Na visão de Barros (2009), a maior contribuição de Chartier para a história cultural está em trazer para o campo as elaborações das noções complementares de práticas e representações. Pensando em uma relação interativa entre as duas, o autor indica que “os objetos culturais seriam produzidos entre práticas e representações, como sujeitos produtores e receptores de cultura que circula entre dois polos, de que certo modo corresponderia respectivamente aos modos de fazer e aos modos de ver” (ibidem, p. 76).

A representação é um dos conceitos norteadores para os historiadores vinculados à história cultural. Esse conceito começa a ser incorporado pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no início do século XX, através de seus estudos junto aos chamados “povos primitivos”. Através desses povos, os pesquisadores observaram suas práticas sociais de integração, onde o grupo propõe sua representação do mundo.

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força

⁸ “Escola dos Annales: escola historiográfica francesa fundada por Merc Bloch e Lucien Febvre, que encontrou seu veículo máximo de expressão na Revista dos Annales, editada a partir de 1929. Os primeiros historiadores dos *Annales* são vistos como responsáveis por uma nova concepção historiográfica, pela ampliação da noção de “fonte histórica”, pela valorização de uma “história estrutural” em oposição à “história factual”, por uma prática interdisciplinar e por uma série de outras contribuições. Da geração seguinte à Bloch e Febvre destacam-se o nome de Braudel [...] A terceira geração descrita por alguns autores destacam Georges Duby e Jacques Le Goff.” (BARROS, 2010, p. 198-199).

integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. (PESAVENTO, 2005, p. 39).

Ainda segundo Sandra Pesavento, a representação “é um conceito ambíguo, pois na relação que se estabelece entre ausência e presença, a correspondência não é da ordem do mimético ou da transparência. A representação não é uma cópia do real, sua imagem perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele” (ibidem, p. 40).

Outro aspecto interessante na noção de representação é quando existe associação a uma ou a algumas imagens, e isso é muito pertinente nesta pesquisa, pois muitas vezes os entrevistados se remeteram às fotografias presentes nos locais das entrevistas e que eram relativas ao grupo estudado. Mesmo utilizando-se do artifício de uma imagem, somos remetidos a determinadas ideias em relação a esse objeto. Existem sentidos que são ocultos, porque as representações são portadoras de simbologias e podem dizer muito mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregando sentidos abrigados, internalizados em quem os carrega. Dessa forma, pode parecer natural visualizar uma imagem e descrever o que se passou sem uma reflexão mais aprofundada, mas coerente de sentido pela construção histórica datada.

Nesta medida, a força das representações se dá não pelo valor de verdade, ou seja, o da correspondência dos discursos e das imagens com o real, mesmo que a representação comporte a exibição de elementos evocadores e miméticos. Tal pressuposto implica eliminar do campo de análise tradicional clivagem entre o real e não real, uma vez que a representação tem a capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo o mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem. (ibidem, p. 41).

Representar, narrar o passado por meio das suas representações, é uma das proposições da história cultural. Ao historiador, cabe a tarefa de tentar compreender indicadores e códigos de um tempo que não é o seu e que muitas vezes fogem à sua compreensão. Sua missão é construir um passado para reconstruir uma realidade, acessando registros, fontes e documentos de pesquisa, que chegam até ele colocando-o, de certa forma, no local do acontecido. Para Pesavento, “Isso fará da história também uma narrativa de representação do passado, que formula versões [...]. A história cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incumbem de construir uma representação sobre o já representado” (ibidem, p. 43).

Ao falar sobre os objetos estudados na história cultural, Barros (2009) amplia a dimensão de estudo, mas isso não quer dizer que os objetos privilegiados em antigos estudos historiográficos da cultura não possam ser trabalhados dentro dessa nova perspectiva, ou seja,

no âmbito das artes, da literatura e da ciência, reconhecidos pela cultura letrada. Para além desses objetos, serão incluídos os objetos da cultura material e os materiais (concretos ou não) oriundos da cultura popular, produzida ao nível da vida cotidiana por seus diferentes atores sociais. O exposto por Barros vem ao encontro das colocações de Burke (2005, p. 47-48), que aponta:

[...] cada vez mais as questões culturais são apresentadas como explicação para mudanças no mundo político, como revoluções, formação dos Estados [...] de 30 anos para cá, ocorreu um deslocamento gradual no uso do termo pelos historiadores. Antes empregado para se referir à alta cultura, ele agora inclui também a cultura cotidiana, ou seja, costumes, valores e modos de vida. Em outras palavras, os historiadores se aproximaram da visão de cultura dos antropólogos.

Toda essa disposição em trabalhar com um viés atravessado pela cultura proporciona um alargamento da interpretação histórica, pois a cultura é utilizada como uma categoria de representação de documentos, depoimentos orais, imagens, textos para construir uma possível realidade do tempo passado. Nesse momento, a história cultural implica a abertura para uma interdisciplinaridade e a comunicação entre diferentes discursos que ponderam em torno do real. Para isso, as *práticas* e as *representações* são noções que se unem à cultura. Quando considero a noção de práticas, remeto-me às práticas culturais em que os seres humanos interagem uns com os outros, como as utilizam na relação com o mundo e pensadas em relação a usos e costumes analisados pelo pesquisador.

Pesavento (2005), aprofundando a noção de representação, diz que são as matrizes que geram as práticas sociais e os comportamentos, que dão união e explicação para a realidade. Geram identidade tanto para o indivíduo quanto para o grupo e são portadoras do simbólico, que é construído social e historicamente – portanto a “realidade do passado só chega ao historiador por meio de representações” (p. 42). Para Chartier (2000), o conceito de representação permite articular três modalidades da relação com o mundo social: a delimitação e classificação das múltiplas configurações intelectuais; as práticas de reconhecimento de uma identidade social; e as formas institucionalizadas que marcam a existência de um grupo, culminando com a afirmação do autor de que todas as práticas ou estruturas são produzidas pelas representações.

Um dos exercícios que a história cultural vem propondo é o de resgate das sensibilidades do passado ou, como diria Pesavento (2007), “as práticas culturais do sensível”, pelas marcas deixadas em materiais de arquivo, nas artes, na literatura, ou seja, em indícios. Mesmo na leitura de documentos tidos como oficiais é possível encontrar traços de

um mundo sensível de outra época. Isso não se resume apenas a uma redução relacionada à fonte para o historiador, mas de uma visão epistemológica para o entendimento da história.

Assim, “representação” e “imaginário”, o retorno da narrativa, a entrada em cena da ficção e a ideia de sensibilidades levam os historiadores a repensar não só as possibilidades de acesso ao passado, na reconfiguração de uma temporalidade, como colocam em evidência a escrita da história e a leitura dos textos (PESAVENTO, 2005).

É inegável que a história possui fronteiras. Aos pesquisadores, cabe a tarefa de cada vez mais buscar relatos com novas fontes e sujeitos históricos, pois nosso passado está longe de possuir apenas uma visão dos fatos.

Considerando a escolha do tema, aproximo o referencial teórico acima para estudar o Grupo de Dança da UFRGS, analisando as categorias relacionadas às práticas realizadas dentro desse conjunto e o que elas representaram e representam para seus integrantes. Segundo Barros (2009), as noções de práticas e representações nos proporcionam uma gama maior de opções para análise tanto dos objetos culturais produzidos como dos sujeitos produtores, dos receptores de cultura e também dos processos envolvidos na sua difusão.

2.2 História oral e memória

Para a construção desta dissertação, busquei apoio também na história oral. Nesta pesquisa, tive o depoimento oral como fonte base, desse modo conciliando com uma prática que venho desenvolvendo em estudos e que vem se consolidando a cada dia dentro das atividades desenvolvidas pela equipe do Centro de Memória do Esporte. Nesse setor da Esec/UFRGS, estão armazenados, dentro de um repositório digital, um fundo de entrevistas orais relacionadas à educação física, ao esporte, ao lazer e à dança, tanto em nível regional como nacional.

Tendo também por eixo teórico metodológico a história oral, esta dissertação apresenta como fonte primária depoimentos de pessoas que participaram do Grupo de Dança da UFRGS e que promoveram, de alguma forma, a sua estruturação. Tal metodologia está ancorada no trabalho desenvolvido pelo projeto *Garimpendo Memórias*⁹, vinculado ao Ceme,

⁹ O projeto *Garimpendo Memórias* objetiva preservar e divulgar a memória do esporte, da educação física, do lazer e da dança no Brasil. Concretiza-se através da realização de entrevistas com pessoas que podem testemunhar sobre os acontecimentos, as conjunturas, os eventos, as representações, os modos de vida, os sujeitos, enfim, múltiplos aspectos relacionados à estruturação das diferentes práticas corporais e esportivas no contexto brasileiro e internacional. Fundamenta-se no aporte teórico-metodológico da história cultural e da história oral e tem como objetivo primeiro a realização de entrevistas e sua transformação em documento escrito,

que segue a referência do Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, junto à Fundação Getúlio Vargas (CPDOC).

Alberti (1989, p. 1-2), em linhas gerais, ao se referir à história oral, destaca:

[...] a história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. Como consequência, o método da história oral produz fontes de consulta (as entrevistas) para outros estudos, podendo ser reunidas em um acervo aberto a pesquisadores. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos, etc. à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam.

Da mesma forma como aconteceu com a história cultural, a história oral ganhou maior visibilidade a partir da década de 1980. Antes vista com desconfiança, o trabalho com entrevistas começou a ser reconhecido no campo da história pela própria mudança ocorrida dentro da disciplina. Durante o século XIX, com uma perspectiva positivista dominante, o documento escrito predominou em relação ao oral. Na Escola dos Annales (ao redor de 1929), dificilmente se dava ênfase ao papel do indivíduo na história. Naquele momento, os depoimentos orais, as histórias de vida e as biografias não recebiam credibilidade, pois se acreditava que seu caráter de subjetividade não contribuía para o conhecimento do passado e, portanto, não seriam representativos de uma época ou de um grupo.

A partir da década de 1980, a modificação sobre o que seria próprio da história, com a incorporação de temas contemporâneos, estabeleceu um novo campo, chamado história do tempo presente. Ocorreu, assim, a valorização da análise qualitativa, “o relato pessoal deixou de ser visto como exclusivo de seu autor, tornando-se capaz de transmitir uma experiência coletiva, uma visão de mundo tornada possível em determinada configuração histórica e social” (idem, 2010, p. 163). Hoje se considera que as fontes escritas também podem ser subjetivas e que tal subjetividade pode se constituir em conhecimento científico.

O caráter interdisciplinar, como em todos os campos do saber, se torna benéfico para a história oral, pois promove um diálogo com a antropologia, as artes, a sociologia e outras tantas áreas do conhecimento, o que favorece sua aceitação tanto pelos historiadores quanto pelos cientistas sociais. Nas ciências humanas, as pesquisas caminham no sentido de reconhecer as várias influências a que estão submetidos os diferentes grupos no mundo globalizado.

A fonte oral merece destaque nas pesquisas em dança por uma questão discutida há tempos nessa área: se a manutenção de companhias e grupos de danças, principalmente os vinculados à iniciativa pública, apresenta dificuldades, os registros de memória da dança brasileira também não são muito explorados. Desse modo, a fonte oral de bailarinos, bailarinas, coreógrafos e coreógrafas, assim como de seus espectadores, torna-se preciosa, devendo ser explorada em paralelo às fontes documentais, que ainda são poucas.

Como destaca Alberti (2004), as entrevistas realizadas dentro da perspectiva teórico-metodológica da história oral posteriormente serão também documentos para novas pesquisas. A autora destaca que uma das bases dessa perspectiva é a constituição de narrativas, “um acontecimento ou uma situação vivida pelo entrevistado não pode ser transmitido a outrem sem que seja narrado. Isto significa que ele se constitui (no sentido de tornar-se algo) no momento da entrevista” (ibidem, p. 77).

No que tange às fontes de pesquisa, a história oral apresenta particularidade no âmbito das relações existentes entre história e memória. A história oral apresenta como prática metodológica o recolhimento de entrevistas de histórias de vida (memórias individuais) ou ainda entrevistas de grupos (memórias coletivas), levando em consideração as pontes imutáveis da memória relativas a acontecimentos, personagens e lugares (POLLAK, 1992). Como indica D’Aléssio, “A presença do múltiplo obriga poderes a negociarem sua legitimidade” (1998, p. 280). A memória modifica os objetos, as investigações, as abordagens e também a escrita da história, pois, “Ao introduzir a subjetividade no conhecimento, coloca as sensibilidades, as privacidades e o cotidiano no centro da trama histórica” (ibidem, p. 275).

Para Pollak (1992), em princípio, a memória parece ser um fenômeno individual, próprio da pessoa. Maurice Halbwachs (2006), já nos anos 1920 e 1930, ressaltava que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Halbwachs ainda apontou que os indivíduos recordam daquilo que consideram importante para seu grupo. Para ele, as lembranças são sempre coletivas, porque, mesmo que em determinadas circunstâncias se esteja só, o indivíduo recorda tendo a referência de estruturas simbólicas e culturais de um grupo social.

Se destacamos essa característica flutuante, mutável, da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Todos os que já realizaram entrevistas de história de vida percebem que no decorrer de uma entrevista muito longa, em que a ordem cronológica não está sendo necessariamente obedecida, em que os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos, há nessas voltas a determinados períodos da vida, ou a certos fatos, algo de invariante. É como

se, numa história de vida individual – mas isso acontece igualmente em memórias construídas coletivamente – houvesse elementos irredutíveis, em que o trabalho de solidificação da memória foi tão importante que impossibilitou a ocorrência de mudanças. Em certo sentido, determinado número de elementos tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala. (POLLAK, 1992, p. 201).

Os elementos constituintes da memória são individuais e coletivos, pois existem os acontecimentos vividos pessoalmente e os que foram vivenciados pelo grupo de forma coletiva. Mesmo que um indivíduo não tenha participado de certo acontecimento, sente-se pertencente àquela ação. Assim, talvez jamais tenhamos certeza do que realmente aconteceu.

De acordo com Pollak, a memória está constituída por pessoas, personagens além dos acontecimentos individuais e coletivos, pertencentes ou não ao espaço e ao tempo da pessoa: “Esses três critérios, acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente, podem obviamente dizer respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundados em fatos concretos” (1992, p. 202). Podem se tratar também de outros eventos ao que o autor chama de projeção, como quando filhos contam episódios da guerra com riqueza de detalhes (datas, lugares etc.), mas os fatos ocorreram na verdade com seus pais. Para Pollak, a memória é seletiva, nem tudo fica registrado. Ela sofre alterações no momento em que é falada, e nesse instante, por estar organizada em função de preocupações pessoais ou políticas, a memória mostra-se como um *fenômeno construído* consciente ou inconscientemente. Por isso, quando se tenta resgatar a memória coletiva e transformá-la em narrativa, constrói-se um relato aproximado do que ocorreu, pois o historiador encontra-se em outro tempo, um tempo não vivido diretamente por ele.

No início da década de 1990, as ciências sociais exploraram mais os estudos das identidades. Nesse período, tais estudos emergiram das necessidades de compreensão e explicação das mudanças sociais, em que as sociedades passaram a ser cada vez mais heterogêneas e grupos cada vez mais diversificados, cedendo lugar a uma multiplicidade de identidades e buscando visibilidade frente ao modelo globalizado de economia, política e cultura.

As formações identitárias são evidenciadas no interior dos grupos sociais e que se manifestam como reações deles às concepções unificadoras. Nesse contexto, o Estado perde a centralidade sobre as relações sociais, o que resulta em maior intercâmbio entre indivíduos e grupos. Assim, os significados e as identidades são produzidos por esses grupos a partir de relações que estabelecem entre si.

Desse modo, tal temática se relaciona com a memória na medida em que as identidades se constituem como uma herança de significados, ligados à constituição de uma memória e de um discurso que legitime a ideia de pertencimento. Portanto a memória é importante no processo de formação identitária dos grupos, o que os leva à busca de fazerem-se conhecer e reconhecer como um processo histórico no interior de um processo histórico mais amplo.

Stuart Hall (2006, p. 113), ao relacionar memória e identidade nas sociedades contemporâneas, constata: “Para a história, não são as memórias e identidades os pontos centrais, mas as suas respectivas representações nas experiências e expectativas de vida”. É importante destacar também que o processo contínuo de (re)formulação das identidades faz com que os significados culturais sejam reorganizados “para grupos sociais e jamais para a sociedade como tal. Caso contrário, a identidade passa a ser ideologia, facilmente vinculada à concepção de cultura nacional” (ibidem, p. 115).

D’Alessio (1998) aceita que o conceito de identidade está enriquecido com a ideia de proteção, de autorreconhecimento, pois o sujeito pode se *auto-re-conhecer* em lugares que o situam, preservando o seu eu, protegendo-se da sensação de isolamento. A autora acredita que essa reflexão nos convida a olhar a história hoje, em que é constante a multiplicação de grupos que lutam por espaços de atuação, atribuindo assim um conteúdo político agregado ao significado de identidade. “Ao contrário de uniformizar, o conceito diferencia, e na imposição de seus valores e modos de ser, os grupos conquistam poder e redistribuem a democracia” (ibidem, p. 280).

Para Burke (2000), os historiadores interessam-se pela memória por dois motivos: por ser uma fonte histórica e por ser um fenômeno histórico. Ela se relaciona com a identidade na medida em que a alteridade é a essência da constituição de ambas, como diz Catroga (2001, p. 45): “recordar é em si mesmo um ato de alteridade. Ninguém se recorda exclusivamente de si mesmo, e a exigência de fidelidade, que é inerente à recordação, incita ao testemunho do outro”.

Burke (2000) sugere que os historiadores devem se interessar pela memória, levando em consideração dois pontos de vista: como fonte histórica e como fenômeno histórico. No primeiro ponto se estuda a memória como fonte histórica que leve a elaboração de uma crítica da recordação, a exemplo do que fazemos com um documento histórico. “Mesmo os que trabalham com períodos anteriores têm alguma coisa a aprender com o movimento da história oral, pois precisam estar conscientes dos testemunhos e tradições embutidos em muitos registros históricos (ibidem, p. 72).

Já no segundo ponto, os historiadores deveriam estar preocupados ao que o autor chama de “história social do lembrar”. Partindo de que a memória social, como a individual, é seletiva, é indispensável identificar os princípios de seleção e observar como os mesmos podem variar de lugar para lugar, ou entre grupos, e como se modificam com o tempo. “As memórias são maleáveis, e é necessário compreender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade” (BURKE, 2000, p. 73).

Busco nos estudos de memória um diálogo com a história cultural para além das noções de práticas e representações. Para Pesavento (2005), os estudos da memória se apresentam como um dos campos próximos da história, identificada enquanto representações narrativas, que também se propõe a uma reconstrução possível do passado, tornando-se o registro de uma lacuna no tempo. Le Goff (2003, p. 477) considera que os vínculos entre memória e história devem ser profundamente refletidos: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”.

2.3 Iniciativas de registros de memória da dança no Brasil

Neste momento, quero destacar algumas iniciativas e estudos que têm a história e a memória da dança como foco principal. Tais iniciativas merecem destaque neste estudo, pois também se tornaram fontes de pesquisa, além de suscitarem provocações para pesquisas futuras. Trata-se tanto de iniciativas privadas e governamentais relacionadas ao tema como de estudos acadêmicos em nível de mestrado e doutorado, que visam à preservação da memória da arte da dança brasileira.

O projeto *Figuras da Dança*, da São Paulo Companhia de Dança¹⁰, faz parte da proposta de incentivar o registro e a preservação da memória da dança brasileira no país. Nele, o artista revisita sua história em diálogo com interlocutores por meio de depoimentos públicos, que são gravados no Teatro Franco Zampari e são a base dos documentários, posteriormente editados com fotos e vídeos, sendo idealizados por Iracity Cardoso¹¹ e Inês Bogéa. Muitos dos episódios foram transmitidos pela TV Cultura, e a coleção completa não é comercializada, pois o objetivo é a distribuição para instituições educacionais. Atualmente, já

¹⁰ A São Paulo Companhia de Dança foi criada em janeiro de 2008 pelo governo do estado de São Paulo e é dirigida por Inês Bogéa, doutora em artes e escritora.

¹¹ Bailarina paulista, foi diretora e uma das fundadoras da São Paulo Companhia de Dança.

conta com 17 episódios e até o momento foram contempladas as seguintes personalidades: Ivonice Satie (1950-2008), Ismael Guiser (1927-2008), Adu Addor (1935), Penha de Souza (1935), Marilena Asaldi (1934), Ruth Rachou (1927), Hulda Bittencourt (1934), Luis Arrieta (1951), Tatiana Leskova (1922), Antonio Carlos Cardoso (1939), Angel Vianna (1928), Carlos Moraes (1936), Márcia Haidée (1937), Décio Otero (1933), Sônia Mota (1948), Célia Gouvêa (1949) e Ana Botafogo (1957). (SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA, 2011).

Na dança do Brasil há muita história ainda para ser contada. No momento em que não há memória, entramos numa amnésia generalizada, e o novo vem desprovido de referências, num eterno refazer, por vezes involuntariamente esvaziado de significado pela repetição. No processo de vida, morte e sobrevivência, vemos nos traços tangíveis uma atividade sempre recomeçando e renascendo. Não se procura congelar testemunhos ou uma personalidade, mas tornar mais vivo, ressignificando por dentro e atualizando o que se passou. O esquecimento é, por sua vez, condição necessária para a criação. O esquecimento positivo a favor de uma via de nascimento. (BOGÉA, 2008, p. 80).

Outra iniciativa que destaco é a pesquisa da professora Helena Katz¹², intitulada *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil* (1994), narrando a história do Ballet Stagium (SP), criado por Décio Otero e Marika Gidali em outubro de 1971. Esse grupo influenciou a formação de muitas companhias de dança moderna e contemporânea no Brasil, nas décadas de 1970 e 1980. Com a proposta de levar a dança para todos os lugares do país, o Ballet Stagium foi fabricando um mercado de profissionalização da dança brasileira e sempre foi reconhecido por seu engajamento político, partindo de seu surgimento durante tempos turbulentos da ditadura militar brasileira, quando era comum a perseguição aos artistas.

Na Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a série *Memória* (2002), em parceria com a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj), a agência de fomento à ciência, à tecnologia e à inovação do estado do Rio de Janeiro contemplou estudos biográficos de algumas personalidades da dança brasileira, por exemplo: Tatiana Leskova (França/RJ), Dennis Gray (SP), Eugênia Feodorova (RJ), Maria Olenewa (Moscou/RJ/SP) e Nina Verchinina (Moscou/RJ).

Há pouco tempo, no ano de 2000, surgiram os primeiros bancos de dados brasileiros na área da dança, tais como a *Base de Dados Rumos Dança* (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2010) e o *Cadastro de Dança da Funarte* (Fundação Nacional das Artes) (FUNARTE, 2010).

¹² Helena Tânia Katz é professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e no Curso Comunicação das Artes do Corpo, na Pontifícia universidade Católica de São Paulo.

Atualmente na quarta edição, a *Rumos Itaú Cultural Dança* (2009-2010) dá continuidade ao projeto *Mapeamento Rumos Dança*, com a atualização da base de dados lançada em 2000 no *site* da instituição, cujo objetivo é realizar um levantamento da situação da dança contemporânea brasileira, compreendendo a produção artística e seu contexto.

Essa atualização traça um mapa dos fatores que formam a dinâmica cultural da dança contemporânea em diversas regiões do país. Em 22 estados e no Distrito Federal, abarcando mais de 50 cidades, foram coletadas informações relacionadas à produção artística de profissionais e companhias; à realização de festivais e mostras de dança; às iniciativas de apoio, como bolsas, leis e prêmios; ao ensino em instituições, cursos e qualificações profissionais; às organizações de classe para mobilização coletiva; ao estudo da produção teórica e prática; e às publicações para difusão de informação especializada.

As informações da base são coletadas por pesquisadores formados através do projeto e que viajam o país para a efetivação das pesquisas. O *Cadastro de Dança da Funarte* visa a identificar os profissionais e os grupos que atuam na área de dança em todo o Brasil. O sistema de cadastro virtual permite o mapeamento do setor. Através dele, podem ser armazenadas e divulgadas informações sobre artistas, professores, técnicos, espaços, organizações, projetos sociais, fontes de informação e estabelecimentos de ensino, entre outros. Bailarinos, coreógrafos, diretores, produtores, educadores e demais profissionais e artistas podem ajudar a construir essa base de dados, que se distinguiu da anterior, pois nela o próprio artista ou grupo realiza seu cadastro, independentemente da forma de dança trabalhada. Na edição de 2009, na base Rumos Dança, constam 34 registros do Rio Grande do Sul na categoria grupo, companhias e coletivos, enquanto que na categoria profissionais identificam-se 58 artistas. No cadastro da Funarte cadastraram-se 91 artistas na categoria individual e na categoria companhias, grupos e coletivos foram 36 registros.

O *Acervo Mariposa* (SP) é um programa cultural de gestão do acervo de vídeos de dança, que disponibiliza o acesso dos materiais a pesquisadores e artistas da dança, bem como para o público em geral. Em seu primeiro ano, 2006, já contava com 500 vídeos de dança e foram estabelecidas parcerias com faculdades e festivais. O acervo é formado da seguinte forma: primeiro o artista faz um DVD do seu trabalho e envia o arquivo em formatos preestabelecidos ou por correio. Depois, assina um termo de autorização da vinculação da sua obra.

Nosso objetivo é criar uma rede de comunicação em dança, disponibilizando o conhecimento de uma forma acessível a todos. Este exercício de cidadania cultural

abre a possibilidade para todos se relacionarem com obras artísticas através do tempo, e permite, assim, criar uma nova história. (ACERVO MARIPOSA)¹³.

O Acervo RecorDança (Recife/PE) é um projeto de pesquisa, documentação e difusão da memória da dança, realizado pela Associação Reviva¹⁴. Criado em 2003, possui documentos em formato digital (fotos, vídeos e programas) dos espetáculos realizados na região metropolitana de Recife e informações dos artistas e grupos atuantes nesse cenário.

Na primeira etapa do projeto, foi realizada uma pesquisa sobre a produção artística em dança na Região Metropolitana do Recife, entre 1970 e 2000, através de entrevistas com 25 artistas (professores, coreógrafos e diretores de grupos) que atuaram na cidade durante esse período, contemplando os seguintes temas: formação, produção, criação e profissionalização artística. A pesquisa foi realizada entre outubro de 2003 e maio de 2004, servindo de base para a construção de um acervo. Além de reunir informações sobre os artistas e grupos da região, também catalogou e digitalizou fotos, vídeos e programas de espetáculos realizados entre 1970 e 2000. Foi uma iniciativa inédita, tendo em vista que até o ano de 2003 não havia, em nenhuma publicação ou instituição do país, informações estruturadas sobre a história da dança cênica em Pernambuco. Artistas, bibliotecários, jornalistas e pesquisadores formaram a equipe multidisciplinar desse projeto, recebendo a formação focada na preservação e na divulgação da história da arte.

A segunda etapa foi a criação do projeto RecorDança On Line (2006), que permitiu: a criação de um software de sistema de informação na internet; a inserção dos dados e documentos do acervo para o novo sistema; e , ainda, a revisão e a complementação de algumas informações da memória da dança. Dessa forma, o acervo *on-line* reúne fotos, vídeos e programas de espetáculos, além de conter informações sobre coreógrafos, professores, dançarinos, espetáculos e grupos. Numa terceira etapa, foi realizada pesquisa histórica para catalogação e reflexão sobre a produção de dança feita no Recife entre 2000 e 2008. Atualmente, a quarta etapa visa a dar continuidade ao trabalho de preservação e difusão da história da dança, bem como a manutenção tanto da equipe quanto de tratamento de acervo.

Também na esfera acadêmica, as pesquisas de Arnaldo Leite Alvarenga (UFMG), que se dedica ao estudo do desenvolvimento da dança cênica desde 1998, dão destaque à dança

¹³ Disponível em: <<http://www.acervomariposa.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2012.

¹⁴ A Associação Reviva é uma entidade sem fins lucrativos que objetiva promover e estimular o desenvolvimento da cultura, dos direitos humanos, da ecologia, da educação, da saúde e da comunicação na região nordeste e em toda a nação brasileira. Foi fundada em 21 de março de 2004, na cidade Olinda/PE. Suas atividades visam a apoiar e atuar junto aos agentes organizadores e executores das manifestações artísticas e socioculturais, além de fomentar a pesquisa e a disseminação do conhecimento e do saber cultural. Informações disponíveis em: <<http://associacaoreviva.org.br/site/apresentacao>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

em Minas Gerais. A pesquisa *Personalidades da Dança em Minas Gerais*, ganhadora do Prêmio Funarte Klauss Vianna para a Dança 2009, teve como objetivo a elaboração e a edição em livros, de perfis biográficos de oito artistas de dança, sete mineiros e um sul-rio-grandense que viveu em Belo Horizonte (Carlos Leite)¹⁵, cujos trabalhos cobrem um importante e vasto período da história cultural da capital mineira e consolidam a dança como atividade profissional no Brasil. Na escolha dos nomes, foram tomados como base o pioneirismo dos artistas e a abrangência de suas ações, propiciadoras de desdobramentos artísticos e educacionais significativos para o campo da dança. São eles: Natália Lessa, Carlos Leite, Klauss Vianna, Dulce Beltrão, Marilene Martins, Helena Vasconcelos, Ana Lúcia de Carvalho e Maria Clara Salles. A estrutura dos textos segue três eixos norteadores: dados biográficos da pessoa, seu trabalho educativo desenvolvido com a dança e, finalmente, considerações sobre a relevância do seu trabalho no quadro geral da dança em Minas Gerais.

Em 2007, Beatriz Cerbino¹⁶ (RJ) defendeu a tese *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*, na qual apresentou a história da primeira companhia privada do Brasil, que realizou suas atividades de 1945 a 1956.

[...] um grupo que se pretendia, sem ser brasileiro, sem ser nacional, já que o paradigma e a técnica utilizada, o balé, eram produtos europeus, feitos para corpos europeus. [...] Idealizado por Jacques Corseuil (1913-2000), um dos mais importantes e atuantes críticos e jornalistas de dança do Brasil, e por Sansão Castello Branco (1920-1956) na época estudante da Escola Nacional de Belas Artes, e organizado pela Federação Atlética dos Estudantes (FAE) em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE). [...] O grupo, inicialmente amador e de cunho educativo, que estreou em dezembro de 1945, realizando apresentações ao longo de 1946, teve como meta democratizar a arte do balé e atuar na educação e no desenvolvimento cultural do povo brasileiro. (CERBINO, 2012, p. 16-17).

No contexto do Rio Grande do Sul, a pesquisadora Ana Freire publicou em 2002 seu primeiro livro dedicado à dança no estado, narrando a história de uma das pioneiras da dança em Porto Alegre. Em *Tony Petzhold: uma vida pela dança*, destaca o trabalho dedicado à dança por essa bailarina, professora e coreógrafa. Logo em seguida, no ano de 2004, escreve *Jane Blauth*, em que destaca a trajetória dessa reconhecida professora de dança, que na década de 1980 esteve à frente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Teatro Municipal de São Paulo.

¹⁵ Carlos Leite Pinto (1914-1995) nasceu em Porto Alegre/RS, em 23 de julho de 1914. Deu seus primeiros passos na carreira de professor criando, em 15 de março de 1948, a pioneira escola de dança clássica de Minas Gerais. Segundo Reis (2010), entre seus alunos estavam os primeiros homens que frequentaram aulas de balé em Belo Horizonte: Klauss Vianna, Vitor Nassare e Décio Otero.

¹⁶ Ana Beatriz Fernandes Cerbino é Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF), no curso de Produção Cultural, no Pólo Universitário de Rio das Ostras/PURO, e professora do Programa de Pós-graduação de Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA, também na UFF.

Em 2000, Sigrid Nora¹⁷ aborda em sua dissertação de mestrado – *Dança e cultura: a experiência do grupo Raízes* – a trajetória desse grupo de Caxias do Sul (RS), que no período de 1983 a 1990 foi o único conjunto profissional de dança estável do Rio Grande do Sul, sendo financiado pela Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Nesse trabalho, a autora procurou resgatar, organizar, relatar e registrar as informações sobre a produção artístico-cultural que pertencem à biografia do *Raízes*. Para a construção da pesquisa, foram levantados os documentos produzidos durante a existência do grupo (programas, cartazes, decretos oficiais, vídeos, fotos, trilhas sonoras, registros na imprensa etc.), aos quais foram anexadas, ainda, as fitas de áudio, contendo entrevistas realizadas com alguns dos ex-participantes. À reconstrução dessa história, somam-se as questões da dança brasileira: o desejo de lidar com o cultural, o histórico e o social, e como isto era resolvido sob a forma de dança (NORA, 2003).

Por fim, menciono a pesquisa coordenada pela professora Mônica Dantas¹⁸ na Licenciatura em Dança da UFRGS, curso que teve ingresso de sua primeira turma em março de 2009. Desde setembro do mesmo ano, a professora deu início ao estudo sobre a dança contemporânea no Rio Grande do Sul e desde então já teve vários desdobramentos devido à extensa coleta de informações. O objetivo do estudo é a construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea do Rio Grande do Sul, a partir da criação do primeiro grupo intitulado como tal, o *Grupo Mudança*, criado por Eva Schul em 1974. Atualmente, a pesquisa encontra-se em andamento.

Feito esse levantamento, passo agora a apresentar os caminhos metodológicos percorridos para a construção desta dissertação.

¹⁷ Sigrid Augusta Buselatto Nora, é professora da Universidade de Caxias do Sul (UCS/RS) onde coordena o Núcleo de Pesquisa Ciências e Artes do Movimento Humano.

¹⁸ Mônica Fagundes Dantas, é professora adjunta da Escola de Educação Física da UFRGS (RS) nos cursos de educação Física e Licenciatura em dança.

3 OS PERCURSOS METODOLÓGICOS

Para o desenvolvimento desta pesquisa, dividi meus estudos em duas partes: a pesquisa documental, que teve seu ponto de partida no acervo sobre o Grupo de Dança da UFRGS, sob guarda do Ceme, no qual identifiquei, por exemplo, programas de espetáculos, fotografias e recortes de jornais. Além disso, realizei entrevistas com os ex-integrantes do grupo que se dispuseram a participar da pesquisa de forma voluntária. As entrevistas, desenvolvidas em vários pontos da cidade de Porto Alegre e da região metropolitana, atualmente fazem parte do acervo de depoimentos orais do Ceme/Esef/UFRGS.

Como o acervo do Ceme era realmente um ponto de partida e buscando ampliar as fontes de pesquisa, iniciei em dezembro de 2011 a consulta ao acervo de jornais do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa. Foi uma tarefa maçante, visto que os materiais não se encontram em condições de armazenamento adequadas para consulta. Quando os títulos não estavam completos, consultei também o Arquivo do Jornal Correio do Povo. Com o tempo, percebi que o acervo do Ceme, de jornais referentes à dança, sobretudo a de Porto Alegre, dava conta de suprir as informações necessárias das décadas de 1970 e 1980, pois resulta de acervos que foram colecionados por bailarinos/as gaúchos/as e posteriormente doados¹⁹. Assim, diante da constatação de que as notícias apresentavam certa regularidade e que já não eram mais tão informativas, detive-me apenas a pesquisar no acervo do Ceme.

Por ser uma pesquisa de caráter qualitativo, tomei como fontes privilegiadas as entrevistas orais realizadas com ex-integrantes do grupo. A partir de uma primeira entrevista realizada com a professora Morgada Cunha, construí uma rede de depoentes, de participantes do grupo em diferentes épocas e funções. As entrevistas, com duração média entre 40 e 60 minutos, foram realizadas em encontros pré-agendados. Previamente, alguns colaboradores colocaram-se à disposição para a pesquisa, durante a comemoração do aniversário de Morgada Cunha, no dia 3 de outubro de 2010. Esse encontro, também comemorativo aos 30 anos do término do Grupo de Dança da UFRGS, foi organizado por iniciativa da professora Helena de Azevedo²⁰, que conseguiu reunir um número significativo de pessoas que fizeram parte do referido conjunto. Nessa ocasião, pude fazer minha primeira aproximação com tais integrantes e comunicá-los sobre minha intenção de estudo e as entrevistas.

¹⁹ São exemplos de acervos doados ao Ceme: coleções de jornais de assuntos específicos, no caso a dança, figurinos, fotografias e programas de espetáculos.

²⁰ Professora da Escola de Educação Física da UFRGS.

No decorrer da pesquisa, o número de participantes que desempenharam diferentes papéis dentro do grupo foi permanentemente examinado. Apesar de pessoas terem se colocado à disposição para o estudo, os conteúdos das entrevistas me deram condições para verificar a pertinência do número de entrevistados, finalizando em um total de sete. A reflexão de Alberti contribuiu para essa tomada de decisão:

Apesar de ser impossível estabelecer, no projeto de pesquisa, o número exato de pessoas a entrevistar, é possível e desejável **elaborar uma listagem extensa e flexível dos entrevistados em potencial**, acompanhada do registro dos que nela são prioritários. É o recorte do objeto que informará, inicialmente, o número de pessoas disponíveis e em princípio capazes de fornecer depoimentos significativos sobre o assunto. (2010, p. 175, grifos da autora).

A seguir, apresento o quadro de depoentes que participaram da pesquisa:

Quadro 1 – Dados dos entrevistados

COLABORADORES					
Nome	Nome artístico	Origem na dança	Ano de nascimento e idade	Permanência no grupo	Funções exercidas
Adans Iraheta Marroquín	Adans Marroquín	Escolas de dança em San Salvador (El Salvador)	1950 / 62	1979-1982	Bailarino e coreógrafo
Gilson Petrillo Nunes	Gilson Nunes	Escola de Artes Landes	1955/ 57	1980-1983	Bailarino
Kerina Zoccolo Coda	Kerima Coda	Escola Maria Julia da Rocha	1960 / 52	1978-1982	Bailarina e tesoureira
Lucélia Adami Nunes	Lucélia Adami	Escola de Dança João Luiz Rolla	1954 / 58	1976-1983	Bailarina
Margareth Leyser	Margareth Leyser	Ballet Gutierres	1958/54	1977-1983	Bailarina, coreógrafa e professora de dança
Margô Leni Taube	Margô Taube	Ballet Gutierres	1954 / 58	1976-1983	Bailarina, coreógrafa e professora de dança
Morgada Assumpção Cunha	Morgada Cunha	Escola de Balé de Lya Bastian Meyer	1934 / 78	1976-1983	Diretora e coreógrafa

Fonte: a autora (2012)

Os participantes/colaboradores da pesquisa tiveram o direito de não participar ou de se retirar do estudo, a qualquer momento, sem que isso representasse qualquer tipo de prejuízo a eles. Foram solicitadas autorizações para revelação das identidades dos entrevistados, através de uma carta de cessão de direitos autorais, uma vez que um dos objetivos desta pesquisa é identificar as produções coreográficas do grupo e os sujeitos que delas fizeram parte.

Ressalta-se que as obras coreográficas observadas foram objeto de divulgação na imprensa e na mídia, em geral, e realizadas para apreciação pública, conforme constatado na análise de alguns documentos, como jornais e programas da época. Desse modo, o grupo, coreógrafas/os, bailarinas/os e demais profissionais que atuaram na produção de obras coreográficas tiveram suas identidades publicamente associadas aos seus trabalhos. Sendo assim, considera-se que nomear os artistas que participam desta pesquisa significa reconhecer sua trajetória e suas contribuições para o desenvolvimento da dança em Porto Alegre.

Para a coleta dos depoimentos, foi utilizada a entrevista semiestruturada, uma vez que organiza o diálogo entre entrevistador e entrevistado, ao mesmo tempo em que possibilita ao entrevistado desenvolver temas não considerados pelo pesquisador. Na realização das entrevistas, segui um roteiro constituído por questões abertas, elaboradas a partir dos objetivos da pesquisa e do seu quadro teórico. Todas as entrevistas foram realizadas individualmente, gravadas e processadas conforme as seguintes etapas: transcrição, conferência de fidelidade, copidesque, devolução à/ao entrevistada/o para validação e utilização para a análise das informações. Apenas uma das entrevistas foi realizada via correio eletrônico, visto que o entrevistado tinha muitos compromissos na universidade onde é docente, fora da cidade de Porto Alegre, e foi sua sugestão procedermos dessa forma. Então, enviei-lhe o roteiro proposto e aos poucos ele foi enviando-me suas respostas.

Concordo com Verena Alberti, quando ela menciona o trabalho com história oral:

Uma pesquisa que emprega a metodologia da História Oral é muito dispendiosa. Preparar uma entrevista, contatar o entrevistado, gravar o depoimento, transcrevê-lo e analisá-lo leva tempo e requer recursos financeiros. Como em geral um projeto de pesquisa em História Oral pressupõe a realização de várias entrevistas, o tempo e os recursos necessários são bastante expressivos. (2010, p. 165).

A parte das entrevistas realmente foi muito dispendiosa, pelo fato de que a maioria dos entrevistados tem média de idade próxima aos 50 anos, ou seja, são pessoas em plena atividade profissional, além de todas as implicações de suas vidas privadas. A rede de depoentes foi composta majoritariamente por mulheres, que não raro se referiram à dificuldade em conciliar um horário para entrevista, entre seus trabalhos e o cuidado com as atividades de seus filhos. Posteriormente, tive contratemplos no retorno das entrevistas por parte dos entrevistados, pelos mesmos motivos expostos acima.

As entrevistas já compõem o Acervo de Entrevistas do Projeto Garimpendo Memórias do Esporte, Lazer e Dança²¹, que utiliza como ferramenta teórico-metodológica a história oral,

²¹ Projeto coordenado pela professora Silvana Vilodre Goellner e vinculado ao Centro de Memória do Esporte. Informações disponíveis em: <<http://www.esef.ufrgs.br/ceme/projetos/garimpendo/index.htm>>.

através da coleta de depoimentos, como uma fonte útil para a compreensão de fatos do passado. O projeto apresenta aprovação do Comitê de Ética da UFRGS sob o protocolo número 2007710.

Todas as entrevistas receberam o mesmo tratamento. Após sua realização, foram transcritas por mim ou por bolsistas ligados ao Projeto Garimpando Memórias do Ceme e que apresentam bastante experiência nessa tarefa. Após revisão, os textos foram entregues aos entrevistados para as correções necessárias; nesse momento, todos os depoentes tiveram a liberdade de retirar, corrigir ou acrescentar o que julgassem pertinente em seus depoimentos.

A análise das entrevistas foi realizada após leituras reflexivas, em que busquei identificar as unidades ou os temas de análise. Em um segundo nível de análise, as unidades de significado foram agrupadas em conceitos ou conjuntos de significado mais amplos, denominados categorias de análise. Desse modo, as categorias não foram predefinidas, mas emergiram à medida que avancei nos procedimentos de análise da informação (MOLINA NETO; TRIVIÑOS, 2004). Assim, a análise e a interpretação da informação foram realizadas a partir de um trânsito entre os objetivos de pesquisa, as categorias de análise, o quadro teórico da pesquisa e outras perspectivas teóricas suscitadas pelo processo de análise.

Conforme Negrini (2004), serão estratégias norteadoras das entrevistas, da pesquisa em questão, os seguintes passos: criar uma simbologia para identificar o participante do estudo; utilizar um gravador de boa qualidade para, posteriormente, transcrever na íntegra tudo o que foi dito pelo entrevistado; fazer alguns registros pontuais no momento da entrevista; uma vez transcritas as entrevistas, devolvê-las aos entrevistados com a finalidade de validar o seu conteúdo, e nesse momento o entrevistado poderá alterar o conteúdo, caso julgue conveniente. Caso haja a definição de colocar, por parte do pesquisador, como anexo, conteúdos das entrevistas, serão extraídos dos textos os assuntos abordados pelo entrevistado que não sejam pertinentes ao que será analisado, preservando a vida pessoal do entrevistado; extraem-se as informações relevantes, pertinentes ao estudo em questão, para proceder à descrição, à análise e à interpretação das informações.

Além dos depoimentos orais (fonte principal), esta dissertação está composta por pesquisa em fontes documentais, como jornais, livros, trabalhos acadêmicos e registros fotográficos do grupo estudado. Pelo número ainda reduzido de publicações que contemplem os registros em dança, os jornais tornam-se fontes importantes de informações. Muitas vezes, além do anúncio das temporadas dos espetáculos, encontramos críticas e matérias que revelam, de certa forma, de que maneira os grupos e os artistas se manifestam e se inserem na cena da dança em suas cidades.

Segundo Bardin (2000, p. 45-46), a análise documental tem por objetivo o “armazenamento sob uma forma variável e a facilitação do acesso ao observador, de tal forma que este obtenha o máximo de informação (aspecto quantitativo) [...] é portanto, uma fase preliminar da constituição de um serviço de documentação ou de um banco de dados”. Assim, a análise documental, partindo de um conjunto de técnicas parciais e complementares, busca explicitar e sistematizar o conteúdo das mensagens e o significado do conteúdo. Sua finalidade é realizar deduções lógicas e justificáveis de acordo com a origem das mensagens analisadas (o emissor, o contexto e as consequências da mensagem).

A análise de conteúdo pode compreender os “significados” (a análise temática, por exemplo) ou os “significantes” (análise lexical, análise dos procedimentos) do objeto a ser pesquisado (ibidem, p. 29). O texto (documento a ser analisado) é considerado em sua totalidade, buscando-se identificar a frequência ou a ausência de itens. Ou seja, pretende-se categorizar os diferentes elementos, segundo critérios, de modo a introduzir um sentido e ordem na desordem inicial.

Os jornais com maior incidência de notas ou críticas sobre dança foram: Folha da Tarde, Correio do Povo e Zero Hora. Foram coletadas informações de 1970 até 1983. No início do estudo, eu tinha a intenção de estudar até o final da década de 1980, mas em função do tempo que leva uma pesquisa documental, sobretudo em jornais, decidi limitar-me até 1983, ano de término do Grupo de Dança da UFRGS e final do recorte temporal da pesquisa.

Visto que o grupo era ofertado dentro da universidade como uma atividade de extensão, recorri à Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS em busca de registros e tive acesso apenas a um documento: o relatório das atividades desenvolvidas no ano de 1980, cujo conteúdo será apresentado posteriormente.

Após a finalização do processo de entrevista, ou seja, com a versão final do documento revisado pelos entrevistados e devidamente cientes de seu uso, as informações foram examinadas com base no referencial que norteia esta pesquisa. A análise das informações advindas dos instrumentos de pesquisa, documentos e entrevistas foi realizada através de uma triangulação, isto é, estabelecendo diálogos entre as fontes de captação de informações, sem, no entanto, hierarquizá-las. Para Molina Neto e Triviños (2004), as unidades de significado resultam dessa triangulação, portanto os elementos mais significativos e relevantes foram aprofundados na análise, considerando sobretudo o tema e os objetivos da pesquisa.

As informações obtidas ao longo do estudo foram analisadas por meio de leituras reflexivas e deram origem às seguintes categorias de análise:

- repertório coreográfico;
- dança contemporânea e processo de criação coreográfica;
- término das atividades do Grupo de Dança da UFRGS.

A presente dissertação resulta da análise dessas unidades e de sua relação com o aporte teórico da história cultural e da história oral na pesquisa.

4 A DANÇA NA CIDADE DE PORTO ALEGRE E A CRIAÇÃO DO GRUPO DE DANÇA DA UFRGS

4.1 A dança em Porto Alegre até a década de 1980

Conforme dados apresentados por Cunha e Franck (2004), Porto Alegre vivenciava, entre as décadas de 1930 e 1960, a predominância do balé clássico²² como prática principal de dança. Era oferecido por escolas de dança que, ao final de cada ano, celebravam seu trabalho com apresentações nos grandes teatros da cidade. A partir da década de 1950, há registros de algumas iniciativas para formação de grupos independentes, sem vínculos diretos com as academias ou escolas de dança. Esses grupos se constituíam com a união de alguns bailarinos e bailarinas, mas não permaneciam por muito tempo em atividade enquanto conjunto, pois muitos/as participantes ainda se mantinham vinculados/as às suas escolas de origem, principalmente como professores/as – desse modo, o comprometimento e a organização de um grupo tornavam-se inviáveis. Outro fator que colaborava para a pouca duração dos grupos era o quadro de experimentação, em que os/as bailarinos/as ou formavam grupos novos, ou migravam para outros grupos. Houve, ainda, diversas tentativas de formação de uma companhia oficial de dança de Porto Alegre, o que nunca se concretizou.

Apesar da não concretização efetiva de uma companhia oficial, cito três tentativas. Uma delas iniciou ainda na década de 1970: o Grupo Experimental de Dança em Porto Alegre (GED), formado em 1974 por iniciativa da Asgadan²³, que tinha como meta criar um mercado para os profissionais da dança em Porto Alegre. Suas bailarinas, advindas de várias escolas de dança do estado, uniram-se na intenção de promover uma sobrevivência através da dança. Para o GED, foram selecionadas as melhores bailarinas e os melhores bailarinos das escolas de dança associadas à Asgadan. Essa associação uniu as experiências de professores/as das

²² Balé (do francês, *Ballet*) é o nome dado a um estilo de dança que se originou nas cortes da Itália renascentista durante o século XV, e que se desenvolveu ainda mais na Inglaterra, na Rússia e na França como uma forma de dança de concerto. Conhecido também como dança acadêmica, teve seus princípios estabelecidos pelos dançarinos e professores Vestris, Gardel, Dauberval e Coulon, de que Blasis apresentou síntese em seu *Manuel complet de la danse* (1830). Em nível de ensino, destacam-se Bournonville, Johansson, Guerdt e Cecchetti e em nível coreográfico, Taglioni, Perrot, Sant-Léon, Petipa e Ivanov. Eles foram reponsáveis pela formação e normalização de essencial do ensino acadêmico que, no século XX, se difundiu pelo mundo. O conjunto constitui uma sintaxe homogênea e codificada, repousando em postulados como o *en dehors* e as cinco posições dos pés a ele ligados, que determinam as grandes linhas da estética: a elevação, o equilíbrio, a harmonia, a elegância e a graça. No século XX, Folkinde destacou-se entre os coreógrafos do estilo clássico (FARO; SAMPAIO, 1989).

²³ A Asgadan foi fundada em dezembro de 1969 com o nome de Associação dos Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul. Nos anos 1980, a eclosão de grupos independentes das escolas e a valorização do bailarino como profissional levaram a uma mudança de nome e estatuto. Passou, assim, a chamar-se Associação Gaúcha de Dança (CUNHA; FRANCK, 2004).

escolas de dança do Rio Grande do Sul, visando ao aperfeiçoamento de bailarinos e bailarinas, mas ainda em caráter experimental.

Vindas de todos os cantos da capital e, até mesmo do interior [...] professoras de dança resolveram formar um Grupo Experimental de Dança. Filiado à Associação dos Professores de Dança do Rio Grande do Sul, o grupo nasceu da necessidade de ser criado um corpo de baile que substituísse as tão famosas escolinhas de dança. Suas intenções são bastante amplas: a criação de um grupo estável de balê, que não só torne um elemento aprimorador dos conhecimentos de seus integrantes, mas também desperte um movimento que crie melhores condições para abertura de um mercado de trabalho, que inexistente para aqueles que pretendem se tornar profissionais. (ZERO HORA, *Variedades*, capa, 24/7/1975).

Anos mais tarde, em 1981, uma nova tentativa: a Companhia de Dança da Associação de Dança do Rio Grande do Sul. A meta mais sonhada era a criação da Companhia Oficial de Dança. Para isso, em três dias de seleção, participaram centenas de bailarinos de todo o Brasil e de países vizinhos. A companhia foi idealizada pela Asgadan, na época presidida por Eva Landes²⁴, com o apoio da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Nas palavras de uma bailarina que participou da audição, vemos a esperança de mais uma iniciativa pela dança:

Essa companhia é importantíssima para todos nós [...] e particularmente, espero que não fique só na primeira montagem. Porque a maioria dos bailarinos daqui não consegue se profissionalizar, não pode viver da dança. Por isso as pessoas estão indo embora [...] Essa é uma oportunidade única para os que querem ficar e lutar pela dança aqui. (QUANDO SE BAILA..., 1981, capa).

A terceira iniciativa parecia de fato a solução definitiva, pois dessa vez existia um projeto de criação de um corpo de baile permanente em Porto Alegre, cujo projeto era de autoria da vereadora Terezinha Irigaray e previa sua ligação com o futuro Teatro Municipal de Porto Alegre (TMPA). O prédio estava com obras previstas para o ano de 1988 e seria localizado ao lado da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre, na Avenida Loureiro da Silva. Em meio a discussões favoráveis ou não à criação do corpo de baile, existia um clima de mistério, as informações eram sigilosas, sem a revelação dos nomes dos profissionais que atuariam no projeto, inclusive de seu diretor artístico.

Para fazer parte do Corpo de Baile do TMPA será necessário, acima de tudo, ter talento. Dois nomes do Rio ou São Paulo estão sendo sondados para que venham a ser **maitrê de ballet** do futuro Corpo de Baile. Fonte ligada à direção do TMPA confirma que o diretor artístico do CB já foi escolhido, mas não será anunciado publicamente, pelo menos por enquanto. A fonte revela também que os bailarinos do TM terão direito a todas as garantias trabalhistas, asseguradas pela CLT. [...] a

²⁴ Eva Landes nasceu na Romênia, começou a dançar aos nove anos de idade na escola de letras que frequentava e estudava dança clássica e folclórica. Em 1959, fundou a Escola de Artes Landes em sociedade com Maria Júlia da Rocha, na cidade de Porto Alegre. A escola, além da dança, oferecia aulas de violão, desenho, pintura, inglês e ginástica para senhoras. (CUNHA; FRANCK, 2004).

previsão é que em maio ou junho de 1989 comecem as audições para seleção dos bailarinos. O Corpo de Baile dançará do balé clássico ao contemporâneo, sendo financeiramente amparado por oito a dez grandes empresas gaúchas que exigiram silêncio, pelo menos nesta fase de preparação do CB. (FLECK, 1988, p. 8).

Infelizmente, por falta de apoio financeiro e político, ou quaisquer outros motivos que possam estar envolvidos, nenhuma das tentativas de criação de uma companhia oficial em Porto Alegre prosperou até os dias de hoje.

No início dos anos 1970, destacam-se duas iniciativas contendo propostas alternativas para a formação de grupos de dança no Rio Grande do Sul: o Grupo Mudança, dirigido por Eva Schul²⁵, em 1974, e o Grupo de Dança da UFRGS, dirigido por Morgada Cunha, em 1976. Além de reunir bailarinos advindos de diversas escolas, tais empreendimentos se propunham a trabalhar com outros estilos de dança que não o balé clássico exclusivamente, destacando a dança moderna e contemporânea (CUNHA; FRANK, 2004).

Segundo Cunha e Frank, nas décadas posteriores, principalmente a de 1980, Porto Alegre sediou vários grupos de dança moderna e contemporânea, mesmo que a maioria mantivesse a técnica da dança clássica como base em suas formações. Contudo a maior parte desses conjuntos teve um tempo de duração muito curto, em média cinco anos. Infelizmente, a carência de registros em dança não nos permite descobrir os períodos em que esses grupos estiveram ativos. Abaixo, trago alguns exemplos das companhias existentes no passado, com suas/seus respectivas/os fundadoras/es e diretoras/es:

- Ballet Phöenix (Tony Petzhold, 1981);
- Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul (Eneida Dreher e outros, 1981-1984);
- GEDA Cia. de Dança (Maria Waleska Van Helden, 1981)²⁶;
- Choreo Grupo de Dança Contemporânea (Cecy Franck, 1982-1987);
- Ballet de Câmara do Sul (Regina Guimarães e Laura Nicolaiewsky, 1982);
- Imbahá Grupo de Dança (Lenita Ruschel Pereira, 1982);
- Geração Grupo de Dança (Suzana Chemale e Leila Chemale Kalil, 1983);

²⁵ Eva Schul nasceu na Itália, em 1948. Iniciou seus estudos de balé aos nove anos de idade com Maria Júlia da Rocha em Porto Alegre. Aos 16, foi para Nova Iorque, estudar na escola do *New York City Ballet*. Em seu retorno, estudou com Tony Petzhold. Eva distanciou-se da dança clássica buscando outras linguagens artísticas. Formou-se com grandes nomes da dança moderna, como Hanya Holm, na escola de Alwin Nicolais, nos Estados Unidos. Desenvolveu, ainda, vários estilos de dança moderna, como o de Martha Graham, José Limon e Merce Cunningham. Lecionou na escola de formação e na Companhia de Dança do Teatro Guairá, em Curitiba/PR, acumulando várias premiações com seus trabalhos coreográficos. Atualmente, é diretora e coreógrafa da Ânima Cia. de Dança, fundada em 1991 (CUNHA; FRANCK, 2004).

²⁶ Grupo de dança ainda em atividade. Dado da pesquisa *Mapeamento da Dança Contemporânea do Rio Grande do Sul: primeiros movimentos*, coordenada pela Profa. Mônica Dantas, Esef/UFRGS/Licenciatura em Dança.

- Movere Grupo de Dança (Elizabeth Gutierrez, 1983);
- Ballet L'Epression (Neusa Van Der Halen, 1984);
- Núcleo de Dança (Valério César e Rosito di Carmine, 1984);
- Grupo de Dança Prisma (Maria Cristiana Futuro, 1984);
- Companhia Simon Ballet (Ilse Simon, 1985);
- Ballet Oficina (Heloisa Peres, 1985);
- Unicâmara Ballet (Márcia Lima, 1985);
- Grupo de Dança Haikai (Coletivo de artistas, 1986);
- Grupo Muovere (Jussara Miranda, 1986)²⁷;
- Térpsi Teatro de Dança (Carlota Albuquerque, 1987)²⁸;
- Companhia de Ballet Mudança (Maria Amélia Barbosa e Ivan Motta, 1988)²⁹;
- Balleto (João Filho, Homero Volino, Guelho e Cleber Menezes, 1987)³⁰;
- Choreathium (Geórgia Russomano, Andréa Navares e Gláucia Grohs, 1987);
- Juventa Companhia de Dança (Alexandre Sudorof, 1987);
- Línea Companhia de Dança (Elizabeth M. Guimarães e Maria Cristina Fragoso, 1989).

4.2 O Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Criado em 6 de agosto de 1976 pela professora Morgada Cunha, estava vinculado à Pró-Reitoria de Extensão, sendo um dos primeiros no país a funcionar dentro de um ambiente universitário (CUNHA; FRANCK, 2004; JORNAL DA FOLHA DA TARDE, 1980). No começo das aulas do semestre daquele ano, em sessão solene, dava-se início à trajetória do grupo, conforme menciona a professora Morgada:

E assim foi feito o Grupo da UFRGS: teve uma sessão solene no dia 6 de agosto, quando começava o segundo semestre, a professora Quintina³¹ estava junto comigo. Colocaram uma mesa com toalha branca e flores no meio para inaugurar oficialmente o grupo. Não se tirou foto disso, mas aconteceu, a gente não tinha ao hábito, nem tampouco pensávamos que duraria mais do que dois anos. No final, durou sete. (CUNHA, 2011, p. 3).

²⁷ Grupo de dança ainda em atividade. Em 1989, passou a se chamar Muovere Companhia de Dança.

²⁸ Grupo de dança ainda em atividade.

²⁹ O grupo passou a se chamar Companhia de Ballet Mudança após uma dissidência interna no grupo Mudança, criado em 1974.

³⁰ Data obtida em: <<http://www.wikidanca.net/wiki.php?title=Especial%ABusca&redirs=0&search>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

³¹ Quintina Cândida Marna Letícia Rachel Crocco Pancini, ex-professora de ginástica da Escola de Educação Física da UFRGS.

Morgada Cunha iniciou seus estudos em dança na Escola de Lya Bastian Meyer, tornando-se em pouco tempo primeira bailarina do Corpo de Baile da Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, em Porto Alegre, onde dançou ao lado de bailarinos como Emílio Martins, Sólton Almeida, Rony Leal, Souvarine Louniev, entre outros. Permaneceu como professora da Escola Oficial de 1951 a 1953 e em 1955 abriu sua própria escola de dança na Sociedade Gondoleiros, onde permaneceu até 1961, tendo como aluna a bailarina com experiência internacional Miriam Toigo (1951-1991). Em 1962, fundou o Conjunto Porto Alegre de Dança Livre, onde exerceu atividades como bailarina, diretora artística e coreógrafa, com mais quatro bailarinas. Após lecionar em algumas escolas estaduais, municipais e particulares de Porto Alegre, Morgada assumiu em 1971 a regência da disciplina de Rítmica Dança da Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. De 1983 a 1985, coordenou o Unidança junto a Pró-Reitoria de Extensão na mesma universidade, onde se apresentavam grupos de dança convidados. Atualmente, Morgada desenvolve suas atividades como coreógrafa com alguns ex-integrantes do Grupo de Dança da UFRGS (CUNHA; FRANCK, 2004).

Segundo Cunha e Franck (2004), o Grupo de Dança da UFRGS se propunha a explorar o estilo contemporâneo e a dança livre, com uma formação alicerçada no balé clássico. Dentre seus objetivos estavam a pesquisa coreográfica, através de laboratórios de compreensão e a assimilação do ritmo musical, a divulgação e a execução da dança, em especial a dança criativa e a apresentação das criações de artistas locais.

A justificativa do nome se dá pela vinculação à UFRGS, mais especificamente com a Escola Superior de Educação Física³², unidade na qual a sua diretora desempenhava atividades profissionais como docente. Apesar do vínculo com a universidade, membros exteriores a ela também podiam participar, desde que apresentassem no mínimo dois anos de estudos em dança.

Em 1980, a professora Morgada Cunha selecionava os bailarinos e as bailarinas da seguinte forma: na Escola de Educação Física, existiam alguns cursos de dança que se desenvolviam como atividades de extensão, dirigidos para principiantes e para pessoas que já tinham algum tipo de conhecimento em dança. Após um período de adaptação, eram identificadas as alunas que possuíam *melhores* condições para compor o Grupo de Dança. À medida que aceitavam dele participar, assumiam o compromisso com mais aulas e ensaios. Nessa época, a professora ainda salientava que o curso estava aberto para mulheres e homens,

³² A partir de 30 de janeiro de 1996, a Escola Superior de Educação Física passou a ser denominada de Escola de Educação Física.

apesar de haver ainda muito preconceito por parte deles para participar de um grupo de dança (QUEM ENTRAR..., 1980).

Nessa mesma década, aliando a efervescência da dança no Brasil ao surgimento de vários conjuntos em Porto Alegre, apareceram também algumas matérias, principalmente na imprensa escrita, que evidenciam a importância da prática da dança. A matéria *Dança: modismo ou um hábito saudável*, escrita para falar sobre o grupo, publicada no Jornal da UFRGS, é exemplar dessa afirmação.

Modismo, arma de marketing, febre, seja qual for o rótulo, a verdade é que a dança é um dos hábitos mais saudáveis que já apareceu ultimamente, pode-se ensaiar sem maiores compromissos por puro prazer ou exercício físico. Mas acima de tudo, a dança é uma manifestação cultural com padrões e movimentos rítmicos característicos de determinados momentos históricos. (DANÇA..., 1981, p. 4).

Na matéria, o jornal apresenta brevemente o que seria a linha de trabalho do grupo:

Confundindo música, ritmos e gestos, a dança é uma forma rica em elementos capazes de expressar os anseios e o passado de um povo, um grupo ou uma situação. Esta é a linha adotada pelo Grupo de Dança da UFRGS, aproveitando todos os recursos cênicos disponíveis, transcendendo o modismo ao aliar o prazer da dança a um trabalho consciente e atual. Abordando as mais diversas questões com temas que tratam, por exemplo, sobre os problemas do cotidiano das pessoas e analogias entre formas de organização animal e social ou ainda ritmos musicais como manifestações culturais de um povo, as atividades do Grupo constituem uma reflexão cênica e um questionamento constante da própria vida. (ibidem, p. 4).

Para se fazer existir, o grupo possuía uma rotina de ensaios de nove horas semanais, contemplando dança moderna, jazz e expressão corporal. Ao final de cada ano, era fornecido às/aos bailarinas/os um certificado de extensão universitária com o número de horas dedicadas ao trabalho desenvolvido. Segundo a professora Morgada, elas/es sempre foram incentivadas/os a participar do processo de criação coreográfica:

[...] os bailarinos participam, sempre tem um momento de criação do grupo. A coreografia não pode ficar com uma digital única, isso diversifica o trabalho, fica bonito, é bom para o bailarino. Comigo eles sempre foram “criados” dentro deste regime de criatividade, eu não primo por técnica, eu primo pela originalidade da temática e em cima disso tem que se desenvolver tudo. Eu gosto de fazer coisas originais [...]. (CUNHA, 2011, p. 6).

Seguir o estilo da dança contemporânea sempre foi a intenção da professora para com o grupo, justificando que deveria ser esse o estilo, pois, apesar de ainda ter a base do balé clássico, principalmente como preparação técnica, seria muito arriscado apostar nesse tipo de dança com alunos até então inexperientes. Porto Alegre nesse período vivia o que ela chama

de *boom* da dança contemporânea. Para aperfeiçoar bailarinas e bailarinos, Morgada custeou com recursos próprios a vinda do coreógrafo Armando Duarte³³, de São Paulo.

Dentre as fontes consultadas, encontrei uma pequena crítica referente ao grupo, feita por Cláudio Heemann³⁴:

Formado por alunos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, esse grupo evidentemente não possui solistas estelares, nem grandes intérpretes principais. Mas como corpo de baile, mostra resultados muito positivos. [...] comprovam com realizações agradáveis e bom gosto contemporâneo a seriedade do trabalho que andam fazendo. Os bons resultados sugerem que estes dançarinos devem receber mais apoio. E aparecer mais seguido frente ao público. Mantendo vivo um repertório que já conta com muitas criações de qualidade [...] (HEEMANN, 1981, p. 3).

Ao término de suas atividades no ano de 1983, o grupo possuía mais de 40 coreografias em seu repertório, bem como reconhecimento e destaque em festivais e espetáculos em Porto Alegre e fora do estado (CUNHA; FRANCK, 2004).

Segundo informações coletadas em manuscritos da professora Morgada, nos programas dos espetáculos pertencentes ao acervo do Ceme/Esef/UFRGS e em registros do livro *Memória da Cena 1980-1989*, publicado pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, os espetáculos abaixo relacionados – acompanhados de alguns registros iconográficos – destacaram-se como as principais apresentações do Grupo de Dança da UFRGS:

1976 - Noite do esporte gaúcho. *Local*: Gigantinho. *Programa*: Brasiliada.

1977 - 114º aniversário do Clube Leopoldina Juvenil. *Programa*: Duas Épocas; Tango; Miragem;

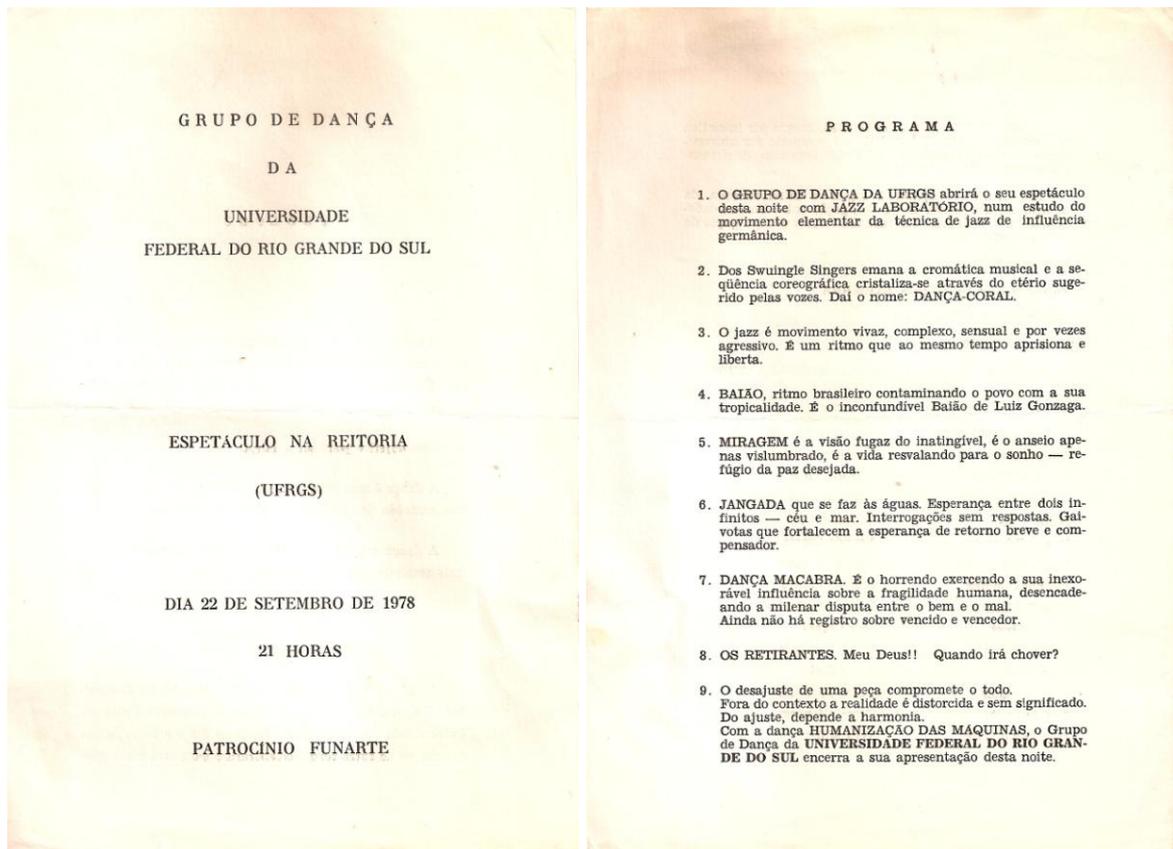
- 1º Encontro de Dança em Porto Alegre. *Local*: Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. *Programa*: Dança Macabra.

1978 - Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS (show de dança moderna). *Local*: Salão de Atos da UFRGS. *Programa*: Jazz laboratório; Dança coral; Baião; Miragem; Jangada; Dança Macabra; Os retirantes; Humanização das máquinas.

³³ Armando Duarte é professor de dança na Universidade de Iowa (EUA). Formado em Educação Física pela USP, com especialização em Coreografia e Performance pela Tisch School of the Arts, de Nova Iorque, dirigiu mais de 60 coreografias originais, além de criar seu próprio repertório, que ainda apresenta pelo mundo. É um dos fundadores da internacionalmente conhecida Companhia de Dança Cisne Negro, onde trabalhou por 14 anos. Informações disponíveis em: <<http://2011.cisnenegro.com.br/index.php?q=node/137>>. Acesso em: 12 ago. 2012.

³⁴ Ayrton Cláudio Heemann (Porto Alegre/RS, 1930-1999) foi crítico teatral, ator, diretor e pesquisador. Entre o fim da década de 1970 e o início dos anos 1990, foi um dos críticos teatrais mais importantes na imprensa sul-rio-grandense.

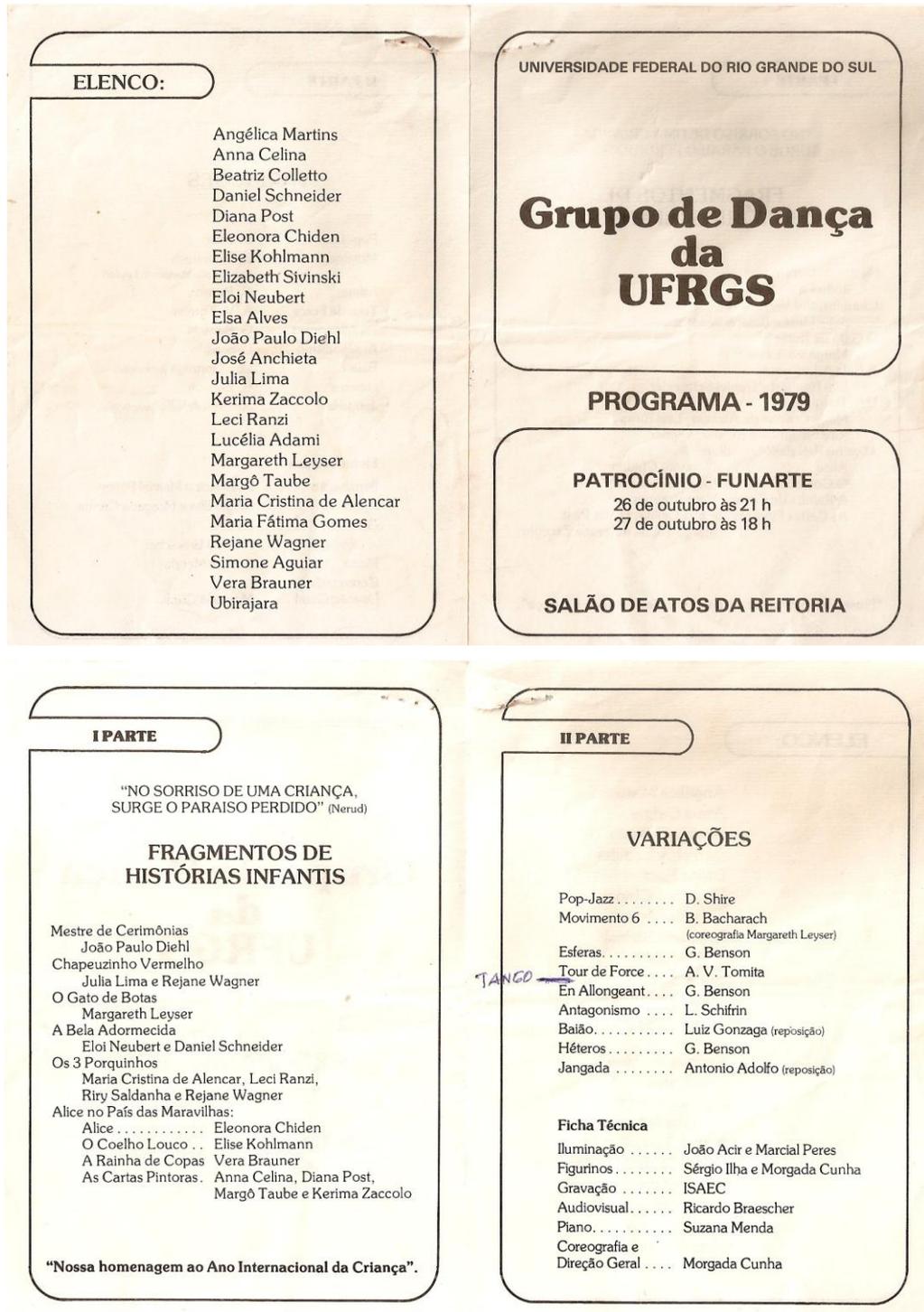
Figura 1 – Programa do espetáculo de 1978 (frente e verso)



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

1979 - Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS (Ano Internacional da Criança).
Local: Salão de Atos da UFRGS. *Programa:* I Parte – Fragmentos de Histórias Infantis; II Parte – Pop-jazz; Movimento 6; Esferas; Tour de force; En allongéant; Antagonismo; Héteros; Jangada.

Figura 2 – Programa do espetáculo de 1979 (frente e verso e parte interna)



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

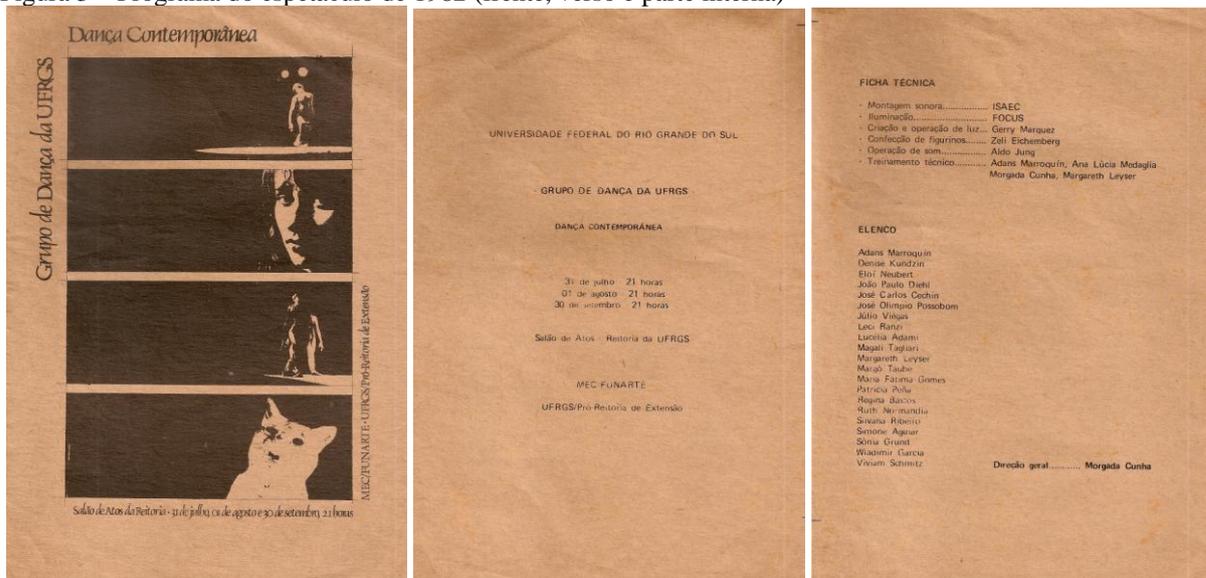
1980 - Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS. *Local:* Salão de Atos da UFRGS. *Programa:* Pedacos; Minuetando; Busca; Dança do sabre; Mótuo; Lúmen; In memoriam (homenagem póstuma a Vinicius de Moraes).

- Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS. *Local*: Assembleia Legislativa do RS. *Programa*: I Parte – Alvo; II Parte – Modern Jazz; Pedacos; Minuetando; Busca; Dança do sabre; M.M. Jazz; Mótuo; Lúmen; Héteros; In memoriam (homenagem póstuma a Vinicius de Moraes).

1981 - Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS. *Local*: Salão de Atos da UFRGS. *Programa*: Ballet Colméia; Ballet Brasiliando.

- Espetáculo de dança contemporânea (Grupo de Dança da UFRGS e Grupo de Dança do Village). *Local*: Ginásio do Colégio Maria Auxiliadora, em Canoas. *Programa*: I Parte – Ontem, hoje e sempre; II Parte – Colmeia; IV Parte – Brasiliando.

Figura 3 – Programa do espetáculo de 1982 (frente, verso e parte interna)



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

1982 - Espetáculo do Grupo de Dança da UFRGS. *Local*: Salão de Atos da UFRGS. *Programa*: I Parte - Canto Geral; II Parte - Labirinto; III Parte – Brincadeiras; In memoriam (homenagem a Elis Regina); IV Parte - Rapsódia Felina.

- Projeto Theatron Choreógrafie (Associação dos Professores de Dança do RS): *Local*: Auditório Araújo Vianna. *Programa*: Brincadeiras; In Memoriam; Rapsódia Felina.

- Ocupação do Teatro Municipal em Porto Alegre. *Programa:* Canto geral; Labirinto; Brincadeiras; In memoriam; Rapsódia felina.
- II Festival Nacional de Dança. *Local:* Teatro São Pedro (SP). *Programa:* Rapsódia Felina.

Figura 4 – Programa do II Festival Nacional de Dança, em 1982 (frente e parte interna)

"II - FESTIVAL NACIONAL DA DANÇA"

CALENDÁRIO - 1 a 31 de outubro/1982

TEATRO MUNICIPAL

Dia 01 **Balé da Cidade de São Paulo**
23:00 hs. Direção - Klaus Vienna

Dias 02 e 03 **Ballet do Teatro Castro Alves - BH.**
21:00 hs. Direção - Antônio Carlos Cardoso

Dia 04 **Ballet Clássico de São Paulo - SP.**
21:00 hs. Direção - Halina Biernacka
Artistas convidados - Fernando Bujones e Ana Maria Botafogo
Suíte Quatro-Nozes (PAS DE DEUX)
Música - Tchaikowsky
Dan Quatre (PAS DE DEUX)
Música - Minkus

TEATRO SÃO PEDRO

Dias 05 a 08 **Grupo de Dança**
21:00 hs. Direção - J. C. Violla

Dias 09 a 10 **Shama Ballet Teatro**
21:00 hs. Direção - Augusto Pompelo

Dias 12 e 13 **Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**
21:00 hs. Direção - Morgada de Cunha

Dias 15 e 17 **Ballet da Fundação Clóvis Salgado - BH**
Direção - Carlos Leite

Dias 19 e 20 **Grupo de Dança Cisne Negro - SP.**
21:00 hs. Direção - Hulda Bittencourt

Dia 23 **Ballet da Fundação Guairá - PR.**
21:00 hs. Direção - C. Trincheiras

Dia 24 **Ballet da Fundação Guairá - PR.**
18:00 e 21:00 hs. Direção - C. Trincheiras

Dias 26 e 27 **Ballet de Câmara da Cidade de São Paulo**
21:00 hs. Direção - Ricardo Ordoñez

Dias 28 e 29 **Grupo de Dança Via Láctea - GO**
21:00 hs. Direção - Márcia Bongelli

Dias 30 e 31 **Grupo de Dança Casa Forte - SP.**
21:00 hs. Direção - Edson Claro

SESC - POMPÉIA

Dia 19 **Grupo de Ballet Adana - Londrina**
21:00 hs. Direção - Yeda M. Russo

Dia 25 **Cia. de Dança Victor Navarro - SP.**
21:00 hs. Direção - Victor Navarro e Jean Dubuffé
Diretor Associado - José Possi Neto

VESPERAIS

TEATRO SÃO PEDRO

Dia 09 **Grupo Visão - SP.**
16:00 hs. Direção - Asib Najim

Dia 10 **Grupo 8 - SP.**
16:00 hs. Direção - Maria Inéz Maluf

Dia 16 **Ópera Branca**
16:00 hs. Direção - Aracy Smitari

Dia 17 **Grupo Momentos - SP.**
16:00 hs. Direção - Nancy Gueles

Dia 31 **Grupo Passo Livre - SP.**
16:00 hs. Direção - Flávia Barros

SESC - CENTRO CAMPESTRE VESPERAIS AOS DOMINGOS

GINÁSIO BRIPAUERA

Dia 18 (J/L) **Noite de Jazz**
20:00 hs.

CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO

I ENCONTRO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DO II FESTIVAL NACIONAL DA DANÇA

Comissão Organizadora: Breno Mascarenhas, Zina Filler e Sonia Galvão

ABERTURA: DIA 05 - 21 HS.

GRUPO DE DANÇA CISNE NEGRO

DIREÇÃO: HULDA BITTENCOURT

CURSOS

Semana de 18 a 22 de Outubro

Horário: 10:00 às 12:00 - Thaíes Pan Chacon
12:30 às 14:30 - Breno Mascarenhas
14:30 às 16:30 - Victoria Lorain

Semana de 25 a 29 de Outubro

Horário: 10:00 às 12:00 - Debby Groswald (integrante do "Coringa")
12:30 às 14:30 - J. C. Violla
14:30 às 16:30 - Inaldo Bertazzo

Limite de alunos: vinte (20) por classe, podendo se inscrever em, no máximo, dois (2) cursos.

Local: Teatro de Arena do Centro Cultural.

Pagamento: Será cobrada a taxa de Cr\$ 1.500,00 por curso (2 cursos - Cr\$ 2.500,00)

Sócios da APFD não pagam.

Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Em 1983, com o término do grupo, Morgada deu prosseguimento à sua carreira de coreógrafa, atuando junto a outros grupos de dança de Porto Alegre, como o Grupo Imbahá e o Movere. A última apresentação do grupo foi durante o Encontro Nacional dos Professores de Educação Física (Enapef)³⁵, com a coreografia *Rae*, de Armando Duarte. Ainda nesse ano, por iniciativa de alguns de seus componentes em dar continuidade ao trabalho, nasce o *A Tempo*. Caracterizado como um grupo de dança contemporânea, seu nome foi escolhido em virtude das várias dificuldades encontradas para se manter fora da UFRGS. Tal iniciativa teve vida curta, durando aproximadamente um ano.

Feito esse breve relato do início do Grupo de Dança da UFRGS e também de seu fim, apresento alguns dos desdobramentos deste trabalho. Tais análises estão fundamentadas nas informações obtidas pelas fontes de pesquisa, sobretudo as orais, cuja narrativa levou à organização dos seguintes itens: o repertório coreográfico do grupo; a dança contemporânea e o seu processo coreográfico; e as possíveis causas do término do grupo.

³⁵ Atualmente, o encontro chama-se Encontro Nacional dos Profissionais de Educação Física e é promovido pela Associação dos Profissionais de Educação Física do Rio Grande do Sul (APEF-RS).

5 O GRUPO DE DANÇA DA UFRGS: FRAGMENTOS NARRATIVOS DE SUA HISTÓRIA

5.1 O repertório coreográfico

No decorrer das entrevistas, ao serem convidados a falar sobre as coreografias do grupo, os/as entrevistados/as sentiram-se à vontade em falar sobre aquelas que mais lembravam e, nesse quesito, percebi que algumas se destacaram e foram mencionadas várias vezes por diferentes participantes. Com base nisso e na impossibilidade de trazer à memória todo o repertório coreográfico vivenciado ao longo da existência do grupo – pois existiam poucos registros fotográficos e nenhum em vídeo –, selecionei as coreografias mais destacadas por quem as vivenciou e lhes atribuiu significados trazidos à memória no momento da entrevista.

Para apresentar tais coreografias, reúno as informações advindas dos depoimentos e também de diferentes materiais que as registraram.

Ao longo das pesquisas das fontes iconográficas, percebi que nenhuma das fotografias indicava autoria, ou seja, não é identificado quem as produziu; são imagens capturadas de forma amadora por parentes e amigos das bailarinas e dos bailarinos que, no decorrer deste estudo, fizeram a doação ou o empréstimo, tanto para fins da pesquisa quanto para integrar o acervo do Centro de Memória do Esporte (parte desses registros fotográficos já está disponível no seu Repositório Digital).

A seguir passo a expor alguns registros iconográficos que contribuem para conhecer a trajetória do Grupo de Dança da UFRGS. As leituras dessas imagens estão baseadas em procedimentos próprios onde acredito que se evidenciam aspectos relacionados à minha formação e experiência como artista da dança. Trago as imagens na tentativa de complementar as informações aqui registradas, promovendo assim um visual das coreografias apresentadas pelo grupo. Segundo Burke (2004, p. 20), “independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica”.

5.1.1 *Lúmen* (1980)

Coreografia: Morgada Cunha. **Música:** A.V. Tomita. **Solo:** Margareth Leyser.

[...] *Lúmen*, que era a vela, até hoje eu nunca vi uma coreografia igual a essa, justamente por ser diferente [...], maravilhosa pela criação do *Lúmen*, eu acho assim

maravilhosa a coreografia. [...] a Margareth era o pavio e nós ficávamos dentro da vela, coisa assim que ela teve que criar para dar aquela visão cênica do que estava acontecendo ali. Ah! Até hoje não vi igual, acho uma coisa bem criativa, bem cênica. (CODA, 2012, p. 7).

Eu me lembro quando a gente dançou A Vela³⁶, ela fez uma armação, panos, a gente não aparecia, a única que aparecia era a Margareth, a chama. E o que a gente fazia? Fazíamos bolinhas de tule largando do alto. Mas o visual era lindo! Ela tinha umas ideias muito bonitas, originais. (NUNES, L., 2012, p. 5).

A coreografia *Lúmen* foi concebida por Morgada Cunha, quando sua filha completou 15 anos de idade, como forma de homenageá-la. A maioria dos entrevistados revela a característica do apelo cênico apresentado pela coreógrafa em suas criações. Ao lembrar-se de *Lúmen*, todos recordam que somente a bailarina que representava o pavio aparecia, e o restante dos participantes ficava dentro de uma estrutura coberta. Apesar disso, o que ficou na memória foi o encantamento por apresentar algo diferente e inexplorado em termos de dança em Porto Alegre na época, ou seja, dar mais ênfase ao elemento cenográfico em si do que propriamente apresentar uma dança coreografada. Segundo a coreógrafa, nem mesmo uma dança ela considera esta obra:

[...] Então, não tinha propriamente coreografia. *Lúmen* é vela, a tradução seria uma vela. Oito bailarinos ficavam embaixo de um pano branco redondo, como se fosse uma vela, uma cera de vela. Em cima, tinha um pavio que era uma bailarina, era a Margareth e ela vinha coberta com umas gazes, uma vermelha, outra azul que é cor de fogo. Então, ela é que fazia os movimentos em cima, como se fosse um pavio aceso, tocado pelo vento, pela brisa. Esta vela, lá pelas tantas, tinha uns furos em cima onde a gurizada que estava embaixo colocava os tecidos e aquilo escorria, como se fosse a cera da vela. [...] Então, escorria aquilo, escorria pelo palco porque ela corria. A vela começa a derreter e o pavio também vai diminuindo, até que fica assim baixinho, pequenininho. E, foi uma coisa muito bonita esteticamente, não teve dança. Uma moça que é arquiteta veio me perguntar, mas eu achei importante ser arquiteta e vir me perguntar que tipo de motor eu tinha posto embaixo. [...] E eu disse: Não, não usei motor. Como assim? Não usou motor? Como é que essa vela diminuiu? Eles iam abaixando. Era bailarino que tinha ali dentro? Eu disse: claro minha filha, como é que eu ia trabalhar? Se eu me proponho a coreografar é bailarino. Quer dizer, eles não dançavam, mas eles faziam todo um aparato cênico [...]. (CUNHA, 2012, p. 3).

A utilização de elemento cenográfico em dança moderna, segundo Eliana Rodrigues Silva (2007), ganhou força e novos aspectos a partir da parceria entre Martha Graham³⁷ e o escultor e designer americano Isamu Noguchi, na década de 1930. Ao colocar no palco suas esculturas, Noguchi, “além de compor esteticamente o ambiente, provocava uma leitura de referência imediata na plateia”, conjugada com a teatralidade marcante de Graham, que

³⁶ Referindo-se à coreografia *Lúmen*.

³⁷ Martha Graham (1894-1991) foi dançarina, coreógrafa, professora e diretora americana, considerada um dos maiores nomes da dança moderna. Na sua busca por uma forma de expressar-se mais livremente, ela fundou a Martha Graham Dance Company (1929), uma das mais conceituadas e antigas companhias de dança nos Estados Unidos (FARO, 1989).

“extraía desses objetos suas propostas fundamentais e transformava-os em verdadeiras extensões do corpo e do movimento do dançarino”, compondo uma participação coreográfica entre ambos. “A cenografia tornava-se um prolongamento da coreografia e vice-versa” (SILVA, 2007, p. 24-25).

Já na década de 1950, Merce Cunningham³⁸ sugeriu uma série de mudanças no que tange à concepção coreográfica e cênica para a dança. Dentro de sua proposta artística, a principal, determinava que qualquer espaço seria passível de ser coreografado, fosse ele construído ou não para fins cênicos. Mais tarde, na década de 1970, Alwin Nikolais³⁹ ampliou um pouco mais a utilização da cenografia, compondo suas obras através da manipulação de objetos, tecidos, estruturas tubulares, esculturas e iluminação, sendo um dos precursores da tecnologia visual para a cena da dança. Nikolais foi acusado por alguns críticos de “despersonalizar os dançarinos, tornando-os meros suportes para a cenografia” (SILVA, 2007, p. 25-26).

5.1.2 *Colmeia (1981)*

Coreografia: Morgada Cunha. **Música:** Tomita. **Elenco:** Rainha: Silvana Ribeiro ou Eloí Neubert; Zangão: Adans Marroquín ou Gilson Nunes; Operárias Mestras: Margô Taube e Margareth Leyser; Operárias: Anna Celina Felizzola, Kerima Zaccolo, Leci Ranzi, Maria Fátima Gomes, Patrícia Pena e Simone Aguiar.

Conforme o programa do espetáculo, *Colmeia* era o “*modelo vivo de organização, trabalho, solidariedade, fraternidade, disciplina, amor, autoridade*”. Esta talvez tenha sido a obra mais executada pelo Grupo de Dança da UFRGS, quase unânime em destaque entre os entrevistados. Sem exceção, a coreografia foi apontada nos depoimentos, cujos autores não mediram esforços para tentar descrevê-la em detalhes e até mesmo as dificuldades enfrentadas, demonstrando sempre forte emoção ao rememorar-la. Vejamos alguns desses depoimentos:

Foi uma Colmeia! Exatamente, isso ela já tinha em mente, por exemplo, quem seria a rainha, quem seria o zangão, fora isso éramos as operárias, então como eu te disse

³⁸ Merce Cunningham (1919-2009) foi um coreógrafo americano que iniciou sua carreira profissional com Martha Graham. No início da década de 1950, fundou sua própria companhia de dança, a Merce Cunningham Dance Company, ao lado do músico John Cage (FARO; SAMPAIO, 1989).

³⁹ Alwin Nikolais (1910 e 1912 são as datas encontradas como referência ao seu nascimento; faleceu em 1993) foi um dançarino, coreógrafo, professor e diretor americano que iniciou sua carreira como pianista para o cinema mudo. Estudou dança com Doris Humphrey, Martha Graham e Hanya Holm. Em 1948, foi nomeado Diretor do Henry Street Playhouse, criando a Playhouse Dance Company, que logo seria rebatizada como Dance Theatre Nikolais (1951) (FARO, 1989).

sobre os movimentos, “agora vocês vão ser uma abelha vão criar, fazer movimentos que pareçam uma abelha voando, andando, inclusive os movimentos dentro das colmeias”. Ela não especificou, “tu faz isso”, “tu faz aquilo”, não: “Eu quero que vocês trabalhem dentro da colmeia”. Então foi a criação de cada um, bem legal. [...] Todos dançavam, na época todos que estavam no grupo dançavam dentro das suas condições, tinham que subir, tinham que escalar, descer, também deixava roxo as pernas, não era legal. (CODA, 2012, p. 7-8).

Colmeia! Para mim. Foi o meu auge. Lembrar da criação deste *pas de deux*! era muito fogo. [...] Era um amor absoluto entre o zangão e a abelha, e eu coloquei toda a minha postura de bailarino, de ser, de pessoa, que eu aprendi com o zangão e levei para o exterior isso, que foi o de viver com verdade todos os *pas de deux* que eu dancei no exterior. Por momentos, a Silvana se coibia, porque se eu tinha que agarrar eu agarrava mesmo, se eu tinha que beijar eu beijava mesmo, se eu tinha que tocar eu tocava mesmo e o que surgia disso me levava a procurar o movimento, e a Morgada compactuava. [...] ela tinha essa coisa do *feedback* do dar e receber. (NUNES, G., 2012, p.14).

Perguntando à coreógrafa sobre o momento de criação da *Colmeia* e o que poderia ter servido de inspiração para a obra, Morgada explicita:

Eu não sei te dizer, exatamente, de onde ela surgiu. Porém uma pessoa me falou uma coisa que eu acho que fecha. Porque foi a época em que mais eu trabalhei na minha vida. Foi uma loucura, eu não parava, eu tinha filho, eu trabalhava três turnos – manhã, tarde e noite – era uma doideira aquilo. Então, eu acho que, subconscientemente, eu peguei, porque foi uma coisa que surgiu do nada e a abelha, a vespa, trabalha enlouquecidamente de manhã à noite para fazer aquele mel, para sustentar as larvas, para acabar o seu quintão. E eu penso que foi isso, a pessoa me dizia: “Tu estás no período, tu és a legítima abelha”. [...] Eu quis dar um exemplo de trabalho, de união, não é? Entre elas, elas não se matam, elas não brigam, elas só constroem, aquilo tudo, não é? [...]. Então, isto foi, eu acho, que me levou a fazer. [...] Eu considero, ainda, que foi o melhor trabalho que eu fiz. (CUNHA, 2012, p. 6).

Bailarinos e coreógrafa concordam ao revelar que o trabalho de ensaio e preparação do espetáculo se deu como se todos fossem operários de uma colmeia, onde o símbolo maior estava no trabalho para manter o ambiente produtivo e organizado. Desse modo, Morgada acredita que sua ideia principal e sua concepção de trabalho foi atingida:

Como se fora em uma colmeia, sim. Muito bonito que foi. Foi uma coisa, assim... Eu dizendo é muito engraçado, mas foi muito bonito porque nós tínhamos como cenário uma colmeia feita de madeira, que eu mandei fazer na marcenaria da UFRGS. Sabe, quando eu não estava dando aula eu estava lá Reitoria da UFRGS, ao invés de estar em casa, eu ia para lá. Levei um arquiteto que desenhou tudo porque tinha que comportar assim: bailarinos por dentro, pelos lados e em cima, de pé em cima. Então, tinha que ser estruturada. Eles fizeram a estrutura toda de ferro e cobriram com madeira, aqueles hexágonos e no final do espetáculo era interessante porque elas tinham um pano enroladinho assim, que tu não enxergavas, tu não vias, toda a cena levou uns, acho que 25 minutos e foi se desenvolvendo... Toda a cena e bem no final elas pegam aquele pano e vão tapando a colmeia bem da cor de mel. Então, termina com toda a colmeia... O favo, todos, eram nove favos, todos cobertos assim de mel. O pessoal veio abaixo. (CUNHA, 2012, p. 8).

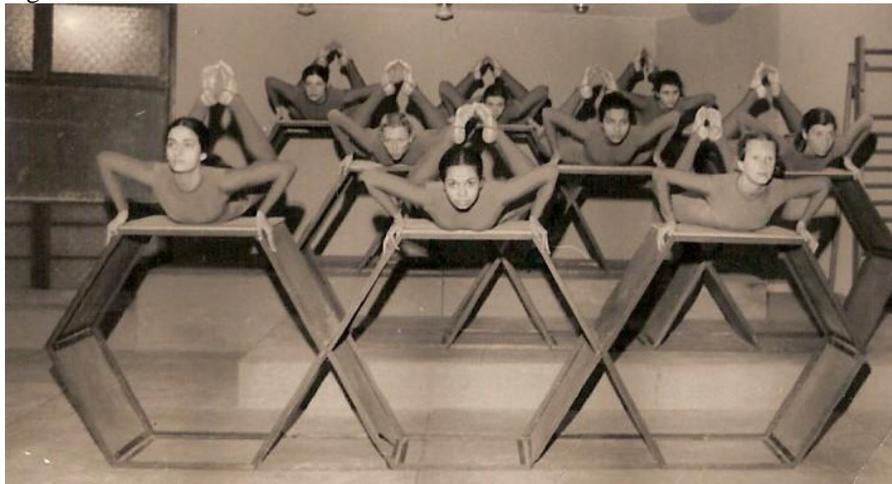
Segundo Adans Marroquín, *A Colmeia* era uma coreografia cheia de criatividade e de desempenho complexo: “O palco enchia-se, mesmo, de seres humanos, encarnando tais bichos com grande sensibilidade” (2012, p. 2).

Nas críticas publicadas nos jornais *Zero Hora* e *Correio do Povo*, respectivamente, Cláudio Heemann e Aldo Obino⁴⁰ fizeram as seguintes observações:

Morgada Cunha dá sentido muito plástico aos seus trabalhos. [...] Sua linguagem é de uma dança livre de academicismos em sintonia com a atualidade. Suas concepções são muito sensíveis aos signos visuais e aos recursos plásticos. [...] “Colmeia”, o segundo número do programa, apresentou isso; cenografia em vários planos, com módulos imitando favos. Figurinos e decoração em tons de bege e marrom, criando uma atmosfera apropriada às intenções da narrativa. “Colmeia” é uma espécie de parábola social e dramática sobre a vida das abelhas, aqui símbolos dos conflitos humanos. (HEEMANN, 1981, p. 3).

A obra surpreendente foi “Colmeia”, sob coreografia de Morgada Cunha, inspirada na vida das abelhas, com palpitante musicalização de Tomita e excelente cenografia e danças pelo conjunto feminino, com solistas de ambos os sexos. Foi algo inédito e do melhor que temos aqui. (OBINO, 1981, s/p).

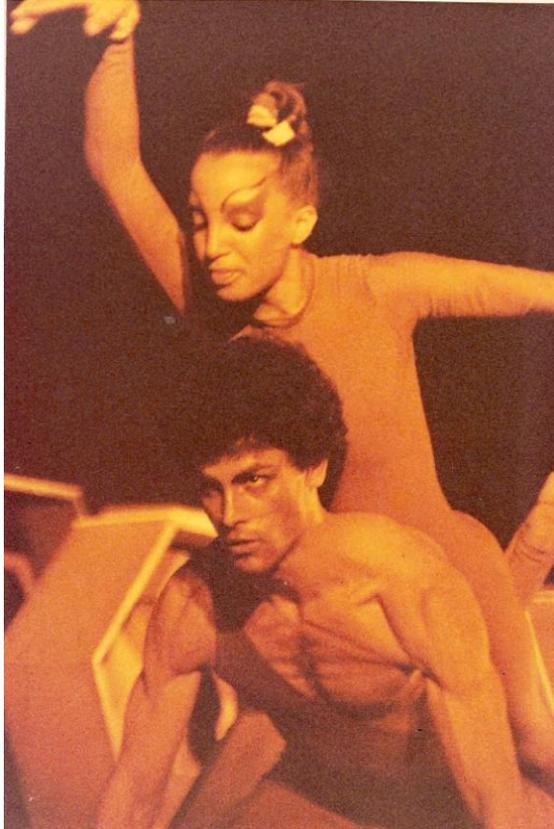
Figura 5 – Coreografia Colmeia



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

⁴⁰ Aldo Obino (Porto Alegre/RS, 1913-2007) foi jornalista e crítico de arte em Porto Alegre. Trabalhou no jornal *Correio do Povo* de 1934 a 1984, colaborando ainda com os jornais *A Nação* e *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre cultura e arte. Foi considerado um dos mais importantes críticos de arte sul-rio-grandenses no século XX (GOLIN, 2002).

Figura 6 – Coreografia Colmeia – Gilson Nunes e Silvana Ribeiro



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

5.1.3 *Rapsódia Felina* (1982)

Coreografia: Morgada Cunha. **Música:** George Gershwin. **Elenco:** Gato Yanes: Adans Marroquín ou José Carlos Cechin; Gata Marga (dona do clã): Margareth Leyser ou Margô Taube; Gata Mirka (mulher de Yanes): Leci Ranzi ou Maria Fátima Gomes; Gata estranha ao clã: Eloí Neubert ou Silvana Ribeiro; Clã Felino: Denise Kundzin, João Paulo Diehl, Lucélia Adami, Patricia Peña, Regina Bastos, Simone Aguiar e Wladmir Garcia.

O programa do espetáculo trazia a seguinte descrição: “*No beco, no teto, no alto, no asfalto, na briga, no amor, na noite... Gatos*”.

Rapsódia Felina foi uma obra que promoveu grande visibilidade para o Grupo de Dança da UFRGS. Com essa coreografia, o grupo foi convidado a participar do II Festival Nacional de Dança, promovido pela então Associação Paulista dos Profissionais de Dança, hoje Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado de São Paulo. O festival reunia grupos oriundos de vários locais do país, a exemplo do Balé da Cidade de São Paulo, do Ballet da Fundação Clóvis Salgado (BH), do Grupo de Dança Cisne Negro (SP), do Ballet da Fundação Guairá (PR), do Cia. de Dança Victor Navarro (SP), do Grupo e Dança Via Láctea (GO),

entre outros. O festival traduzia-se também numa oportunidade para os bailarinos buscarem algum tipo de formação, pois participavam de cursos, *workshops* e palestras oferecidos durante o evento. Era ainda um momento de troca de experiências com os bailarinos de outras companhias de dança existentes no Brasil.

Rapsódia Felina ou *Os Gatos* como alguns membros do grupo costumam se referir a essa coreografia, está intimamente ligada à professora Morgada e à sua paixão pelos gatos. Ela fala com muito entusiasmo dessa obra e em certos momentos movimenta-se como se quisesse mostrar a coreografia, que nos apresenta com riqueza de detalhes:

Esse foi engraçado, porque eu sempre gostei muito de gato, muito, muito, muito. Então, tu vês que tem ligações comigo as coisas, ou dentro de casa ou mesmo fora, mas é aquilo que eu enxergo. Foi muito engraçado; foi muito, muito interessante esse trabalho, porque ele teve uma conotação meio humorística. Lá pelas tantas, porque tinha briga de gatos e na verdade elas usavam uma malha toda *gateada* e usavam umas polainas de pele e uns pescoços assim, umas *pescoceiras* de pele. E elas apareciam assim dando a ideia de que eram gatos de rua, porque tinha tampa de patentes penduradas, tinha papel, tinha jornal, tinha caixa e elas iam saindo de dentro dessas coisas sabe? Iam se espreguiçando, assim, como o gato faz e iam saindo debaixo dos jornais, de todo aquele cenário sem cenógrafo, sem nada, eu montei um cenário de rua, e aí, então, dançam *Rapsódia in Blue*, que é linda. A música do Gershwin⁴¹ dura uns 15 ou 20 minutos, onde no final, eles têm uma briga, porque o macho que dançava, tinha mais de um macho, mas o macho principal que era o Adans [...] que dançava, e ele tinha uma mulher que era do clã dos gatos. Aparece uma gatinha branca toda com pluminhas. Ela entrou e ele se apaixonou, então, surge uma disputa de três: a mulher, a gata dele, ele e a gata branca. [...] E dá uma *brigalhada* do conjunto todo, eles brigam, eles tinham uma corda amarrada que arrastava no chão, como se fosse um leão assim, a pontinha, e eles pegam aquela corda, puxam e enrolam no pescoço e fazem assim uma diagonal, onde vem se embolando aquela gataria toda e era uma briga. E entra a Margareth, a dona do clã e vem e separa não sei o quê, e aí a gataria toda vem para cima dele, do Adans, que estava espavorido. E entra o João Paulo⁴² [...] com um *robe*, como se estivesse levantando da cama, todo descabelado, com um balde d'água e atira neles, aquele balde d'água e sai uma gataria. [risos] Olha menina, foi tão engraçado, o pessoal morria de rir daquela bobagem, sabe? E ele entrava e atirava um balde d'água mesmo, molhava tudo [risos] e os gatos saiam correndo um para cada lado. (CUNHA, 2012, p. 19).

⁴¹ George Gershwin.

⁴² João Paulo F. Diehl. Ex-integrante do Grupo de Dança da UFRGS.

Figura 7 – Coreografia Rapsódia Felina



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Figura 8 – Coreografia Rapsódia Felina



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Figura 9 – Coreografia Rapsódia Felina



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Aldo Obino, no jornal *Correio do Povo*, avaliou a apresentação dessa coreografia pelo Grupo de Dança da UFRGS:

O desfecho coube à Rapsódia Felina [...] A obra concebida em seu argumento, coreografia, cenário e figurinos é outra esplêndida criação de Morgada Cunha, marcada com apropriação de música de Gershwin e um elenco amplo, com marcação, rítmica e expressão de bom coreografismo e humor bailante. (OBINO, 1982, p. 15).

5.1.4 *Brasiliando* (1982)

Coreografia: Morgada Cunha. **Música:** Armandinho; Djalma Corrêa; Escola de Samba da Cidade e Paulinho e sua bateria; José Posada e A. Pittigliani. **Elenco:** Adans Marroquín, Anna Celina Felizzola, Gilson Nunes, João Paulo F. Diehl, Leci Ranzi, Lucélia Adami, Margareth Leyser, Margô Taube, Maria Fátima Gomes, Patrícia Pena, Silvana Ribeiro, Simone Aguiar e Wladimir Antônio Garcia.

“Brasiliando se traduz pela utilização de ritmos brasileiros que, através de sua dinâmica coreográfica, procura acompanhar os prospectivos rumos da dança. Frevo; Marcha rancho; Cena de morro; Chula; Chote; Batuque; Samba”. Assim era descrito o espetáculo em seu programa.

A política brasileira trazia um quadro de ditadura militar desde 1964. Na década de 1980, um movimento simbolizado pelas cores verde e amarelo, liderado por estudantes representados pela UNE⁴³, pela CUT⁴⁴, por intelectuais, artistas e religiosos organizaram-se pelas “Diretas Já”, na esperança de uma mudança econômica e social. Morgada sentiu reverberar essa força e tentou traduzir em movimento de dança sua admiração pelos ritmos do Brasil: “Inspiração é de brasilidade. É de querer mostrar, através do ritmo, o amor que eu tenho por esse país, justamente pelo ritmo brasileiro”. A professora continua:

Eu sou engatada em ritmos brasileiros, do nordeste, ao norte, ao sul, sabe? É impressionante o que eu gosto; eu não faço distinção entre uma milonga e uma rancheira lá no nordeste. Todas me impressionam pela sua marcação rítmica, é muito original, é uma música que não tem, não se vê em outros países. Por isso que todo mundo é engatado na música brasileira. Então, o “Brasiliando” veio daí. E eu procurei mostrar diferentes ritmos brasileiros [...]. (CUNHA, 2012, p. 11-12).

O jornalista de Cláudio Heemann, em sua crítica, falou sobre a brasilidade da obra:

A noitada culminou com a alegria de *Brasiliando*. O corpo de baile, em verde e amarelo. Dançou conhecidos ritmos populares. O frevo foi particularmente

⁴³ União Nacional dos Estudantes.

⁴⁴ Central Única dos Trabalhadores.

imaginoso. Mais sugerindo do que mostrando, abstraindo o corpo dos bailarinos para só fazer aparecer braços, pernas e as tradicionais sombrinhas. As danças gaúchas também tiveram sua vez. O tratamento fugiu de todo o bolor tradicional para dar-lhes vida nova, num mundo de agora. [...] O samba e o morro foram homenageados com um brilhante “pás de deux”. A moça segurando a clássica lata d’água, cheia de dengues e sensualidade. (HEEMANN, 1981, p. 3).

Tal envolvimento se fez presente na fala de uma participante do grupo, quando afirma que se apaixonou pela coreografia: “O Brasiliando era sobre tablados, usávamos umas polainas e eu dançava a chula, no frevo, eu fazia sombrinha atrás, uma parte dos pés. Essa coreografia, de todas as que dancei, é a minha preferida, porque são vários ritmos do Brasil” (NUNES, L., 2012, p. 7).

Figura 10 – Coreografia Brasiliando



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Figura 11 – Coreografia Brasiliando – João Paulo Diehl e Simone Aguiar



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Figura 12 – Coreografia Brasiliando



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Em suas coreografias, fica evidenciado que antes de chegar ao trabalho de laboratório, no qual bailarinos e bailarinas exploram seu potencial criativo, Morgada Cunha já tinha uma síntese do que pretendia coreografar. Em geral, os temas partem de elementos que estão próximos a ela, ou seja, a proposta parte do nível individual antes de chegar a um processo coletivo de criação. A coreógrafa mantém em suas obras algumas características que são comuns a quase todas: a utilização de elementos cenográficos, como a reprodução de um favo para *Colmeia* ou tablados para *Brasiliando*, e a sequência lógica de enredo, começo, meio e fim, como que contando uma história em cada coreografia.

Mesmo que citadas com menos intensidade que as expostas até o momento, outras coreografias também merecem destaque na sequência desta dissertação.

5.1.5 *Brincadeiras (1982)*

Coreografia: Margareth Leyser e Margô Taube. **Músicas:** César Camargo Mariano; Hermeto Pascoal; Milton Nascimento; Egberto Gismonti; Ivan Lins; Kleiton e Kledir; Armandinho e Dodo.

O programa do espetáculo trazia um poema de Mário Quintana: “*Brincar é transcender a inocência... /... que dança que não se dança? / Que trança, que não destrança? / O grito que voou mais alto / Foi o grito de criança*”.

Segundo reportagem publicada no jornal Zero Hora, essa apresentação tinha um movimento coreográfico alegre e descontraído, voltando-se aos brinquedos infantis, sobre músicas de diversos autores nacionais (GRUPO DE DANÇA..., 1982, p. 2).

Essa coreografia é de autoria de duas integrantes, Margô Taube, que ingressou no grupo em 1976, e Margareth Leyser, que entrou em 1977 por meio de uma audição. Ingressando após um ano de atividades do grupo, Margareth estabeleceu uma forte aproximação com Margô para aprender as coreografias em andamento. Margareth acredita que, por terem ficado tão próximas, elas estabeleceram uma ligação que desencadeou numa “coesão de movimentos”, e que Morgada achou interessante começar a explorar o potencial coreográfico das duas (LEYSER, 2012, p. 2). Isso resultou na coreografia *Brincadeiras* e na responsabilidade das duas por algumas aulas de dança para a comunidade, oferecidas pelo grupo como atividade de extensão.

Figura 13 – Coreografia Brincadeiras



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

5.1.6 *Ontem, Hoje e... Sempre (1981)*

Coreografia: Adans Marroquín (baseado nas obras literárias *Fernão Capelo Gaivota*, de Richard Bach, e *El Camiño Hacia a la Vida*, de Ricardo Cetrullo). **Música:** 7ª Sinfonia de Beethoven. **Elenco:** Adans Marroquín, Anna Celina Felizzola, Denise Kundzin, Eloi Neubert, João Paulo Diehl, Leci Ranzi, Lucélia Adami, Margareth Leyser, Margô Taube, Maria de Fátima Gomes, Patrícia Peña, Silvana Ribeiro, Simone Aguiar e Wladimir Antonio Garcia.

Essa coreografia é lembrada por seu coreógrafo do seguinte modo: “[...] caracterizada pela mensagem do sofrer humano e sua superação e, ainda, pelo trabalho de execução técnico, mostrando o aprendizado, dos colegas, pela Dança Moderna da Marta Graham, além da clássica (MARROQUÍN, 2012, p. 1).

Já para Aldo Obino (1981), a coreografia expressou uma “Obra de fôlego em seus vários contrastados movimentos, primou no início e no desfecho de inspiração cristã, em sua concepção coreográfica e interpretação pelo conjunto e solistas” (OBINO, 1981, p. 15).

Figura 14 – Coreografia Ontem, hoje e... sempre



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

5.1.7 *Canto Geral* (1982)

Coreografia: Adans Marroquín. **Músicas:** Los Inkamaru; Carlos Puebla; Rolando Alarcón; Daniel Viglietti; Violeta Parra. **Elenco:** Adans Marroquín, Denise Kundzin, Eloí Neubert, José Carlos Cechin, José Olímpio Possobom, Júlio Viegas, Leci Ranzi, Lucélia Adami, Margareth Leyser, Margô Taube, Maria Fátima Gomes, Patrícia Pena, Regina Bastos, Ruth Normandia, Silvana Ribeiro, Simone Aguiar e Wladimir Garcia.

Um trecho de um poema de Pablo Neruda estava impresso no programa do espetáculo: *“Nada mais sou que um poeta, amo todos vocês. Ando errante pelo mundo que amo. Na minha pátria encarceram os mineiros e os soldados mandam nos juízes. Mas amo até as raízes do meu pequeno país frio. Se tivesse que morrer mil vezes, nele queria morrer. Se tivesse que nascer mil vezes, nele quisera nascer. Eu não quero que volte o sangue a encharcar o lírio, o trigo, a música. Quero que venham comigo a criança, o advogado, o marinheiro, o fabricante de bonecas. Que entremos no cinema e saíamos a comer nosso pão, a beber nosso vinho. Eu não quero resolver nada. Eu vim aqui para cantar e para que cantes comigo...”*.

A coreografia foi baseada na obra literária *Canto Geral*, do autor chileno Pablo Neruda. Retrata, através do movimento de dança, os diversos conflitos sociais existentes na América Latina.

Segundo Adans Marroquín (2012), essa coreografia trazia a mensagem da repressão latino-americana e seu enfretamento por parte dos povos. Destacavam-se diversas técnicas de dança, tais como a folclórica, a moderna, a clássica e a contemporânea.

Figura 15 – Coreografia Canto Geral



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Figura 16 – Coreografia Canto Geral



Fonte: Acervo Fotográfico do Centro de Memória do Esporte, Esef/UFRGS

Canto Geral (1982) e *Ontem, Hoje e... Sempre* (1981) foram de autoria de Adans Marroquín, que também participou como bailarino, ainda que seu objetivo – assim que ficou sabendo do grupo quando chegou à UFRGS, por meio de um convênio entre seu país e a universidade – fosse mesmo criar coreografias. Suas obras, de acordo com ele, eram diferentes das coreografadas por Morgada Cunha, inclusive pelo preparo técnico que o grupo tinha até a sua chegada; os exercícios estavam fundamentados na técnica do balé clássico e do jazz, ainda reflexo do que até então se trabalhava em Porto Alegre nas escolas de dança. Nas duas coreografias cuja composição foi realizada unicamente por Adans, os integrantes não

participaram do processo de criação coreográfica, e o que foi proposto a eles, naquele momento, era a assimilação da técnica da dança moderna (MARROQUÍN, 2012).

Com a chegada do coreógrafo ao grupo, o conteúdo das aulas foi se modificando, inclusive as de balé clássico, pois ele também possuía formação clássica em dança, mas atuava, sobretudo, na incorporação do método de dança moderna de Martha Graham, no qual ele era formado. O coreógrafo destaca que, no início, apesar da forte receptividade do grupo, o trabalho foi difícil, porque “mudou o nível de dança que naquele momento existia. Novas aulas, tanto de clássico quanto de moderno. Mais ensaios, pois eu fui com o intuito de coreografar mesmo” (ibidem, p. 5). A dificuldade estava em elucidar ao grupo a linguagem da dança moderna, pois para ele era necessário um domínio dessa linguagem para a construção de suas coreografias. No seu entendimento, a maior diferença entre suas coreografias e as de Morgada Cunha estava situada no estilo de criação: enquanto “ela ressaltava a naturalidade do movimento expressivo, sob a ótica, creio, da Educação Física, eu ressaltava a técnica da dança, tanto a clássica quanto a moderna” (ibidem, p. 3).

Para a maioria dos integrantes do grupo, a chegada de Adans Marroquín foi desafiadora e se mostrou como oportunidade para um maior crescimento técnico em dança, conjugado com o trabalho de Morgada. Apesar de cada um ser o responsável por suas coreografias e nunca terem assinado uma coreografia juntos, os dois evidenciavam a cada apresentação o desenvolvimento do grupo com seus trabalhos.

5.2 A dança contemporânea e o processo de criação coreográfica do Grupo de Dança da UFRGS

Considerando os depoimentos dos/as entrevistados/as, as matérias jornalísticas publicadas sobre o grupo, seus programas e registros, cabe uma pergunta: o Grupo de Dança da UFRGS era um grupo de dança contemporânea, conforme previsto no seu processo de criação?

Essa pergunta foi feita aos/às entrevistados/as quando os/as instiguei a definir a dança realizada pelo grupo. Nas suas falas apareceram as seguintes definições: dança moderna; dança criativa; dança moderna criativa; dança livre moderna; dança teatro; dança contemporânea; e dança expressionista.

Para tentar entender como os/as participantes percebiam a dança que praticavam, busquei algumas definições, tentando ir ao encontro daquilo que trouxeram como elementos capazes de definir o que vivenciavam. Tal intento almeja apenas apontar alguns indícios do

que teria sido a compreensão dos/as entrevistados/as quando nomearam o estilo do grupo utilizando-se de tais expressões.

5.2.1 *Dança moderna*

Termo surgido nos Estados Unidos, na metade do século XIX, para designar o contrário da dança acadêmica. Uma das características principais da dança moderna foi a não utilização das sapatilhas de pontas nos pés nem os termos do vocabulário da dança clássica, buscando mostrar uma linguagem coreográfica que privilegiasse temas mais identificados com sua época. “Uma reação aos rigores do classicismo, procurava maior identidade entre palco e plateia, além da constante pesquisa de novos caminhos para a expressão através do movimento” (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 108). São pioneiras da dança moderna Isadora Duncan, Loï Fuller e Ruth St. Dennis, que serviram de inspiração para gerações posteriores, entre as quais se destacam nomes como Martha Graham, Doris Humphrey, Jose Limón, Paul Taylor, Alwin Nikolais, entre outros (SILVA, 2005).

Uma das entrevistadas assim se expressa quando questionada sobre o tema:

Pois é! Seria uma dança moderna porque ela não é puro contemporâneo, ela é uma dança livre moderna, na verdade ela até seria dança teatro, porque todas as coreografias dela tinham que contar alguma coisa, não era uma coreografia somente, ela expressava alguma coisa pela dança, ela queria falar alguma coisa, então eu acho que ela seria um teatro dança, mais para o moderno do que para o clássico mesmo ou contemporâneo puro, porque ele não é um contemporâneo e mais uma mistura, um moderno. Eu acho seria uma dança moderna, mas um teatro dança. Ela gostava muito da expressão, até hoje ela sempre fala da expressão, aquela coisa de estar representando alguma coisa porque sempre tinha uma história, todos os espetáculos dela tinham uma história. (CODA, 2012, p. 4).

5.2.2 *Dança criativa*

A dança criativa estimula a criatividade e a autoexpressão. Tem por base o trabalho de Rudolf Laban, um analista do movimento que dedicou sua vida a estudar o significado e as implicações do movimento no desenvolvimento da pessoa, nas suas relações com o meio que a rodeia. Laban pretendia recuperar, pela dança, os atos espontâneos e a expressividade do ser humano, restringidos e inibidos pela rotina de movimentos de nosso cotidiano. Para Isabel Marques (1997, p. 29), a dança criativa significa uma “contraposição à técnica rígida, mecânica e imposta de fora para dentro”, com estratégias de ensino que buscam conhecer e entender o perfil do ser dançante, verificando seus anseios e necessidades, compreendendo o seu pensar, o seu agir, respeitando os conhecimentos em dança e a bagagem cultural que cada

criança já possui. A dança criativa ainda “sugere que as aulas de dança devem permitir e incentivar os alunos, a experimentar, explorar, expandir, ‘colocar seu eu’ no processo de configuração de gestos e movimentos” (ibidem, p. 29).

Essa percepção se aproxima daquela mencionada por Lucélia Nunes, uma das participantes do grupo, quando diz:

Eu vejo mais como uma dança moderna, porque foi só naquele período que começou o Jazz, e ocorreu uma mudança grande aqui em Porto Alegre, onde surgiram os vários grupos. Hoje eu diria: dança criativa, eu acho assim: dança moderna criativa. Que é o que a Morgada sempre coreografou. (NUNES, L., 2012, p. 4).

5.2.3 Dança teatro

A expressão *dança-teatro* (*Tanztheater*, em alemão) é a união da dança com elementos do teatro, onde a maior referência é a realidade humana. Já nas décadas de 1910 e 1920, na Alemanha, o termo era utilizado por alguns membros do movimento da dança expressionista, que pretendiam distanciar essa nova forma de arte das tradições do balé clássico. Entre eles estavam Rudolf Von Laban e, mais tarde, Mary Wigman e Kurt Joos, antecessores de Pina Bausch. A essência da dança teatro está baseada no elemento humano e procura ser uma arte com um maior papel pessoal, que prima pela sensibilização e reflexão do público. O maior expoente da dança teatro contemporânea foi a coreógrafa Pina Bausch, pioneira no estilo, tendo criado em 1973 a companhia *Wuppertal Tanztheater*, na cidade de Wuppertal, na Alemanha (FERNANDES, 2000).

Essa definição parece ter inspirado a narrativa de uma das bailarinas do grupo:

[...] tem um contemporâneo “teatro”, eu chamaria de “dança teatro”, mas não sei também, as pessoas que entendem mais da dança teatro se caracterizariam essa dança assim. Porque ela usava muito a expressão, fazíamos muito trabalho de expressão e até hoje ela faz bastante. Então, não sei, mas é contemporânea, a gente fazia jazz também e de formação, balé clássico, para formação. (TAUBE, 2012, p, 7).

5.2.4 Dança expressionista

Paralelamente aos impulsos pioneiros dos dançarinos alemães, desde antes da I Guerra Mundial, uma geração de professores e coreógrafos alemães, incluindo Rudolf Von Laban e Mary Wigman, buscou libertar o vocabulário da dança dos rígidos códigos do balé clássico e criou um novo tipo de dança. A tentativa era no sentido de usar o movimento para expressar as suas emoções mais profundas, a fim de alcançar leis universais de expressão. Mary

Wigman começou na dança pela Escola Rítmica de Dalcroze⁴⁵, que formulou um sistema de ensino segundo o qual a educação auditiva deveria começar por um senso rítmico, que é basicamente muscular; estipulou, assim, que o corpo era o instrumento primordial para a assimilação da música. Teria importante repercussão sobre a nascente dança moderna através de seus três princípios: 1) O desenvolvimento do sentido musical passa pelo corpo inteiro; 2) O despertar do instinto motor conscientiza as noções de ordem e equilíbrio; 3) A ampliação da faculdade imaginativa se faz por livre troca e íntima união entre o pensamento e o movimento corporal. Wigman não se limitou a propagar modelos apreendidos, pois para ela era necessário construir uma nova arte. Então desenvolveu sua própria dança, que ficou conhecida como *Ausdrucktanz* (a dança da expressão) (CANTON, 1994; PORTINARI, 1989).

Gilson Nunes, que na época já tinha passagens por outros grupos de dança em Porto Alegre – como o Grupo Mudança, de dança contemporânea –, afirma sobre o estilo de dança do grupo da UFRGS:

[...] dança expressionista no Grupo de Dança da UFRGS porque ela ia pelo mesmo processo de criação espontânea entre os bailarinos com uma participação coreográfica da Morgada [...] ela queria passos específicos, unia isso de alguma maneira, dentro do que cada um queria expor. Eu sempre procurei colocar tudo o que eu tinha dentro de toda a minha experiência artística, e ela me proporcionava isso [...] ela trabalhava cada um dentro do que cada um sabia fazer bem. [...] era tudo muito prolixo, muito limpinho. [...] (NUNES, G., 2012, p. 5).

Gilson Nunes conta que, após tentar sua carreira como bailarino em Porto Alegre, teve a oportunidade de dar seguimento a ela em Buenos Aires, a partir do final da década de 1980 e permanecendo até 2010. Em uma de suas vindas a Porto Alegre, durante esse tempo, conheceu a professora Lya Bastian Meyer, por intermédio de Morgada Cunha. Ao conversar com ela e observar os diálogos entre ela e Morgada Cunha sobre a dança, ficou com a certeza de que o que Morgada Cunha realizava dentro do grupo era dança expressionista, “adaptada às realidades circunstanciais técnicas da Morgada e às circunstâncias artísticas do momento artístico nosso da cidade, mas enfim tendo esta pureza do expressionismo” (NUNES, G., 2012, p. 6). Gilson Nunes acredita que a coreógrafa do grupo tenha sido uma “digna seguidora” dos ensinamentos do expressionismo alemão de Lya Bastian Meyer, completando em seu depoimento que “Colmeia foi uma obra-prima do expressionismo de Morgada Cunha” (ibidem, p. 7).

Antes de esboçar alguma definição do que se compreende por dança contemporânea, apresento a visão sobre essa dança a partir do olhar de dois ex-integrantes do grupo: Adans

⁴⁵ Emile Jacques Dalcroze (Viena, 1869-1950) foi um músico suíço, criador de um sistema de ensino rítmico musical através de passos de dança, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

Marroquín e Margareth Leyser que, além de bailarinos, também ministraram aulas e coreografavam. Nos seus depoimentos, ambos afirmaram que o estilo de dança apresentada pelo grupo era o contemporâneo. Adans Marroquín segue dizendo que “hoje em dia toda dança moderna é contemporânea”. Ao ser questionado sobre tal afirmação, conclui:

Pois bem, devido que o termo contemporâneo é considerado sinônimo de moderno, de atual, de hoje, de agora, ambos os termos podem ser usados indistintamente para diferenciar-se do clássico. Por exemplo, atribui-se a Isadora Duncan⁴⁶ a criação da dança moderna em contraste ao tipo de movimentação usado na dança clássica, isto é, uma movimentação sem código, sem regras; portanto, sem técnica. Uma dança contemporânea, uma movimentação natural, inspirada na movimentação das árvores, das águas, das nuvens etc. Por outro lado, a dança moderna de Martha Graham e de outros coreógrafos e bailarinos possuem regras, tem códigos a serem trabalhados e desenvolvidos, do contrário, não é dança moderna; [...]. Daí, então, toda dança contemporânea é uma dança moderna em contraste à dança clássica. Porém, nem toda dança contemporânea é uma dança moderna em contraste àquelas que apresentam códigos ou regras, como as de Martha Graham, Paul Taylor⁴⁷, Xavier Francis⁴⁸, Laban⁴⁹ etc. (MARROQUÍN, 2012, p. 8).

Segundo Margareth, o grupo sempre se apresentava com as demais companhias de dança contemporânea que surgiram na mesma época em Porto Alegre, e isso foi um dos elementos que lhe fez afirmar que o estilo de dança era o contemporâneo. Ainda assim, levanta um questionamento:

Eu considero uma dança contemporânea, [...] o que é dança contemporânea? A dança contemporânea, na minha concepção, só vai ficar definida quando houver outro movimento, porque daí tu vais ter referência. Porque, quando tu estás no movimento, tu não tens referência. Então se tu me pedes para dizer “o que é dança contemporânea, afinal?” Cada um diz uma coisa, ninguém chega a um consenso, porque eu acho que quando surgir o próximo movimento que a dança “tátátá” a gente vai ter uma referência e dizer: isso é dança contemporânea. Como a dança moderna, que na época a gente não sabia. Então, eu classificaria como dança contemporânea. (LEYSER, 2012, p. 3).

Questionar sobre dança contemporânea é difícil e, pelo que podemos observar nas respostas, conceituá-la não é uma tarefa muito fácil. Cabe a pergunta: existe um único conceito para dança contemporânea?

Segundo Britto (2008), diferentemente do balé, com seus métodos definidos, envolvidos por “um padrão estável de dominância associativa”, com um conjunto de passos

⁴⁶ Isadora Duncan, bailarina americana considerada a pioneira da dança moderna, causou polêmica ao ignorar todas as técnicas do balé clássico. Sua proposta de dança utilizava movimentos improvisados, inspirados, também, nos movimentos da natureza (FARO; SAMPAIO, 1989).

⁴⁷ Paul Taylor, dançarino, coreógrafo e diretor, é considerado um dos principais coreógrafos americanos da dança moderna do século XX (FARO; SAMPAIO, 1989).

⁴⁸ Xavier Francis, bailarino, coreógrafo e professor de dança de origem americana, desenvolveu sua carreira no México a partir de 1950 (VALENZUELA, 2000).

⁴⁹ Rodolf Laban, dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e um dos precursores da dança-teatro. Dedicou sua vida ao estudo e à sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação (BOUCIER, 2001).

definidos e da dança moderna, “um campo de referência metafórica”, a dança contemporânea

[...] expressa uma lógica relacional não hierárquica entre corpo e mundo. Diferentemente dos outros modos de configuração coreográfica, cuja variação de gênero estilístico, por mais “pessoal” que seja, ocorre sempre sob constrangimento de parâmetros programáticos, a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação. (ibidem, p. 15).

Considerando essa afirmação, partilho da ideia de que é impossível atribuímos apenas um conceito para dança contemporânea, mas sim levantar algumas possibilidades que ajudam a caracterizá-la. Os questionamentos são constantes para quem dança, e ao mesmo tempo parece existir uma ansiedade em se apresentar uma definição clara que seja compreensível a todos, bailarinos/as, coreógrafos/as e expectadores/as e que dê conta da complexidade da dança contemporânea.

Pensar a dança como arte implica pensar em arte contemporânea, cujo sistema tem na dança um importante componente. Cauquelin (2005, p. 11-12) define as dificuldades para apreender o contemporâneo e coloca como uma das condições da arte contemporânea sua existência em um sistema específico, mercadológico, político e cultural, “há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras”.

A autora defende que o consumo foi o regime dominante na produção moderna e que a comunicação é o regime básico da produção contemporânea. Por isso mesmo, não se trata de esquema linear, em que os atores do processo têm papéis fixos (artistas, críticos, público), mas um esquema circular, em que os papéis de criadores, produtores, críticos, conservadores, curadores e outros são funções e não entidades, e por isso móveis e intercambiáveis. O artista não é um elemento à parte, separado do sistema global; não há autor, não há receptor, há apenas uma cadeia de comunicação, encerrada em si mesma: “*A arte contemporânea é a sua imagem*. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas.” (CAUQUELIN, 2005, p. 80).

Cada época estabelece novos modelos que se configuram também em novas maneiras de se pensar a dança, seja na busca de um vocabulário que traduza o seu movimento, seja em experimentações para novas construções coreográficas.

Pensar em dança contemporânea requer compreender o contexto no qual essa dança existe e está inserida, sua capacidade de articular um pensamento do contexto, o pensamento

dos corpos dançantes e sua complexidade. Esse modo de organização do corpo, do pensamento que dança e da construção coreográfica surge da necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual (SÃO JOSÉ, 2011).

Na dança contemporânea, os dançarinos atuam como intérpretes, pesquisadores, coreógrafos ou trabalham junto com eles, utilizando-se de diferentes técnicas para preparação corporal, tornando o trabalho multidisciplinar.

Para o crítico Clive Barnes, citado por Faro (1994, p. 153), “a dança contemporânea é tudo aquilo que é feito neste tempo, por artistas que nele vivem”. Para ele, não importa o estilo, a precedência, nem os objetivos ou a forma a que se chegará. Faro, ao referir-se a esse autor, concorda com sua definição e afirma que, “para ser contemporâneo, não se precisa forçosamente buscar estradas até então impenetradas. A dança, como arte e como diversão, já se diversificou de tal forma que sua contemporaneidade implica o hoje, mas não necessariamente o novo” (ibidem, p. 153).

No caso do Grupo de Dança da UFRGS, acredito que as atribuições de diferentes tipos de dança se explicam por alguns aspectos, mas principalmente por agregar características herdadas da formação em dança de seus principais coreógrafos e professores: Morgada Cunha e Adans Marroquín.

Morgada Cunha foi aluna e cursou boa parte de sua formação de bailarina com Lya Bastian Meyer, considerada uma das pioneiras da dança em Porto Alegre a qual iniciou seus estudos no Instituto de Cultura Física em Porto Alegre⁵⁰, sendo conhecida na cidade pelos bailados clássicos ou balé acadêmico, pois estudou na Alemanha a partir de 1931. Lya cursou aulas com Mary Wigman, precursora do balé moderno e uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Discípula e colaboradora de Rudolf von Laban, contrária à técnica convencional do balé clássico de movimentos padronizados, para Wigman o mais importante eram as emoções do bailarino. Os movimentos livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão. De 1921 a 1923, Wigman e sua companhia atuaram por todo o mundo, exercendo uma influência decisiva na dança moderna americana (FARO; SAMPAIO, 1989; BOUCIER, 2001).

⁵⁰ “Instituto de Cultura Física de Porto Alegre, um espaço que oferecia práticas corporais exclusivamente para o público feminino e que foi fundado no final da década de 1920” (DIAS, 2011, p. 11). Foi idealizado por Leonor Dreher Bercht e Filomena Black (conhecidas por Nenê Dreher e Mina Black). No programa de ensino do instituto, os subsídios teóricos estavam fundamentados principalmente no método dalcrozeano e na dança expressionista alemã.

Essa influência transparece na maioria dos depoimentos, em especial quando a palavra *expressão* aparece como uma das características presentes no trabalho desenvolvido pela diretora do grupo. Ela mesma destaca aspectos nessa direção, quando afirma e esclarece sua noção sobre o trabalho com a expressão:

[...] se trabalhou muito a parte expressionista não só de fisionomia, mas, principalmente, porque as pessoas têm vergonha de externar fisionomicamente alguma coisa relativa ao enredo do que está fazendo. Faz no corpo, mas no rosto fica igual, é como no teatro, tem que mexer o rosto, tem que fazer caras e bocas e expressão de mãos. Quase sempre meus trabalhos tinham enredo, nem todos, mas em geral eu primava por ter um enredo, então tinha que acompanhar aquele por inteiro e não pela metade. Nosso trabalho era basicamente esse. (CUNHA, 2011, p. 3).

A entrada de Adans Marroquín, segundo Gilson Nunes (2012), deu ao grupo uma outra roupagem, uma influência de um coreógrafo internacional. Adans era aluno do curso de Física na UFRGS e chegou a Porto Alegre em 1978 por meio de um convênio entre Brasil e El Salvador, trazendo consigo uma vivência em dança moderna, o que permitiu introduzir no grupo alguns ensinamentos da técnica de Martha Graham⁵¹. Esta coreógrafa buscava novas formas de expressão, e suas coreografias apresentavam temáticas ligadas à literatura e aos problemas do ser humano, perante o mundo e os outros seres da natureza (FARO; SAMPAIO, 1989).

No início da década de 1980, o grupo trabalhava com a seguinte perspectiva: sua preparação técnica até então estava fundamentada no balé clássico, com influência da dança expressionista trazida por Morgada Cunha e a introdução da dança moderna americana de Martha Graham por Adans Marroquín.

Relacionando com o contexto da dança e de Porto Alegre da época, destaco grupos apontados pelos/as entrevistados/as como de dança contemporânea para tentar visualizar algumas semelhanças. Passo então a descrever rapidamente cada um deles: Grupo Mudança, Imbahá Grupo de Dança e Choreo Grupo de Dança Contemporânea.

O Grupo Mudança, fundado por Eva Schul em 1974, despontava na cena da dança em Porto Alegre com três trabalhos de destaque: *Um Berro Gaúcho* (1977), *Metamorfose* (1978) e *Alice* (1979). Em matéria apresentada no jornal Folha da Tarde, Eva revela, após passagem por Nova Iorque para aprimorar estudos de balé, sua decepção na maneira como a dança era trabalhada, apresentando apenas um aprimoramento técnico através da repetição de movimentos de épocas passadas. Ela buscava na dança uma arte em que pudesse “transmitir

⁵¹ Referência ao estilo de Martha Graham de dança moderna, estruturado entre os anos 20 e 30 do século XX na América do Norte.

ideias e propor inovações em uma sociedade”, utilizando a dança como uma forma de linguagem (EVA SCHUL..., 1978, capa).

Anos depois, Eva Schul foi em busca dos ensinamentos de Alwin Nikolais e voltou a Nova Iorque, onde residiu por um ano, convivendo com bailarinos e bailarinas que, como ela, procuravam fazer da dança sua arte e sua profissão. Sua volta a Porto Alegre encorajou-a a abrir um espaço onde pudesse trabalhar a técnica adquirida com Nikolais, a qual ela acreditava ser a “técnica perfeita. Ela toca em todo o corpo. Dá condições para que se faça qualquer coisa a partir da improvisação e da composição. Dá uma criatividade incrível à pessoa que dança, sem, no entanto tirar-lhe a naturalidade” (ibidem, capa).

Em outras palavras a técnica de Nikolais elabora conceitos na pessoa, educando o corpo para que ele seja o porta-voz da mensagem que deseja expressar. [...] É uma técnica aberta, adaptada à realidade. Não se detém à metrificacão, mas ao humano; não é matemática, mas expressiva, comunicativa. (ibidem, capa).

Na crítica de Aldo Obino ao espetáculo *Metamorfose*, podemos observar o que a coreógrafa Eva Schul estava conseguindo expressar naquele momento através da dança contemporânea:

Terminou a era da dança parcial, das pernas e braços da academização ocidental. Estamos na era expressão corporal total e libertária. O corpo inteiro e em desnudamento progressivo. A dança é linguagem e é expressão total do organismo e não simplesmente formulação geométrica e restrita de atitudes, posturas convencionais e estereotipadas. Agora é o élan subjetivo, a inspiração e a revelação do sexo que o balé convencional ocultava com figuras neutras [...]. O presente espetáculo é de realismo coreográfico sugestivo, bem estilizado e marcado com critério e gosto, como já temos podido notar em algumas das melhores expressões coreográficas que nos têm propiciado as melhores criações que felizmente não têm faltado em Porto Alegre. (OBINO, 1978, s/p).

O Imbahá Grupo de Dança nasceu em 1982 por iniciativa de Lenita Ruschel Pereira. Já em seu primeiro ano de atividade, contratou o renomado Luis Arrieta⁵² a fim de coreografar para o grupo a obra *Terceira Oração ou Das Mães da Praça de Mayo* (1982), recebendo indicação para o Troféu Açorianos, oferecido aos destaques do teatro e da dança de Porto Alegre.

⁵² Luis Arrieta nasceu em Buenos Aires e chegou ao Brasil, em 1974, a convite de Marilena Ansaldi, para integrar o Ballet Stagium. Ao longo de mais de 40 anos de trajetória como bailarino, coreógrafo e diretor artístico, constituiu uma das mais destacadas obras na arte da dança produzida no Brasil. Com quase uma centena de coreografias, teve papel decisivo na história de importantes companhias, como o Balé da Cidade de São Paulo e o Balé Teatro Castro Alves, de Salvador. Ocupou por duas vezes o posto de diretor artístico do Balé da Cidade de São Paulo e foi um dos fundadores e diretor artístico do Elo Ballet de Câmara Contemporâneo, de Belo Horizonte (SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA, 2012).

O Imbahá Grupo de Dança, desde o seu início, adotou a técnica clássica da *Royal Academy of Dance*⁵³ para a formação de seus integrantes. Como forma de garantir um ecletismo coreográfico, a característica que se destaca é a composição de obras realizadas por coreógrafas de outros estados do Brasil (CUNHA; FRANCK, 2004) como: Esther Piragibe, paulista que se radicou no Rio de Janeiro, destacou-se por seus trabalhos com dança moderna e contemporânea; Tíndaro Silvano, mineiro de Belo Horizonte que, além da dança clássica, também coreografava obras em dança contemporânea; Morgada Cunha; Humberto Silva, carioca do Rio de Janeiro que teve passagens como bailarino no Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Balé da Cidade (SP), Ballet Stagium (SP) e Balé do Teatro Guairá (PR) e desenvolveu coreografias de dança contemporânea; entre outros. Vale observar que Lenita Ruschel Pereira, em sua escola de dança, trabalha até hoje com o ensino do balé clássico.

O Choreo Grupo de Dança Contemporânea foi fundado em 1982 por Cecy Franck, que estudou balé clássico com as pioneiras Lya Bastian Meyer e depois com Tony Seitz Petzhold, com quem dançou e trabalhou por mais de 20 anos. No entanto foi com a dança moderna e contemporânea que Cecy Franck estabeleceu sua carreira. Estudou dança moderna com Nina Verchinina⁵⁴ e Gilberto Motta⁵⁵ entre 1962 e 1968, no Rio de Janeiro. Em 1969, foi a Nova Iorque estudar dança moderna na *Martha Graham School of Contemporary Dance* até 1971 e depois retornou para um curso de atualização em 1976 e em 1982. Apresento a seguir um fragmento no qual podemos identificar como Cecy Franck via a dança em Porto Alegre:

As aulas continuam buscando no repertório clássico tradicional a projeção de sua imagem, enquanto que uma eclosão de grupos independentes segue a marcha do tempo em manifestações contemporâneas. Estamos ilhados, isolados dos outros centros nesta área, no que diz respeito ao movimento internacional de dança, mas o

⁵³ Fundada em 1920 por Geneé, Karsavina, Bedells, Espinosa e Richardson, em Londres, com o nome de Association of Operatic Dancing of Great Britain, recebendo o nome atual em 1936. A RAD tem escolas conveniadas em boa parte do mundo (FARO; SAMPAIO, 1989).

⁵⁴ Nina Verchinina, bailarina e professora de dança que nasceu em Moscou (as datas de seu nascimento apresentam registros de 1903 e 1912). Estudou com Isadora Duncan, mas devido à morte precoce desta, Nina dedicou-se à dança clássica como forma de continuar se expressando. Pertenceu ao elenco do *Les Ballets Russes de Monte Carlo*, sob direção do Colonel Wassily de Basil e René Blum. Em 1938, Verchinina decide passar um ano nos Estados Unidos para estudar com Martha Graham. No início da década de 1950, inicia sua carreira no Brasil a convite de Tatiana Leskova, para ser coreógrafa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nina via a dança como uma maneira de expressar sentimentos humanos, colocando-os em movimento. Sua técnica era pra buscar a essência do movimento, como um meio de tornar o sentimento interior visível externamente. Todo movimento feito em suas coreografias fazia sentido, tinha o intuito de passar alguma coisa para o público espectador. Dona Nina, como era conhecida no Brasil, escreveu seu nome na história da dança e foi responsável pela formação de toda uma geração de bailarinos, coreógrafos e pensadores da dança. Seus estudos e sua concepção a respeito dos movimentos criaram novas possibilidades que, até então, eram pouco exploradas (WIKIDANCA.NET, 2012).

⁵⁵ Gilberto Motta (Rio de Janeiro, 1933) iniciou seus estudos de balé no Ballet da Juventude, em 1953. Estudou dança moderna nos Estados Unidos com José Limón e Doris Humphrey. Foi coreógrafo em emissoras de televisão brasileira e no Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (FARO; SAMPAIO, 1989).

ideal de dança é muito vigoroso em nosso meio, por isso continuaremos a crescer, apesar de tudo. (CUNHA; FRANCK, 2004).

O contexto apresentado acima revela que a dança contemporânea realizada na época em Porto Alegre caminhava na tentativa de fazer algo que não se caracterizasse com a dança clássica – apesar da sua utilização na preparação física de bailarinas e bailarinos –, mas recebia uma forte influência da dança moderna americana, de professores que procuravam, fora do país, uma formação que até então não havia chegado à cidade. Alguns integrantes do grupo relataram que Morgada sempre incentivava que seus bailarinos e suas bailarinas procurassem cursos fora de Porto Alegre para ampliar suas formações. Então, geralmente no período de férias da universidade, sempre que possível os/as integrantes organizavam viagens nas quais participavam de aulas de dança com professores principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Quando me referi ao processo de criação coreográfica do Grupo de Dança da UFRGS, os/as entrevistados/as destacam como muito importantes os chamados laboratórios de expressão, que consistiam em momentos nos quais, a partir de uma ideia de tema coreográfico, se desenvolvia um trabalho de exploração das possíveis expressões de sentimentos e trejeitos de uma ação, posteriormente utilizadas nas coreografias. Segundo Alves (2007), o laboratório de criação é uma grande estratégia para a composição coreográfica. É nele que o corpo experimenta possibilidades gestuais, permitindo ao movimento produzir algo mais que um sentido funcional. No laboratório, garante-se ao movimento sua qualidade gestual; nele procura-se explorar todo o potencial para a dança.

Morgada destaca a importância desse processo em suas obras:

Até hoje nos meus trabalhos os bailarinos participam, sempre tem um momento de criação do grupo, a coreografia não pode ficar com uma digital única. Isso diversifica o trabalho, fica bonito, é bom para o bailarino. Comigo eles sempre foram “criados” dentro deste regime de criatividade. Eu não primo por técnica, eu primo pela originalidade da temática e em cima disso tem que se desenvolver tudo. (CUNHA, 2011, p. 8).

De acordo com Lobo e Navas (2008), a composição coreográfica é a dança elaborada e estruturada no tempo e no espaço, que se pode chamar de coreografia. Para Alves (2007), a linguagem da dança, por mais que se organize em direção a um entendimento, nunca deixa de ser uma experiência enigmática, pois é cheia de vida e variedade. A coreografia é uma forma de expressar o caráter enigmático da dança, é ainda “um conjunto de movimentos, que suscitam possibilidades de sentido que justificam sua efetuação” (ALVES, 2007, p. 3).

Ao analisar a fala da coreógrafa do grupo e de seus/suas participantes, foi possível perceber que – apesar de a professora Morgada, na maioria das vezes, já ter as ideias

formuladas para propor ao grupo no que se relacionava à criação de uma nova coreografia – os/as entrevistados/as consideram-se participantes desse processo, conforme apontam as narrativas reproduzidas abaixo:

[...] ela pedia assim: “agora eu quero os movimentos de perna”, então ela deixava livre para fazermos os movimentos. Quando ela gostava de alguma coisa que poderia entrar na coreografia, nós também participávamos da criação, ela buscava aquele movimento que ficava mais harmônico na coreografia e introduzia. (CODA, 2012, p. 6).

A Morgada escrevia as coreografias, até hoje ela escreve... Vinha com a ideia, depois do aquecimento, formávamos grupos e tinha a atividade de laboratório. A Morgada era muito disciplinada, ela não começava uma aula sem o aquecimento, sem uma movimentação, sem os deslocamentos... Ou com o tamborete ou com uma música, então a gente fazia deslocamentos, diagonais, movimentos, onde treinava técnica. Com esta atividade inicial, ela preparava os alunos para o que ela precisava, tinha uma habilidade muito grande nisso. Depois desse movimento, ela começava a ensinar coreografia, ou as montagens, sempre em forma de laboratório. (NUNES, L. 2012, p. 4-5).

[...] nós fazíamos coreografias juntas. A Morgada sempre trabalhou muito um tema coreográfico, ela arma o quadro, a cena, a ideia e depois ela começa a fazer laboratório. Então, a gente, a Margô, eu a Simone⁵⁶, a gente sempre participava muito nas reuniões na casa dela, para nós podermos discutir isso. Então, era bem forte, o trabalho era bem profundo assim. (LEYSER, 2012, p. 2).

Entendo que os processos criativos coreográficos tradicionais podem resultar em processos autoritários e, por vezes, desrespeitosos para com os intérpretes. Por outro lado, o papel do coreógrafo também pode ser exercido com consciência e respeito, mesmo que esteja materializando suas ideias nos corpos de outras pessoas. Alguns coreógrafos apontam a necessidade de estimular a conjugação da criação com a atuação, sintetizado como no processo de construção do bailarino, pesquisador, intérprete (RODRIGUES, 2005). Essa possibilidade quebra o esquema da perda da autonomia do bailarino sobre seu próprio corpo. Ao participar da criação, ao sugerir e usar seu próprio corpo para experimentação, a pessoa está, de algum modo, deixando de lado a postura daquele que apenas executa o que é exigido, evitando assim a dicotomia teoria/prática.

Concordo com Helena Katz, quando fala sobre a relação do corpo com a dança:

Quando um corpo dança tudo o que acontece nele acontece como dança. O corpo se dá a ver dentro da tal linguagem que adquiriu, isto é, da técnica que o conformou. Na motricidade de cada corpo se recolhem os sinais indicadores do que ele reteve no seu. É isso que o condiciona, o que se identifica como interpretação. Porque o que se põe no corpo deixa rastros neuronais, ósseos, musculares, emocionais, psicológicos, culturais. (KATZ, 1995, p. D7).

⁵⁶ Simone Aguiar, ex-integrante do Grupo de Dança da UFRGS.

Com isso, acredito que, por mais que a ideia do coreógrafo muitas vezes sobressaia às dos/as intérpretes, o que carregam em seus corpos – através dessa gama de rastros de que nos fala Helena Katz – acaba aparecendo em seus gestos e interpretações na dança. Penso também que essa foi a razão de bailarinas e bailarinos do grupo se sentirem participantes do processo de criação coreográfica, pois, na maioria das vezes, esse espaço de laboratório de experimentação de movimento era proporcionado como parte importante do processo.

5.3 O fim?

Após sete anos de atividade revelando um crescente desenvolvimento, o grupo se desestruturou e terminou suas atividades. Quando questionados/as sobre as possíveis causas desse término, os/as entrevistados/as foram quase unânimes ao revelarem não saber o que causou o fim. Diante da insistência sobre a questão, aos poucos alguns indícios foram apresentados.

Durante os sete anos de existência, o grupo era um projeto de extensão ligado a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. Sobre esse vínculo, Morgada ressalta que, com a maioria dos ex-pró-reitores, a relação foi harmoniosa e, na medida do possível, as demandas para sustentar o grupo foram atendidas. Em alguns anos, foi concedida verba via Funarte⁵⁷, em convênio com a UFRGS. Porém todo o dinheiro que era angariado foi utilizado no pagamento das despesas do próprio grupo, como na confecção ou compra de figurinos, pagamento de algum profissional convidado, gravação de alguma trilha sonora etc.

As palavras de Margô Taube expressam o descontentamento de Morgada com essa situação:

Pois é. Isso aí foi uma coisa que até hoje nós discutimos no grupo, por que nós terminamos? Foi muito estranho assim... A Morgada sempre dizia que ela estava cansada dessas coisas, porque a Morgada não gostava dessas coisas, ninguém gosta dessas coisas burocráticas em volta, de ter que arrumar iluminador, de ter que arrumar teatro. Teatro a gente sempre tinha, da UFRGS, mas de lidar com essas coisas atrás, ela é da criação, de fazer o trabalho, de criar e de apresentar e de formar. E essas coisas em volta é muito ruim, eu também passo por isso. (TAUBE, 2012, p. 11).

Adans Marroquín (2012) acredita que uma das causas para o fim das atividades do grupo pode ter sido a extensa demanda de compromissos, com muitos ensaios e

⁵⁷ A Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do governo federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.

apresentações, tudo isso sem nenhuma remuneração. Para ele, era difícil manter um grupo em que as pessoas estavam se formando e precisavam focar em suas carreiras para garantir seus sustentos.

No relatório apresentado à Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS, no qual estão descritas as atividades desenvolvidas em 1982 pelo grupo, é possível identificar a demanda de compromissos descrita por Adans. Nesse ano, foram realizadas 23 apresentações, atingindo um público superior a cem mil pessoas (de janeiro de 1982 a maio de 1983) em Porto Alegre e no interior do estado. Ocorreu ainda a montagem de quatro novas coreografias, além do cumprimento da carga horária semanal de 16 horas para o treinamento técnico em dança clássica, contemporânea e jazz (RELATÓRIO DAS ATIVIDADES..., 1982).

Lucélia ressaltou que, somente depois de algum tempo após o término do grupo, ela começou a entender o que tinha acontecido na época e refere-se a algumas de suas colegas: “As gurias estavam querendo assumir o comando, estavam querendo coreografar, um dia no final do ensaio a Morgada falou: ‘o grupo é meu, eu mando, eu coordeno e eu vou acabar o grupo’. Isso foi em 1983, e ela acabou” (NUNES, L. 2012, p. 6). A entrevistada ainda afirmou que tudo aconteceu de modo repentino e que, de certa forma, não era esperado que o grupo se desfizesse.

Kerima Coda aponta para uma “incompatibilidade” de gênios entre a diretoria do grupo e algumas participantes, pois havia a perspectiva de uma maior participação de todos e todas nas decisões do grupo e não apenas aceitar, na maioria das vezes, a imposição de ideias de sua coreógrafa.

Eu acho principalmente a incompatibilidade de gênios. A Morgada passava uma fase difícil da vida dela, e a dificuldade mesmo dentro da faculdade em conseguir mais verbas. Ela começou a ficar cansada de esperar, ela estava começando a se estressar com a burocracia, mais a situação familiar dela, foi uma situação que ela transportou para dentro do grupo [...]. Às vezes ocorriam apresentações de última hora e nem sempre todas podiam participar. Eram todas profissionais, a maioria estava se formando, já tínhamos a obrigação de uma profissão. [...] O dinheiro que entrava ficava para o grupo, para as despesas, nós não vivíamos daquele dinheiro e isso começou a se tornar difícil, e muitas vezes ela não aceitou o fato de não deixarmos de fazer alguma coisa para ir para o grupo [...]. Mesmo com a gente criando na hora da apresentação, era o que a Morgada queria, [...] e questionávamos “por que não fazemos diferente?”. Quando o grupo terminou, foi mais uma incompatibilidade com a Morgada, porque tentamos continuar, mas não tínhamos o suporte da UFRGS. Fomos para o Araújo Vianna⁵⁸, mas tinha a vida profissional de cada uma e era tarde, ali era perigoso, não tínhamos nem o suporte econômico nem o nome da UFRGS para manter aquele grupo e foi cada um para o seu lado. Se nós tivéssemos mais maturidade, talvez o grupo não tivesse se desfeito. (CODA, 2012, p. 10-11).

⁵⁸ Auditório Araújo Vianna, localizado no bairro Bom Fim, em Porto Alegre.

Esses depoimentos podem ser relacionados a outros estudos tais como o de Faro (2011). Ao escrever sobre alguns traços comuns entre criadores de dança moderna em sua obra *Pequena história da dança*, ele afirma:

Com raríssimas exceções, os grupos sempre são fundados por uma personalidade, em torno da qual funcionam. Essa personalidade é não apenas o fundador da companhia, mas seu único coreógrafo e diretor. [...] Por essa razão, quando algum membro do grupo sente a necessidade de expor suas ideias e seus próprios conceitos, tem que sair da companhia “mãe” e fundar seu próprio conjunto. (ibidem, p. 147).

Morgada Cunha assume que sua personalidade e seu alto nível de exigência foram algumas das causas da dissolução do grupo. Ela gostaria que o grupo se desenvolvesse mais e reconhecia que seus integrantes tinham potencial para apresentar mais e melhores trabalhos, mas a maioria já não dispunha de tanto tempo para se dedicar, em função de suas carreiras profissionais. Como diretora e principal coreógrafa, Morgada percebeu que não podia continuar tentando dirigir o grupo, sua carreira acadêmica e a criação de seus filhos, então resolveu parar. “No início eu senti um pouco porque aquilo era quase como um filho, era outro filho que eu tinha para cuidar” (CUNHA, 2011. p. 9).

Margareth Leyser, considerada uma das líderes do grupo por Lucélia Nunes, aponta que o grupo terminou em função da mesma coisa que o manteve unido por sete anos:

O grupo acabou, eu vou ser sincera, por problemas de relacionamento, internos. [...] Entre os integrantes do grupo. Assim como é sempre em tudo [...] o grupo teve a segurança de ser um grupo bem forte e bem família, a gente deixava a família em terceiro plano, porque nós tínhamos que manter o primeiro plano, trabalho, que é o que segurava a nossa comida, em segundo era o grupo [...]. Eu me lembro que uma vez a gente apresentou, tinha ensaio, a minha irmã ia casar no interior e eu cheguei atrasada no casamento dela, mas a gente não largava aquilo lá. [...] Era forte. E eu acho que essa força que havia entre os integrantes, que era quase como uma família, que segurou, realmente, o grupo. E aí, por isso, por ser tão forte e visceral, a gente também acabou se estressando. Bom, o grupo terminou em função da mesma coisa que manteve, que uniu o grupo, também isso foi... Não teve uma coisa externa. (LEYSER, 2012, p. 7).

Na época, dificilmente se conseguia o sustento como bailarina/o profissional. Para o grupo não foi diferente, mesmo porque esse não parecia ser o objetivo maior de seus/suas integrantes: “nós nunca almejamos em ser um ‘grupão’, mas, sim, manter aquele grupo ali, e o que nos favorecia era a UFRGS, os outros grupos não tinham este vínculo” (CODA, 2012, p. 13).

Na verdade, como não era um grupo profissional, eu não podia exigir muitas coisas delas, então o horário, por exemplo, que foi uma das causas da nossa separação, é que chegou um ponto que elas estavam tecnicamente bastante boas, não como profissionais, mas amadoras de alto nível. Elas estavam dançando muitíssimo bem e isso requeria o quê?: mais treino, mais aulas, mais ensaios, e elas não quiseram e eu não ia estacionar no mesmo patamar que vocês estavam. “Vamos parar!” Eu brigava com elas, exigindo mais aulas e aí nos separamos. E agora, 28 anos depois, elas

resolveram me chamar novamente, acho que elas ficaram com medo de eu “bater as botas”. (CUNHA, 2011, p. 2).

Na citação acima, além de elucidar sobre o rompimento do grupo, Morgada Cunha menciona o seu “retorno”, após 28 anos do término das atividades. Durante o seu aniversário de 77 anos, no ano de 2011, envolvido na emoção do reencontro com muitos ex-integrantes, esboçou-se o desejo de voltarem a dançar juntos, coreografados novamente pela professora Morgada. Após mais de um ano de ensaios, no dia 5 de maio de 2012 estreou, no Teatro do CIEE, o espetáculo *Ciclos: os desterrados*.

A obra apresenta a chegada dos negros ao Brasil e o trabalho passado na lavoura, lançando um olhar para as festas da senzala, os cantos, as danças e a religiosidade dos escravos. A temática principal do espetáculo é a discriminação, abordada através da interação dos bailarinos com os tecidos que compõem a cenografia. Com esse espetáculo, o grupo agora denominado Grupo de Dança Morgada Cunha participou da última edição do Porto Alegre em Cena, no qual sua coreógrafa foi homenageada. Esta é uma de uma das possíveis histórias do grupo que fogem aos objetivos desta dissertação, mas revela que o vínculo que uniu e une os/as participantes é realmente muito forte: a dança. Ao refletir sobre o significado desse retorno, no final de seu depoimento, Margô fala emocionada o que significou esse momento: “Foi muito bom, assim, foi um reencontro, a gente... Parece que o tempo não passou, eu sinto, quando eu estou junto com o pessoal lá ensaiando agora, parece que eu estou lá na sala da Esec fazendo o trabalho lá. Muito bom!” (TAUBE, 2012, p. 17).

O fato é que ninguém realmente esperava que o grupo acabasse, pelo menos não tão repentinamente, como relataram os/as entrevistados/as; essa possibilidade não parecia tão evidente para todos/as. Com o término do grupo algumas pessoas seguiram suas carreiras, principalmente dentro da Educação Física, outras partiram para carreiras no exterior. Neste momento, gostaria de apresentar o que seguiram fazendo os/as colaboradores/as deste estudo.

Margô Taube já era formada em Educação Física quando entrou no grupo e conciliou durante anos sua carreira como professora universitária na Faculdade de Educação Física da UFRGS com sua escola de dança, o Studio Spasso, na cidade de Canoas, região metropolitana de Porto Alegre.

Margareth Leyser, logo após formar-se em Educação Física, buscou também a formação em Fisioterapia. Atualmente atua como professora e fisioterapeuta pelo Método de

Cadeias Musculares GDS⁵⁹ em grupos de reeducação do gesto e em atendimentos individuais, em que também atende bailarinos e bailarinas em sua prática.

Lucélia Adami leciona e lecionou dança escolar em várias escolas públicas e particulares. Logo após o término do Grupo de Dança da UFRGS, ingressou no Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos, dirigido pela professora Nilva Pinto, onde permanece dançando até hoje.

Adans Marroquín ministrou aulas de dança moderna e balé clássico em algumas academias em Porto Alegre até ingressar na carreira acadêmica, como professor de Física na Universidade de Passo Fundo, no interior do Rio Grande do Sul.

Gilson Nunes foi morar em Buenos Aires no final da década de 1980 para trabalhar como bailarino profissional, onde permaneceu até 2010. Retornou a Porto Alegre e realiza apresentações como bailarino. Desde junho de 2012 preside a Associação Gaúcha de Dança e é também representante no Conselho Estadual da Cultura pela área da dança.

Kerima Coda experienciou outros tipos de dança, em especial a dança flamenca. É professora de Biologia no Colégio ACM⁶⁰, onde até três anos atrás também coordenava um grupo de dança.

Morgada Cunha coreografou para outros grupos de dança de Porto Alegre após o término do grupo. Seu último trabalho foi em 2012, com a coreografia *Ciclos: os desterrados*, criada para o Grupo de Dança Morgada Cunha, trazendo a esses corpos as memórias da dança, “porque a memória fica, a memória da dança não se apaga, tu tens dificuldade mas quem consegue continua. E vem mais por aí!” (CODA, 2012, p. 14).

⁵⁹ O Método GDS leva o nome de Godelieve Denys-Struyf, que foi sua iniciadora nos anos 1960/1970. É um método de fisioterapia com abordagem psicocorporal. O objetivo básico é atuar sobre o aparelho locomotor do aluno ou paciente, no sentido de otimizar seu desempenho corporal total, eliminando os esforços desnecessários. Informações disponíveis em: <<http://www.clinicaarthemysa.com.br>>. Acesso em: 8 ago. 2012.

⁶⁰ Associação Cristã de Moços.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve por objetivo reconstruir alguns fragmentos da história do Grupo de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a partir das vozes dos/as bailarinos/as, professores/as e coreógrafos/as que dele fizeram parte nos seus sete anos de existência dentro da universidade.

Para atingir os objetivos propostos, amparei-me nos pressupostos da história cultural e da história oral, na tentativa de utilizá-los como lentes da análise dos documentos impressos e orais sobre o grupo, permitindo ainda um diálogo com os estudos da memória.

O grupo surgiu numa época de efervescência, no Brasil e em Porto Alegre, da dança comumente denominada contemporânea. Aliado à formação em dança de Morgada Cunha e a toda uma estrutura proporcionada pela UFRGS, o grupo foi criado no ano de 1976, num período em que a cidade vivenciava forte influência das escolas de dança com a prática predominante do balé clássico; ao mesmo tempo, surgiam grupos independentes que buscavam uma nova forma de se expressar em dança.

A vontade de explorar seu potencial como coreógrafa, aliado ao desejo das alunas do curso de Educação Física da UFRGS em formar um grupo de dança – pois haviam experienciado movimentos de dança nas disciplinas de Rítmica Dança e de Ginástica Rítmica – foram o suficiente para oficializar o grupo dentro da universidade, através da Pró-Reitoria de Extensão.

O vínculo com a UFRGS, de certa forma, dava visibilidade ao grupo. A Escola Superior de Educação Física vivia a primeira década após sua federalização, suas ações reverberavam na cidade e nas demais faculdades de Educação Física do Brasil, com investimentos federais para todos os setores da escola. O apoio da universidade e o financiamento da Funarte ajudaram o grupo, naquele momento inicial de formação, a conquistar seu espaço dentro da cena da dança de Porto Alegre, sem a preocupação de manter uma infraestrutura física para aulas e ensaios, serviços de marcenaria para confecção de cenários, custeio da maioria das despesas geradas por ele e teatro para a realização dos espetáculos. Além disso, a comunidade universitária e o público em geral prestigiavam o grupo em suas apresentações no Salão de Atos da UFRGS, gerando boas críticas sobre suas coreografias nos jornais da imprensa porto-alegrense.

O fato de estar sediado dentro do ambiente universitário nunca significou um afastamento dos demais grupos de dança de Porto Alegre. Ao contrário, frequentavam os mesmos espaços de apresentação, o que promovia interações entre eles e até mesmo uma certa

“concorrência”, pois em relação aos demais grupos, fundados geralmente dentro de escolas de dança, o da UFRGS apresentava espetáculos cuja técnica em dança muitas vezes poderia ser considerada inferior. No entanto essa fragilidade era superada pela sua criatividade, na medida em que era explorado o potencial de seus bailarinos e suas bailarinas no sentido de apresentar coreografias carregadas de beleza estética, comicidade e dramaticidade, quando necessárias. Segundo depoimentos das/os bailarinas/os, ouvia-se falar bastante no grupo por essas características, pois suas/seus participantes estavam dispostas/os a encarar os desafios coreográficos apresentados por Morgada Cunha e Adans Marroquín.

Com relação à preparação técnica em dança, o grupo esteve amparado nas aulas de balé clássico até o final da década de 1970. Na de 1980, com a entrada do coreógrafo Adans Marroquín, a técnica de Martha Graham foi incluída na formação.

O repertório coreográfico do Grupo de Dança da UFRGS, que na maioria das obras era de autoria de Morgada Cunha e Adans Marroquín, apresenta uma preocupação com temas atuais àquele momento histórico, com ênfase a aspectos da vida cotidiana das pessoas e dos problemas sociais. Suas temáticas eram trabalhadas em laboratórios de expressão, que de certa forma davam a característica de participação dos seus/suas intérpretes no processo de criação coreográfica.

As dificuldades financeiras em manter-se com a dança, aliadas às demandas profissionais de alunas e alunos recém-formadas/os e às cobranças por mais dedicação ao grupo culminaram na sua dissolução, no ano de 1983. Talvez tenha sido uma atitude tomada no impulso de dar fim aos problemas que surgiram no relacionamento entre os/as integrantes com a coreógrafa, o que parece ter sido um elemento definidor de seu término. No entanto isso não foi suficiente para mantê-los/as separados/as para sempre, já que depois de 28 anos do encerramento das atividades do Grupo de Dança da UFRGS, alguns/algumas de seus/suas integrantes decidiram voltar a dançar juntos/as, agora no Grupo de Dança Morgada Cunha, dando início a mais uma história, com a estreia de um novo espetáculo no ano de 2012.

Tenho consciência de que neste momento de conclusão estou apresentando apenas alguns fragmentos das histórias do Grupo de Dança da UFRGS, pois muitas outras poderão ser acessadas futuramente, devido a alguns limites que o estudo apresenta, principalmente no que tange às fontes. Apesar de gerar fontes com as entrevistas, possibilitando a futuros pesquisadores novas leituras e representações sobre o mesmo objeto, o acesso inicial não foi tão imediato como imaginei que seria no início desta pesquisa.

A dificuldade em acessar os depoentes foi um fator de limitação do estudo; talvez se houvesse mais entrevistados fosse possível obter outras informações complementares, mais

detalhadas ou ainda mais importantes para o estudo. Outro fator limitante foi a falta de documentação organizada sobre o grupo, de modo que, gradativamente, consegui arrecadar o que alguns/algumas entrevistados/as tinham guardado daquela época – embora nem todos/as tenham colaborado nesse sentido. Infelizmente, não consegui recuperar nenhuma imagem em vídeo do grupo, o que serviria para confrontar ou completar bastante os depoimentos. Alguns vídeos das coreografias da época foram perdidos em um incêndio ocorrido na TVE, em 1980.

De todo modo, a pesquisa narra parte da história da dança gaúcha, que aos poucos começa a aparecer. Acredito que, por muitas vezes, alguns pontos tornam-se mais descritivos do que propriamente analíticos, exatamente por essa falta de outras fontes ou outros estudos que permitam um maior diálogo entre eles. Ainda se torna necessário apresentar mais o objeto do qual estudamos, do que propriamente analisá-lo profundamente.

Juntar as peças que compõem essas histórias não foi uma tarefa fácil. A falta de registros em dança, de uma maneira geral, ainda é um desafio para o fazer historiográfico. Cada pista encontrada, cada entrevista realizada, cada fotografia arrecadada foram me dando pistas para a versão aqui apresentada e abrindo a possibilidade para que outras versões possam existir.

Gostaria de concluir com as palavras de Helena Katz (1994, p. 5), que expressa meus sinceros sentimentos em relação à história da dança:

O melhor tributo que se pode prestar a esses artistas da dança é registrar seus trabalhos, suas contribuições, para que as gerações que virão saibam que, se o caminho que herdarão ainda será árido, sem eles não haveria sequer caminho. Que não nos culpem, pelo menos da falta de memória.

REFERÊNCIAS

- ACERVO MARIPOSA. Disponível em: <<http://www.acervomariposa.com.br/index2.shtml>>. Acesso em: 3 jan. 2012.
- ACERVO RECORDANÇA. Disponível em: <<http://www.recordanca.com.br>>. Acesso em: 5 dez. 2011.
- ALBERTI, Verena. **História oral e a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1989.
- _____. **O que documenta a fonte oral?** Possibilidades para além da construção do passado. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1996.
- _____. Fontes orais: histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 155-202.
- ALVES, Flávio Soares. Composição coreográfica: traços furtivos de dança. **TFC**, São Paulo, v. 4, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20071/pdf/flavio.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2012.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da História: especialidades e abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. **O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- BOUCIER, Paul. **A história da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BURKE, Peter. História como memória social. In: VARIEDADES de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000. p. 67-89.
- _____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- _____. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- CARDOSO, Ciro Flamarion (Org.). **Domínios da História**. São Paulo: Campus, 2011. p. 127-162.
- CATROGA, Fernando. Memória e História. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. p. 43-69.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERBINO, Beatriz. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). **Histórias da dança**. Florianópolis: Editora da UDESC, 2012. p. 15-38. (Coleção Dança Cênica, v. 2).

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 2000.

CODA, Kerima Zaccolo. **Kerima Zaccolo Coda** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

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

_____. **Morgada Cunha** (depoimento, 2011). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2011.

_____. **Morgada Cunha** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

D'ALÉSSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na Historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Revista Projeto História da PUC/SP**, São Paulo, n. 17, nov. 1998.

DANÇA Reflexo das Emoções. [Variedades]. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 1, 24 jul. 1975.

DANÇA: modismo ou um hábito saudável. **Jornal da Universidade**, Porto Alegre, p. 4, ago. 1981.

DIAS, Carolina. **Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928-1937)**. Dissertação (Mestrado em Ciências do Movimento Humano) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ELOY, Lurdes (Org.). **Memória da cena**: 1980-1989. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2010.

EVA SCHUL: na comunicação pelo corpo, uma dança humana. **Jornal Folha da Tarde**, Porto Alegre, capa (FT Caderno), 28 ago. 1978.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FLECK, Roberto Antunes. Está saindo nosso corpo de baile. **Zero Hora**, p. 8-9 (Dança), 22 de jul. 1988.

FUNARTE. **Cadastro de dança da Funarte**. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/danca/cadastro_danca.php>. Acesso em: 20 dez. 2010.

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Memória do Theatro Municipal**. 2002. Disponível em: <http://www.faperj.br/interna.phtml?obj_id=851>. Acesso em: 8 nov. 2011.

GOLIN, Cida (Org.). **Aldo Obino: notas de arte**. Porto Alegre: MARGS, 2002.

GRUPO de dança da UFRGS estará na Reitoria, neste final de semana. **Zero Hora**, Porto alegre, p. 2, 28 mar. 1982.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEEMANN, Claudio. [Crítica]. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 3 (Segundo Caderno), 29 set. 1981.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Bases de dados rumos dança**. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2273>. Acesso em: 20 dez. 2010.

IZQUIERDO, Ivan. **A arte de esquecer**. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança descobre o Brasil**. São Paulo: Dórea Books and Arts, 1994.

_____. Em dança, materialidade do corpo é o limite. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. D7 (Caderno 2), 30 abr. 1995.

_____. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

LEYSER, Margareth. **Margareth Leyser** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

LOBO, Lenora; NAVA, S. Cássia. **Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador**. Brasília: LGE Editora, 2008.

MARQUES, I. A. **Ensino da dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 1999.

MARQUES, Isabel A. A dança criativa e o mito da criança feliz. **Revista Mineira de Educação Física**, Viçosa, n. 5, v. 1, p. 28-39, 1997.

MARROQUÍN, Adans Iraheta. **Adans Iraheta Marroquín** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A história, cativa da memória?: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-34, 1992.

MOLINA NETO, Vicente; TRIVIÑOS, Augusto N. S. (Org.). **A pesquisa qualitativa na Educação Física**: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Sulina, 2004.

NEGRINE, Airton. Instrumentos de coleta de informações na pesquisa qualitativa. In: MOLINA NETO, Vicente; TRIVIÑOS, Augusto N. S. (Org.). **A pesquisa qualitativa na Educação Física**: alternativas metodológicas. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Sulina, 2004. p. 61-93.

NORA, Sigrid. **Raízes**: dança e cultura. Caxias do Sul: Lisograf, 2003.

NUNES, Gilson Petrillo. **Gilson Petrillo Nunes** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

NUNES, Lucélia Adami. **Lucélia Adami Nunes** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

OBINO, Aldo. Metamorfose. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/p, set. 1978.

_____. [Crítica]. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 3, 24 out. 1981. Crítica/Balé.

_____. [Crítica]. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 15, 4 ago. 1982. Crítica/Balé.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.

_____. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique (Org.). **Sensibilidades na História**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 9-21.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

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

QUANDO se baila para uma seleção. **Zero Hora**, Porto Alegre, capa (Segundo Caderno), 16 mar. 1981.

QUEM entrar nessa vai dançar. [Lazer e utilidades]. **Folha da Tarde**, p. 27, 1º set. 1980.

REIS, Glória. **Carlos Leite**: tradição e modernidade. Memória da Dança no Brasil. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. (Personalidades da Dança em Minas Gerais, 2).

RELATÓRIO de atividade do Grupo de Dança da UFRGS em 1982. Porto Alegre, 1983, 6 folhas.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador – intérprete**: processo de formação. Brasília: Funarte, 2005.

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. Dança contemporânea: um conceito possível? In: COLÓQUIO INTERNACIONAL “EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5., 2011, São Cristóvão. **Anais...** São Cristóvão: EDUCON, 2011, p. 1-12.

SÃO PAULO COMPANHIA DE DANÇA. **Figuras da dança**. Disponível em: <http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br/figuras_da_danca.php>. Acesso em: 19 out. 2011.

SELEÇÃO de bailarinos. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, p. 27, 1º set. 1980.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e cenografia para dança. **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, v. 2, p. 21- 32, jan./jun. 2007.

TAUBE, Margô Leni. **Margô Leni Taube** (depoimento, 2012). Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte – Esef/UFRGS, 2012.

VAINFAS, Ronaldo. História das mentalidades e história cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAIFAS, Ronaldo (Org.). **Domínios da História**: ensaios sobre teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 127-162.

VALENZUELA, Angélica. Olvidado y en total pobreza muere Xavier Francis. **El Universal**, 22 fev. 2000, Disponível em: <http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=3057&tabla=cultura>. Acesso em: 25 ago. 2012.

WIKIDANCA.NET. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

1) Natureza da pesquisa: Você está sendo convidado a participar da pesquisa *Memórias em movimento: história do Grupo de Dança da UFRGS*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano – Esef/UFRGS, que tem por finalidade reconstruir a história do Grupo de Dança da UFRGS no período compreendido entre 1976 e 1983.

2) Participantes: A principal responsável pela pesquisa é a Professora Dra. Silvana Vilodre Goellner, que pode ser encontrada em horário comercial no seguinte endereço: Rua Felizardo, 750; bairro Jardim Botânico; Porto Alegre/RS. CEP 90690-200, ou pelo telefone: (51) 33085836. Caso queira, você pode esclarecer qualquer dúvida diretamente com a Comissão de Pesquisa da Esef pelo telefone (51) 3008 3629.

3) Sobre a entrevista: Trabalharemos com entrevista individual semiestruturada, com duração entre 40 a 60 minutos, para colher informações sobre sua participação no Grupo de Dança da UFRGS. Essa entrevista será realizada em encontro pré-agendado. A entrevista será gravada, depois transcrita e posteriormente será enviada a você, para que possa conferir o que foi registrado. Se você julgar pertinente, poderá retirar ou acrescentar alguma informação ao texto fornecido.

4) Riscos: Sua participação nesta pesquisa não traz complicações legais, nem riscos à sua saúde ou à sua dignidade. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos critérios da ética em pesquisa com seres humanos, conforme a Resolução 196/96 do Conselho Nacional de Saúde.

5) Confidencialidade: Os dados obtidos serão utilizados pelas pesquisadoras para a publicação da dissertação, de artigos científicos e capítulos de livros. O material resultante do trabalho ficará depositado na Escola de Educação Física da UFRGS.

6) Benefícios: Ao participar desta pesquisa você não terá nenhum benefício direto. Entretanto esperamos que esta pesquisa traga informações relevantes e, de algum modo, subsídios para uma análise mais consistente do papel histórico e cultural desempenhado pela dança no Rio Grande do Sul.

7) Despesas: Você não terá nenhum tipo de despesa para participar desta pesquisa, bem como nada será pago por sua participação.

Após estes esclarecimentos, venho solicitar o seu consentimento de forma livre para participar desta pesquisa. Portanto preencha, por favor, os itens que seguem abaixo:

Eu _____ fui suficientemente informado a respeito do que li, descrevendo o estudo *Memórias em movimento: história do Grupo de Dança da UFRGS*. Concordo voluntariamente em participar deste estudo, sabendo que poderei retirar o meu consentimento a qualquer momento, antes ou durante a realização do mesmo.

Assinatura do participante: _____

Local: _____

Data: ____/____/____

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o consentimento livre e esclarecido deste sujeito para a participação neste estudo.

Assinatura do responsável legal pela pesquisa: _____

Local: _____

Data: ____/____/____

APÊNDICE B – CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS AUTORAIS SOBRE DEPOIMENTO ORAL

Pelo presente documento, eu, _____
_____, CPF nº _____,
_____, declaro ceder ao Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sem quaisquer restrições quanto aos seus efeitos patrimoniais e financeiros, a plena propriedade e os direitos autorais do depoimento de caráter histórico e documental que prestei ao Projeto Garimpendo Memórias.

O Centro de Memória do Esporte fica conseqüentemente autorizado a utilizar, divulgar e publicar, para fins culturais, o mencionado depoimento no todo ou em parte, editado ou não, bem como permitir a terceiros o acesso ao mesmo para fins idênticos, com a única ressalva de sua integridade e indicação da fonte e autor.

_____, ____ de _____ de _____

Assinatura do depoente

APÊNDICE C – SUGESTÃO DE ROTEIRO DE ENTREVISTAS

- 1) Qual seu tempo de permanência no Grupo de Dança da UFRGS e que papéis desenvolveste no mesmo?
- 2) Quais coreografias destacaria como as mais importantes do grupo e por quê?
- 3) Antes de participar do grupo desenvolvia algum trabalho relacionado com a dança?
- 4) Qual a relação, na sua vida profissional, com a formação recebida em dança dentro do grupo?
- 5) Qual a relação do grupo com os demais artistas da dança em Porto Alegre da época?
- 6) De que forma relacionas o Grupo de Dança da UFRGS como o movimento da dança moderna e contemporânea, principalmente durante as décadas de 1970 e 1980?