



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

CAROLINA ANGÉLICA DANTAS NATURESA

**DANÇA E IDENTIDADES:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DE AFIRMAÇÕES
IDENTITÁRIAS NA DANÇA EM ARACAJU**

Salvador
2010

CAROLINA ANGÉLICA DANTAS NATURESA

**DANÇA E IDENTIDADES:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DE AFIRMAÇÕES
IDENTITÁRIAS NA DANÇA EM ARACAJU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a Dr^a Isabelle Cordeiro Nogueira

Salvador
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

N173d Naturesa, Carolina Angélica Dantas
Dança e identidades: possibilidades de construção de afirmações
identitárias na dança em Aracaju / Carolina Angélica Dantas Naturesa. –
Salvador, 2010.
140 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós- Graduação em
Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Isabelle Cordeiro Nogueira.

1. Dança. 2. Dançarinos (SE). 3. Identidade. 4. Política cultural. I.
Título.

CDU 793.3(813.7)

CAROLINA ANGÉLICA DANTAS NATURESA

**DANÇA E IDENTIDADES:
POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DE AFIRMAÇÕES
IDENTITÁRIAS NA DANÇA EM ARACAJU**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Dança,
Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 21 de junho de 2010.

Banca Examinadora

Isabelle Cordeiro Nogueira – Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia.

Jussara Sobreira Setenta _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia.

Lilian Cristina Monteiro França _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal de Sergipe.

À memória dos meus pais.

Aos meus dois grandes incentivadores:

Ivanete Dantas de Jesus.

Jim Silva Naturesa.

Às companhias que deram o sentido principal desta pesquisa:

Cia Contempodança.

Espaço Liso Cia de Dança.

Cubos Cia de Dança.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia pela acolhida do meu anteprojeto de pesquisa, e por colaborar na construção da Dança como área de conhecimento no espaço acadêmico do país.

À Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia pela oportunidade de circular em seus corredores, participar de suas aulas, compartilhar suas ideias e ideais e todas a performatividade que pulsa neste lugar.

Às professoras do PPGDAN tão queridas e admiradas, doando opiniões, conselhos e amizades: Adriana Bittencourt, Jussara Setenta, Fabiana Britto.

À minha orientadora Isabelle Cordeiro, por ter oportunizado importantes opiniões e observações no processo de pesquisa e de escrita deste texto.

Aos colegas tão queridos da turma de Mestrado em Dança do ano de 2008, em especial aos que construí uma especial amizade: Kelly Bonfim, Lia Sfoggia e Jorge de Paula.

Ao Núcleo de Dança da Universidade Federal de Sergipe por ter me recebido como professora durante o ano de 2009, nos períodos de 2009/1 e 2009/2, construindo importantes ligações, conhecimentos e especialmente amizades, me possibilitando um feliz e frutífero início de docência no ensino superior.

Aos alunos das turmas de Tópicos Especiais em Dança I e Oficinas em Técnicas de Dança I da graduação em Dança Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe pelas importantes discussões e contribuições sobre dança, ensino de dança e dança contemporânea.

Aos professores e amigos Jussara Tavares e Genésio Santos por acreditar em mim como artista, pesquisadora e professora.

À amiga, colega e parceira Klely Perelo pelas trocas, aproximações, conhecimentos, concordâncias e discordâncias, construindo uma das mais importantes amizades desse período.

Às amigas-artistas-professoras tão especiais nesses processos de (re)descobertas acadêmicas, artísticas e profissionais, e as quais se tornaram mais importantes do que nunca: Polyana Vieira, Carolina Vaz.

Aos artistas, professores de dança, companhias e grupos que me receberam para as entrevistas: Dorinha Teixeira, Lindolfo Amaral, Bosco Torres, Cia Danç'Art de Sergipe (Cleanis Silva), Nós em Cia Grupo de Dança (Sidney Azevedo), Rosa Negra Grupo de Dança (Renata Carvalho), Moema Maynard, Alisson Couto.

O tipo de entendimento em que a comunidade se baseia
precede todos os acordos e desacordos.
Tal entendimento não é uma linha de chegada,
mas o ponto de partida de toda união.

BAUMAN, 2003

RESUMO

Esta pesquisa introduz discussões acerca do contexto da dança na cidade de Aracaju na década de 2000, evidenciando o surgimento de novas perspectivas, principalmente em relação às buscas por identidades travadas por novas companhias de dança contemporânea da cidade, como a Cia Contempodança, a Espaço Liso Cia de Dança e a Cubos Cia de Dança. O presente trabalho apresenta questionamentos sobre a dança aracajuana e suas formas de organização para compreender a possibilidade de formação de um tipo de comunidade de dança que responda aos anseios dos artistas de dança da cidade que passam a questionar sobre suas formas de organização e produção em dança. Seus discursos identitários também se modificam a partir das relações existentes entre a dança e o contexto da cidade, com suas constantes mudanças. Estes discursos identitários demonstram uma carência de ações em comum que possam representar e responder aos anseios da área de dança da cidade. Como referências para estas discussões, a pesquisa trouxe Santos¹ (2006; 2008) e Hall (2006; 2008), com os debates sobre identidades, localidade e diversidade cultural. Bauman (2005) complementa as discussões sobre as questões trazidas pelos discursos das identidades e também embasa as discussões acerca das comunidades (Idem, 2003). As discussões sobre dança, criação, contexto e historicidade da dança são trazidas por Britto (2008). Foram realizadas entrevistas diretas com os integrantes de grupos de dança, além da observação direta de ensaios e apresentações.

Palavras-chave: Identidades, Comunidade, Aracaju, Companhias de Dança.

ABSTRACT

This research introduces discussions concerning the context of the dance in the city of Aracaju in the decade of 2000, evidencing the appearance of new perspectives, mainly in relation to the searches for identities locked by new companies of contemporary dance of the city, like Cia Contempodança, The Espaço Liso Cia de Dança and the Cubos Cia de Dança. The present work presents questions on the dance of Aracaju and their organization forms to understand the possibility of the formation of a type of dance community that acts and answer to the artists' of dance of the city longings that start to question about their organization forms and production in dance. Their identity speeches also modify starting from the existent relationships between the dance and the context of the city, with their constants changes. These identity speeches demonstrate a lack of actions in common that can act and to answer to the longings of dance of the city. As references for these discussions, the research brought Santos¹ (2006; 2008) and Hall (2006; 2008), with the debates about identities, place and cultural diversity. Bauman (2005) complements the discussions on the subjects brought by the speeches of the identities and it also bases the discussions concerning the communities (Idem,2003). The discussions on dance, creation, context and historicity of the dance are brought by Britto (2008). Direct interviews were accomplished with the members of dance groups, besides the direct observation of essays and presentations.

Keywords: Identity; Community; Aracaju; Dance companies.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. A DANÇA COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA	13
2.1 A IDENTIDADE COMO UM PROBLEMA	17
2.1.1 Identidade como realidade local	17
2.1.2 Globalização e semiperiferia	26
2.1.3 (A)Diversidade e trocas culturais	33
2.2 IDENTIDADES E COMUNIDADE - POSSIBILIDADES DE COEXISTÊNCIA	36
3. O CONTEXTO ARTÍSTICO DE ARACAJU: A COMUNIDADE COMO POSSIBILIDADE IDENTITÁRIA	43
3.1 A DANÇA ARACAJUANA: UM CONTEXTO EM VIAS DE ATUALIZAÇÃO	44
3.1.1 As novas companhias e os seus discursos identitários	64
Companhia Contempodança	65
Espaço Liso Companhia de Dança	67
Cubos Companhia de Dança	70
O contexto da dança e o discurso	72
3.2 NOVAS PERSPECTIVAS - ORGANIZAÇÃO E PENSAMENTO DE DANÇA	79
4. REFLEXÕES FINAIS - PARA ALÉM DAS EXPECTATIVAS	86

REFERÊNCIAS

APÊNDICES

ANEXOS

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está inserida na linha de Estudos de Processos do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. O presente trabalho pretende contribuir no campo de pesquisas acadêmicas na área da Dança neste programa de pós-graduação, assim como para a área da dança no país, e especialmente, para a área da dança no Estado de Sergipe, já que este texto trata de questões relevantes e reflexivas para a dança na cidade de Aracaju. O que é considerado fundante para o desenvolvimento desta pesquisa são as especificidades de atuações de grupos de dança na primeira década de 2000, mais especificamente, a partir da sua segunda metade.

A proposta desta pesquisa é discutir por quais motivos discursos de identidade estão surgindo em formações de novas companhias de dança nos últimos anos no contexto de dança de Aracaju. Essas temáticas percorrem o atual contexto de dança da cidade, mais especificamente, incidem sobre atividades de alguns grupos de dança, os quais se reconhecem como pertencentes às linhas de trabalhos artísticos denominados contemporâneos.

As atuações dessas novas companhias de dança contemporânea da cidade vêm procurando construir identidades dentro de um contexto que ainda não evidencia proximidade entre si em ações de dança realizadas nos últimos anos, mas, ao que parece, tendem a convergir. Diante dos estudos realizados nesta pesquisa, com observações sistematizadas e entrevistas com artistas de dança aracajuanos, revelam-se considerações sobre as principais contingências da dança aracajuana, dentre elas: motivações artísticas, entendimentos sobre o contexto da cidade e, principalmente, sobre os processos de construção da dança, levando ao entendimento sobre as razões pela qual a dança da cidade vem passando por algumas intenções de mudanças, sendo que algumas destas transformações já estão em curso e serão explicitadas no decorrer desta dissertação.

Uma observação cuidadosa sobre estas transformações contextuais indicam que as mais recentes criações artísticas em dança de Aracaju são como um sintoma de uma busca por uma

identidade própria de artistas e grupos de dança da cidade dentro de um contexto em aparente processo de transformação. Estes sintomas vêm de buscas por identidades próprias tanto como companhias de dança e como produção artística de dança contemporânea. E independente de suas características estéticas, as semelhanças quanto aos discursos de alguns grupos emergentes da cidade tendem a aproximar-se entre si, tanto em intenções quanto em atuações, mostrando que existe uma possibilidade de ação em comum na nova dança da cidade, o que pode levar a ações mais poderosas, beneficiando um número ainda maior de grupos e companhias de dança existentes e ainda por surgir. Assim, por um contexto de dança mais produtivo, as ações podem vir a se transformar, se fortificado e se engajando com a cidade por meio do compartilhamento de ideias..

Sem ainda ter uma prática profissional garantida por infra-estruturas físicas de apoio e manutenção de grupos, bem como superestruturas políticas e sociais que retro-alimentem a produção e circulação de bens imateriais, como no caso da cultura e da arte, a dança na cidade de Aracaju atua de maneira restrita e sazonal, ficando muitas vezes aprisionada à mostras e festivais de dança locais, ambos vinculados à academias particulares de dança, ou a iniciativa de alguns coreógrafos e grupos independentes da cidade. Como veremos a seguir, este contexto vem se modificando também com o surgimento do Curso de Dança em nível de Graduação pela Universidade Federal de Sergipe¹ – UFS. Contudo, no atual contexto aracajuano, poucos são os trabalhos de dança de grupos e companhias independentes que circulam em outros tipos de festivais e mostras nacionais de dança, o que acaba dificultando o desenvolvimento de suas próprias linguagens, expressões e modos de criação, por falta de trocas e interlocuções com outras formas de processos e configurações em dança com os quais se identificam ou poderia se identificar artisticamente.

O que se observa é que as participações destes artistas nos espaços de apresentação de mostras e festivais de dança independentes, onde os grupos, em sua maioria, não procura por profissionalização, acabam por gerar coreografias com formatos que não correspondem às suas expectativas artísticas. Isso indica a necessidade de elaboração de outros tipos de formatos coreográficos, diferentes daqueles montados para estas apresentações, os quais irão demandar mais tempo de trabalho, empenho e pesquisa artística dessas companhias para que possibilite as construções almejadas. Ou seja, produção e circulação de espetáculos. Além disso, a conquista de certa ou total independência dos espaços das academias, os quais criam tipos e espetáculos de dança que nem sempre correspondem aos anseios desses novos

¹ Mais informações sobre a graduação em Dança no Anexo A.

criadores, contribuem não só para as formações dessas novas companhias, como também para impulsionar uma nova fase de produções de espetáculos e realizações de mostras e festivais de dança independentes.

Há que se explicar que a intenção não é criticar negativamente as atividades das academias de dança, as quais vêm formando bailarinos desde a abertura das primeiras academias de dança, como a Escola Sergipana de Ballet, e conseqüentemente, as demais, como por exemplo, a Studium Danças, mas evidenciar que o público que participa destes espaços não tem como objetivo profissionalizar-se nessa área.

Estas expectativas de mudanças, mesmo provocando novos impulsos criativos na dança da cidade, ainda não encontram totais correspondências nestes festivais e mostras, bem como em cursos livres e workshops, que ocorrem esporádica ou sazonalmente na cidade. Porém, em contrapartida, estes eventos parecem instigar estes artistas sobre as informações presentes nestes espaços, fazendo-os refletir sobre as idéias que se apresentam nas coreografias apresentadas. São estes mesmos espaços que têm, efetivamente, provocado nos últimos anos o surgimento de um maior número de trabalhos, além de ter impulsionado o surgimento de novos grupos e companhias, resultando em uma maior variedade de tipos ou formatos de dança.

Nota-se, também, que há uma forma de aproximação específica de certas produções artísticas, mesmo com as restrições apresentadas acima, o que possibilita a formação embrionária de uma comunidade² de dança que pode vir a abarcar uma diversidade de linguagens, e principalmente, oportunizar o desenvolvimento de ações específicas para a diversidade de demandas artísticas que começam a surgir no cenário da dança aracajuana nesse período.

Para discutir as questões expostas acima, foi preciso delimitar quais grupos fariam parte da mostra pesquisada. Para isso, se percebeu quais grupos e companhias, ainda em atividade, e que, além de se denominarem como contemporâneos ou modernos, tenham em suas criações trabalhos nesses formatos. Inicialmente, foi feito um mapeamento desses grupos e entregue questionários aos bailarinos e questionários dirigidos aos diretores/coreógrafos. Além disso, foram feitas observações de ensaios e apresentações.

Do total dos grupos de dança existentes em Aracaju, foram selecionados seis grupos/companhias, os quais são tratados metodologicamente como objetos de estudo, no

² Por vezes, o texto apresentará a palavra “comunidade”, mas com um sentido de compartilhamento de ideias do que como algo fechado à diversidade de dança da cidade como um segmento cultural da cidade. A palavra comunidade, portanto, será utilizada num sentido de agrupamento por ideais em relação à dança aracajuana, e não necessariamente por pensamentos e ações iguais.

intuito de revelar um recorte da condição atual da dança profissional ou semi-profissional da cidade. São eles: Cia Contempodança, Cia Danç'Art de Sergipe, Grupo de Dança Nós em Cia³, Cubos Cia de Dança, Espaço Liso Cia de Dança e Grupo Rosa Negra de Dança. Destes agrupamentos de dança, três apresentam claramente discursos auto-referentes sobre seus trabalhos de dança denominando-os de contemporâneos, além da questão principal, que é a busca por uma identidade própria. Destes, dois foram formados na década de 1990 – Cia DançArt de Sergipe, em 1991, e a Cia Contempodança, em 1996. Um foi formado na década de 1980 – Nós em Cia, em 1986. Os demais grupos foram formados no final da primeira década de 2000. O Rosa Negra foi formado em outubro de 2006, e os demais – Cubos e Espaço Liso foram formados no início de 2007; em março e janeiro, respectivamente.

Dentre as características que determinaram a escolha desses seis grupos para fomentar as discussões desse estudo, um aspecto importante e determinante na escolha dos grupos principais para esta pesquisa se fez pela observação de que as criações artísticas realizadas ou em desenvolvimento por eles se davam de modo a diferenciar-se do que estava já posto nos espaços destinados à dança, ou seja, basicamente os festivais de final de ano. A busca de uma autonomia intelectual e artística que se faz por uma mudança de atitude em relação às construções coreográficas tradicionais e ocasionais, assim como por uma postura mais independente em relação aos espaços utilizados para ensaios, apresentações e encontros, antes sempre vinculados às academias de dança, que funcionavam como se fosse os *mecenas* da dança na cidade, também funcionaram como critério de escolha.

A Cia Contempodança, no entanto, está sendo considerada neste estudo como uma nova companhia pelo fato de contar com uma formação recente, como a inserção de novos dançarinos para o seu elenco. Quanto a sua forma de organização, a Contempodança vem tentando descentralizar atividades internas, como por exemplo, os processos de criação e a sua coordenação/administração, onde se observa que todos os participantes do grupo exercem várias funções, sem graus de importância ou hierarquias. Assim como acontece na Cia Contempodança, a Cubos, a Espaço Liso e o Rosa Negra, buscam descentralizar poderes e funções e minimizar hierarquias dentro delas, principalmente em ensaios e criações dos espetáculos.

Diante dos critérios de seleção, as companhias Contempodança, Cubos e Espaço

³ O Grupo de Dança Nós em Cia foi entrevistado e recebeu questionários para o diretor e os dançarinos, porém, devido a sua condição atual não conseguir manter as atividades do grupo, mesmo que irregulares, a formação atual ser de alunos de Sidney no PETI – Nossa Senhora do Socorro, além da maioria não pertencer à cidade de Aracaju, mesmo o grupo sendo sediado na cidade, foi considerada somente a entrevista cedida por Sidney para colaboração na pesquisa, não estando o grupo nesse momento relacionado diretamente com a pesquisa.

Liso foram tratadas como objetos centrais de estudo e os dados obtidos através de entrevistas, questionários e observação de campo resultaram em análises que serão mostradas nessa dissertação. Alguns trechos de entrevistas com os diretores das outras companhias/grupos incluídos anteriormente na pesquisa também serão utilizados com o intuito de completar e/ou respaldar as declarações dos integrantes das companhias que permaneceram como amostra principal das análises.

A dissertação está dividida em dois capítulos: o primeiro desenvolve uma análise sobre identidade e processos de identificação, discutindo questões locais do contexto de dança da cidade de Aracaju, fazendo um breve mapeamento das ações artísticas locais e seus processos identitários, ajudando a criar um breve perfil da dança na cidade atualmente (no período entre 2006 e 2009), sem, contudo, definir e formatar a dança da cidade somente por estas ações. As informações possibilitaram as construções destes perfis, o que auxiliou a análise das dinâmicas destes grupos e companhias de dança no sentido das suas identificações em processo.

Para fundamentar as discussões sobre as relações identitárias existentes entre as companhias de dança e os espaços de dança na cidade de Aracaju no atual contexto, recorre-se as discussões trazidas por Santos¹ (2005), Hall (2006) e Bauman (2005), quando desenvolve suas análises sobre os processos de identificação que ocorrem no pós-colonialismo e na pós-modernidade. Trata-se também de esclarecer as identidades em culturas de fronteira como sendo processos em movimento, ou seja, processos em fluxo, onde estas identidades estão diretamente ligadas aos contextos locais. A discussão também trouxe Bauman (2005) para colaborar na construção dos entendimentos sobre as identidades e suas relações na pós-modernidade.

Para colaborar na compreensão das questões das identidades, abre-se um diálogo com Bauman (2005) aproximando identidades e comunidades (BAUMAN, 2003) como uma reflexão para as questões advindas principalmente da observação do trabalho dessas novas companhias de dança. Porém, uma fundamentação sobre o contexto político-econômico se faz também necessária, por isso a discussão para as questões de globalização e suas conseqüências trazidas por Santos² (2008) e Bauman (1999) também estão presentes neste texto.

O problema sobre as questões identitárias, como colocam os autores aqui elencados, inicia-se na modernidade (BAUMAN, 2005), pois não se pensa sobre sua própria identidade até ser questionado sobre ela, ou estar em ambientes onde precise pensar sobre ela. Nesse sentido, o primeiro capítulo procura fazer estas relações entre globalização, comunidades e

identidades como fatores preponderantes nas relações entre estas companhias de dança e os espaços de dança da cidade onde atuam.

O segundo capítulo apresenta um breve mapeamento de ações em dança que vêm ocorrendo desde a origem do ensino de dança na cidade de Aracaju, apresentando estas ações não necessariamente como causa das ações e discursos de hoje, mas como ações que ainda são formativas no ensino da dança na cidade, e, portanto, informam sobre a conjuntura da dança aracajuana e importa informar sobre elas. Contudo, observa-se que este panorama histórico parece estar cada vez mais longe das construções atuais de dança e do sentido de comunidade que parece começar a existir.

O que se pretende neste estudo de grupos de dança emergentes não é buscar um juízo de valor para as suas ações e criações artísticas, mas analisar a conjuntura da dança em Aracaju, identificando de que maneira a falta ou a deficiência de circulação de ações e informações dentro dos espaços de dança da cidade foram construindo um distanciamento entre os artistas de dança da cidade. A questão é se um outro tipo de convivência é possível, gerando trocas mais significativas para que possa emergir daí um contexto onde se desenvolvam potencialidades coletivas, resultando numa noção de comunidade artística sem a perda das identidades que as constituem. Neste sentido, as discussões trazidas por Britto (2008) a respeito da dança e sua historicidade, bem como os pensamentos sobre dança contemporânea ajudam na perspectiva que esta dissertação focaliza – a compreensão de um contexto de dança em processo de transformação.

2. A DANÇA COMO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

“Hoje em dia estamos todos em movimento”

(BAUMAN, 1999)

Ultimamente se tem percebido que os discursos das identidades estão cada vez mais presentes na produção artística aracajuana. Isso talvez venha a ser uma preocupação de se ver presente ou reconhecido nessa produção, com um conteúdo que fale das coisas da cidade, de suas histórias, de seus lugares; enfim, de algo que apresente características locais, características de “ser aracajuano”. Isso parece ser algo bastante positivo, pois demonstra como a atenção desses artistas tem se voltado muito mais para a própria cidade, para suas próprias questões. Demonstra que estes artistas querem se reconhecer, ou melhor, fazer com que sua expressão artística diga e seja, de fato, algo relacionado à cidade, e por consequência, reconhecida como tal.

De fato, isso está presente em trabalhos de diversos artistas da cidade, a exemplo dos artistas dançarinos Bosco Torres e César Leite, que levam em seus trabalhos aspectos nordestinos, os quais procuram fazer relações com a cidade e a cultura de Aracaju e do Estado de Sergipe. Estes dois artistas criam trabalhos com forte presença da cultura popular nordestina, das danças, de personagens e de temas, como por exemplo, o espetáculo “Filhos de Ará”, criado por Bosco Torres, o qual foi inicialmente produzido em 2008 com músicas de artistas sergipanos, fazendo relações com a cidade de Aracaju. Além desse, o trabalho de César Leite, o qual se apresenta com uma boneca de pano em tamanho natural, Genoveva, com a qual dança, interpreta, e assim transforma a significação dos personagens e das danças populares nordestinas, principalmente da cultura sergipana.

Também se assiste a criação de muitas coreografias com temas nordestinos, onde se procura também estabelecer relações com a cidade de Aracaju, nos festivais e mostras de dança. Um exemplo disso é o espetáculo apresentado em 2005 pela Balanço Escola de Dança com o tema “Aracaju: 150 anos de história”, no ano em que a cidade completava 150

anos de fundação.

Além desses exemplos, há uma diversidade de trabalhos que tem como tema a cidade, com suas questões locais, a exemplo de artistas da área da música como Paulo Lobo, Grupo Cataluzes, as bandas Maria Escombona, Naurêa e Sulanca, dentre outros. Estes têm reconhecidamente uma forte ligação com os temas e ritmos populares do nordeste, além da relação com a cultura aracajuana e sergipana, evidenciando cada vez mais a necessidade de expandir não só na cidade, mas também além de seu território, características culturais que se acredita ser do povo aracajuano e sergipano.

No entanto, não é somente a cidade e sua cultura que vem provocando reflexões às ações dessas novas companhias de dança, como somente uma influência de mão única da cidade sobre elas, mas também suas percepções sobre as mudanças que vêm ocorrendo nos últimos anos no contexto da dança da cidade, fazendo com elas passem a se olhar de forma mais crítica e reflexiva, apontando novas perspectivas de atuação nesse contexto.

Se perceber nesse contexto provoca o surgimento de outros pensamentos sobre a dança, e ao mesmo tempo em que também se percebe contextos externos à cidade, como outras produções e eventos, têm feito com que sejam também promovidas inquietações, contaminando assim, suas formas de entender dança, produzir, coreografar, organizar-se, etc. Parece ser uma nova fase de mudanças nesse contexto.

Fazem-se necessárias discussões acerca desse novo contexto como forma de entender melhor o que vem ocorrendo nos últimos anos na dança aracajuana, e assim apontar algumas conclusões e projeções. A importância dessas discussões se apresenta num momento em que a dança vem encontrando um maior espaço de atuação, difusão e formação de novas companhias, festivais, mostras e outras iniciativas na área da dança, mostrando uma fase de rica produção cultural, evidenciando a importância da dança como construtora de identidades no atual contexto artístico de Aracaju. Um fator de extrema importância é a abertura do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe, que vem trazendo novas perspectivas para a dança no Estado de Sergipe, com um currículo voltado para a formação de professores de dança.

Vários aspectos estão presentes atualmente no contexto da dança aracajuana, como a realização de mostras e festivais de dança, com participação de vários grupos e companhias amadoras e os que tentam a profissionalização, grupos e colégios e grupos de academias de dança. Também se encontra presente nesse contexto o aumento do número de academias de dança, a realização de workshops, oficinas e cursos livres de dança, dos quais, alguns realizados como parte da programação dessas mostras e festivais, e outros pelas companhias

de dança que vêm em tournée pelo estado. Contudo, um fator negativo é a falta de um curso de formação técnica em dança, ficando a cargo das academias cumprirem indiretamente essa função.

A ausência de uma representação da área de dança, dos artistas de dança do Estado é uma questão agravante, pois não há uma força política representativa que agregue esses artistas. Soma-se a isso, a ausência de representantes dos artistas de dança na Secretaria Estadual de Cultura, assim como não há na Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Esportes. Outro agravante é a inexistência de uma política cultural para a Dança, tanto no município, quanto no Estado. Porém, uma notícia positiva foi o lançamento do Prêmio César Macieira⁴, o primeiro edital para a área de Artes Cênicas do Estado, contemplando 15 espetáculos para circulação em território estadual, distribuídos entre Dança, Teatro e Circo.

Até então, não há uma representação de área, como associação, fórum, o SATED do estado, ou mesmo algum tipo de espaço de discussão e representação da classe de dança. Percebe-se que existe muita expectativa em torno do curso de Dança da UFS, o qual não pode corresponder aos anseios dos artistas de dança do estado pelo fato de não ter em seus objetivos a formação de profissionais, como dançarinos e coreógrafos.

Poder-se-ia esperar justamente dessas academias de dança, desses festivais, mostras, oficinas e workshops estas iniciativas de fomento às discussões, debates, intercâmbios e residências, porém, as ações ainda não se configuram com um caráter crítico-reflexivo sobre a dança da cidade, ficando apenas com a função de ensinar e repassar técnicas de danças, sem um caráter mais reflexivo, experimental, ou que possa, independente das técnicas e estilos de dança, promover outras formas de se pensar a dança na cidade.

Estes aspectos tornam a dança da cidade fragmentada e sem ligação entre essas ações, dificultando o surgimento de uma comunidade de dança, impossibilitando ações interligadas. O que acontece, de fato, é apenas uma co-habitação de estilos diversos de dança anunciados em festivais e grupos de dança, deixando de se estabelecer um desenvolvimento mais rico de trocas culturais, de construção de novos conhecimentos e de ações mais concretas e decisivas para o atual contexto da cidade se houvessem mais interações e continuidade de ações.

Em meio a estes aspectos, alguns grupos foram importantes (e outros que ainda são) e tantos outros surgiram e passaram a ser referência para a dança da cidade pelo fato de terem contribuído, ou por estarem contribuindo na construção de atuações diferenciadas para a

⁴ O Edital César Macieira encontra-se no Anexo I.

dança da cidade⁵. Para esta pesquisa foram abordados seis grupos/companhias de dança⁶: a Cia Contempodança, a Cia DançArt de Sergipe, o Grupo de Dança Nós em Cia⁷, a Cubos Cia de Dança, a Espaço Liso Cia de Dança e o Rosa Negra Grupo de Dança⁸. Porém, para análise dos discursos identitários foram analisados os depoimentos de três dessas companhias, a Cia Contempodança, a Espaço Liso Cia de Dança e a Cubos Cia de Dança, nas quais se fazem mais fortes estes discursos de identidades.

A escolha de todos esses grupos tem a ver com suas relações com a dança moderna e contemporânea, portanto, não são foco desse olhar outras linguagens de dança, como as danças orientais, as danças de rua, o ballet clássico, as danças de salão, etc. Além disso, a formação de grupos e companhias de dança da cidade apresenta uma formação fortemente orientada por princípios da dança moderna e contemporânea. Talvez por isso, a formação da maioria dos dançarinos e coreógrafos do final do século XX em Aracaju também apresentem sinais que revelam esses modos de entender a dança, com suas produções coreográficas identificadas com estes modos de fazer dança.

Mas o que torna estas três companhias de dança o foco principal de análise deste texto – Contempodança, Espaço Liso e Cubos - são os processos de identificação presentes principalmente nos seus processos de formação como companhias de dança, ou seja, nas

⁵ Aqui não entraram as ações das danças orientais, de rua, afro e populares, entrando para a pesquisa os grupos que tem linguagem voltada para as dança moderna e contemporânea.

⁶ Destes, dois foram formados na década de 1990 – Cia Danç'Art de Sergipe, em 1991, e a Cia Contempodança, em 1996. Um surgiu na década de 1980 (1986), o Nós em Cia. Os demais foram formados no final da primeira década de 2000. O Rosa Negra foi formado em outubro de 2006, e os demais – Cubos e Espaço Liso foram formados no início de 2007. Para análise dos discursos de identidades três destas companhias foram escolhidas por haver uma clara identificação com a criação em dança contemporânea, explicitada em seus discursos, tendo este aspecto como uma característica da companhia, o que a identifica e ao mesmo tempo diferencia do contexto de dança da cidade, especialmente em relação à diversidade de linguagens dos grupos e companhias existentes. Destas, a Cia Contempodança, a Espaço Liso e a Cubos estarão como fatores importantes a serem analisados como resultado desta pesquisa.

A Cia Contempodança, mesmo tendo iniciado suas atividades na década de 1990, está sendo considerada como uma nova companhia pelo fato de contar com uma nova formação, principalmente se levar em consideração a sua forma de organização, que é a descentralização das atividades internas da companhia, assim como das funções de cada integrante, como, por exemplo, nos processos de criação, onde não há uma concentração na imagem de um coreógrafo como determinante dos processos criativos, o que se percebe também a mesma preocupação na Cubos e na Espaço Liso. Percebe-se também uma procura por uma linguagem própria, algo que possa ser reconhecido como um trabalho da própria companhia. Aliado a esse fator, foi levado em consideração o fato de que as três exercem suas atividades regularmente, seja na criação de novos trabalhos, na circulação dos já existentes, como também na realização e participação de projetos que tenham relação com a dança da cidade ou fora dela.

O período de acompanhamento das atividades dos grupos e companhias foi entre abril de 2007 a abril de 2009, e os períodos de coleta de dados e entrevistas aconteceram setembro de 2007 e maio de 2009.

⁷ O Grupo de Dança Nós em Cia foi entrevistado e recebeu os questionários para diretor e dançarinos, porém, devido a sua condição na época não ser de permanência contínua de atividades, e além daquela formação ser de alunos de Sidney em um programa social em outro município, foi considerada somente a entrevista cedida por Sidney, podendo o material coletado nos questionários entrar em futuras discussões.

⁸ À época Grupo Rosa Negra de Dança.

motivações presentes nos processos de formação delas, onde se encontram presentes pensamentos específicos sobre a dança e novas formas de se organizar. Esse fato se apresenta como fundamental para compreensão dessas novas companhias de dança contemporânea da cidade, colocando-se como um fator de reavaliação e revitalização dos próprios grupos e companhias de dança da cidade. Ou seja, um novo e importante fator dentro desse contexto parece estar surgindo.

Outros fatores foram levados em consideração, como ter produção contínua de espetáculos e coreografias, tendo vista às dificuldades de sustentabilidade da dança independente da cidade. Também foram consideradas outras produções na área da dança como realização de eventos de dança, e participação em atividades ligadas à dança, etc. Enfim, de fato ter estabelecida uma relação direta com a dança na cidade, já que outros grupos, com as dificuldades de sustentabilidade, desistem de exercer suas atividades durante um bom tempo.

Para se aproximar melhor do entendimento desse atual contexto, questões como identidade e comunidade são relevantes para a construção dessas análises. Para colaborar nessa construção, também são importantes algumas discussões sobre globalização (como processos em que se aproximam realidades e conhecimentos), e suas relações com as localidades, o que vem evidenciando situações de periferias, que parece ser o caso da cidade de Aracaju, assim como o seu contexto de dança.

2.1 A IDENTIDADE COMO UM PROBLEMA

2.1.1 Identidade como realidade local

As identidades se constituem num tema bastante discutido nas últimas décadas nas áreas das Ciências Sociais, como a Antropologia e a Sociologia, estando ligadas às diversas questões, dentre as quais: o local, o global e os aspectos sócio-políticos econômicos ligados a elas. Do ponto de vista econômico, as fronteiras econômicas entre países ou entre blocos econômicos têm se diluído, com a vantagem para os países mais sejam industrializados, desenvolvidos ou emergentes. Sabe-se que essa aproximação acaba revelando aspectos sócio-culturais que até então estiveram menos evidenciados diante da globalização mundial.

Esses aspectos, longe de só mostrarem entendimentos e consensos, apresentam também diferenças e conflitos existentes nesses locais. Para Hall (2008) é “preciso vincular as

discussões sobre identidade a todos aqueles processos e práticas que têm perturbado o caráter relativamente ‘estabelecido’ de muitas populações e culturas: os processos de globalização, os quais”, ele argumenta, “coincidem com a modernidade [...] e os processos de migração forçada (ou ‘livre’) que têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial” (HALL, 2008, pag. 108).

A discussão sobre identidades continua com Hall (2006), quando afirma que as antigas noções de identidades estão sendo fragmentadas e, conseqüentemente, o aspecto de pertencimento às culturas, outrora representativas, não estão mais correspondendo às indagações feitas pelos grupos sociais das sociedades pós-modernas. De acordo com o autor

as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. Assim, a chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (Ibdem, 2006, pag. 7).

O autor conceitua três formas de identidades nas sociedades modernas: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico, e o sujeito pós-moderno. Este último, “formado e transformado continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (Ibdem, pag. 13, 2006), o que torna possível a construção de várias identidades em um mesmo sujeito, num processo relacionado às mudanças sociais acontecidas e em andamento nas sociedades modernas em decorrência dos processos de globalização. Esses fatos, para o autor, reforçam a compreensão das identidades pós-modernas como processos de identificação, pois estarão sempre em mudanças e/ou em processos de resignificações.

Continua o autor dizendo que a noção de identidade que agora está sendo construída se baseia no fato de que somos sujeitos múltiplos, assumindo diferentes identidades, por vezes contraditórias, e que estas estão em constantes deslocamentos. A noção de uma identidade solidificada e única é uma idéia errônea que fazemos de nós mesmos, pois ela não existe de fato. Para ele, “à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (Ibdem, pag. 13,2006).

Assim, antes se tinham identidades fixas, ou pelo menos se pensavam como estáveis, formuladas a partir de um sujeito regulador como o Estado, o que vem modificando a partir de processos de resignificação nas ações de abertura e expansão, principalmente na economia mundial. A expansão dessa descontextualização acaba evidenciando também não só a formação e reformulação de identidades já estabelecidas, mas a evidência de uma diversidade cultural antes regida sob o foco das principais formas de identidades.

O que parece é que “identidades” é um termo mais adequado ao contexto atual em que o sujeito das sociedades pós-modernas está imerso em uma diversidade de discursos sobre cultura, sociedade, economia, etc., e, absorvido por tudo isso, vem se tornando um sujeito de multiplicidade de ações e representações sociais. E para falar sobre os discursos, é justamente dentro deles que se constituem as identidades. Em meio a processos históricos e de instituições específicas, eles se constituem como “mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional” – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna (HALL, 2008, pag. 109). Então, as identidades são constituídas das diferenças.

Ao tratar das recontextualizações da subjetividade das identidades em países europeus, Santos (2008) aponta para o fato dessas sociedades virem buscando alternativas à polarização indivíduo-Estado. Para Hall (2008) se está assistindo a uma desconstrução das “perspectivas identitárias em uma variedade de disciplinas”, as quais criticam a “idéia de uma identidade integral, original e unificada” (2008, pag. 103).

O clima de incerteza e insegurança quanto às identidades, que quer dizer – o que sou ou devo ser, a qual(ais) grupo(s) pertencço, como sou ou devo ser, etc. - parece ser um fator ainda presente e predominante, principalmente nesse processo de evidência das necessidades de cada grupo cultural, o que acaba compondo esse processo de recontextualização de identidades, reivindicadas outrora pelo romantismo e pelo marxismo (SANTOS, 2008). Sobre isso Bauman (1999) diz que

Quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer ‘natural’, predeterminada e inegociável, a ‘identificação’ se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a quem possam pedir acesso. (Bauman, p. 30, 2005).

[...]

As afiliações sociais – mais ou menos herdadas – que são tradicionalmente atribuídas aos indivíduos como definição de identidade: raça, gênero, país ou

local de nascimento, família e classe social agora estão [...] se tornando menos importantes, diluídas e alteradas nos países mais avançados do ponto de vista tecnológico e econômico. Ao mesmo tempo, há a ânsia e as tentativas de encontrar ou criar novos grupos com os quais se vivencie o pertencimento e que possa facilitar a construção da identidade. Segue-se a isso um crescente sentimento de insegurança... (Lars Denik, apud Bauman, p. 30-31, 2005).

Aqui o autor fala (assim como Hall, 2006, 2008) da desintegração dos conceitos e formatos de identidades constituídos antes pelas ações do Estado e demais instituições sociais representativas da sociedade, como Igreja e a Família, que juntas, formarão o conceito de nação. Este indivíduo, outrora constituído como identidade a partir do grupo ao qual pertencia socialmente e que formava esse conceito de nação, tinha sua subjetividade subordinada a esta ordem social. Ou seja, representação social de grandes grupos, homogêneos, onde quase não se permitia a exposição de particularidades, heterogeneidades, diferenças, e exceções. O “diferente” sempre foi tratado como exceção à regra.

Porém, no século XX, com os processos de globalização, essa diluição de conceitos, e por consequência, de fronteiras, tem demonstrado que as diferenças são, na verdade, uma constante em todo o mundo e em todas as sociedades que têm diversos grupos sócio-culturais. Um processo acelerado pelas condições econômicas capitalistas vivenciadas principalmente das sociedades ocidentais. Essas mudanças nos conceitos da modernidade são marcadas, então, por profundas mudanças, inclusive as formas de pensar do Estado e de suas relações com a sociedade, já que antes,

[...] sob a égide do capitalismo, a modernidade deixou que as múltiplas identidades e os respectivos contextos intersubjetivos que a habitavam fossem reduzidos à lealdade terminal do Estado, uma lealdade omnívora das possíveis lealdades alternativas. [...] A globalização das múltiplas identidades na identidade global do Estado tornou possível pensar uma identidade simétrica do Estado, global e idêntica como ele – a sociedade (SANTOS, 2008).

É principalmente nessas múltiplas identidades que aparecem as particularidades das diferentes culturas, onde o poder da figura do Estado, outrora representante da sociedade, e além de tudo, determinante na construção das identidades, não participa tão ativamente da vida social como antes. As culturas nacionais, tidas como entidades únicas de representação cultural de um povo, não representam e abarcam mais a diversidade cultural destes locais, pois a cada dia se aproximam ideologicamente de outras realidades, outros contextos, desconstruindo a idéia de uma identidade única e linear.

Ocorre que “o processo histórico de descontextualização das identidades e de universalização das práticas sociais é muito menos homogêneo e inequívoco do que antes se pensava” (SANTOS, 2006, pag. 144), deixando de se perceber as identidades como únicas e fechadas, para reconhecer “velhos e novos processos de recontextualização e de particularização das identidades e das práticas” (Ibdem, 2006, pag. 144) como processos ativos dos diversos grupos culturais em suas diversas localidades. Além disso, dentro das novas formas de organização do Estado evidencia a cada dia que

a base étnica das nações modernas tornou-se cada vez mais evidente e o Estado-Nação, longe de ser uma entidade estável, natural, começa a ser visto como a condensação temporária dos movimentos que verdadeiramente caracterizam a modernidade política: Estados em buscas de nações e nações em buscas de Estados (Ibd., p. 144, 2008).

A partir dessas mudanças ocorridas na compreensão e no conceito da identidade, ela vem mostrando que precisa ser discutida como um processo, assim como coloca Santos (2008) e Hall (2008). Quando hoje se pensa em identidades, elas já não são mais compreendidas como algo sólido, que tenham um sentido de permanência imutável; as **identidades “são, pois, identificações em curso”** (Ibd., 2008, p. 135, grifo nosso). A partir disso Boaventura de Sousa Santos diz que

Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformação, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades (Ibd., 2008, p. 135).

Em suas análises sobre identidade e processos de identificação em cultura de países de fronteira sócio-econômica, Santos (2006) colabora para as discussões sobre os discursos de identidades das novas companhias no atual contexto de dança da cidade de Aracaju. Esses discursos podem ser pensados como uma recontextualização dessa mesma realidade que se encontra numa fase de maior produção artística, além de um maior questionamento dessas ações. Um processo de recontextualização dos modos de pensamento e das práticas, enfim, do que se apresenta hoje como uma produção em dança. Assim,

O clima geral das revisões é que o processo histórico de descontextualização das identidades e de uma universalização das práticas sociais é muito menos homogêneo e inequívoco do que antes se pensou, já que com ele concorrem

velhos e novos processos de recontextualização das identidades e das práticas (SANTOS, 2006, p. 144).

De acordo com Santos (2006), a recontextualização das identidades vem ocorrendo também no processo de descolonização das antigas colônias da América Latina e da África, ao mesmo tempo em que se avançam os modos de vida capitalista no mundo. As novas identidades, em consequência desses fatores (que vem surgindo cada vez mais particularizadas), vêm se estruturando no momento do processo de separação cada vez maior do poder da elite detentora do capital (pequena parcela), e do restante da população, cada vez maior, mais pobre economicamente e cada vez mais relegada às suas localidades como formas de isolamento sócio-econômico-cultural, não apenas por uma questão de localização geográfica.

Por isso, é preciso observar na fala de Santos (2006) de que as identidades, que já não são mais “rígidas nem, muito menos, imutáveis”, passando pela noção de identidades sólidas como as “de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu” (Ibdem, p. 135, 2006) passam por modificações ao longo do tempo, acaba por evidenciar que as identidades se formam a partir de processos de identificação (Ibdem, 2006). Ou seja, mudanças culturais, dentre outras, promovem e/ou também colaboram nessas construções, assim como em suas mudanças e suas resignificações, de acordo com as necessidades de cada grupo artístico-cultural.

Em Aracaju, necessidade de falar sobre a cidade, de mostrar seus aspectos, como lugares, personagens, hábitos, etc., demonstra que não há somente uma vontade de “cantar” somente sobre o que de bom existe, mas pode estar indicando uma procura por fatores que indiquem a ausência de uma identidade cultural da cidade ou das várias identidades que ali sobrevivem, e que, a despeito das carências advindas do seu próprio processo histórico, continuam existentes desde a formação da cidade. Aracaju é uma cidade criada por necessidades políticas e econômicas. E antes mesmo de sua ocupação, foi projetada e urbanizada. A Vila do Santo Antônio do Aracajú foi elevada à condição de capital em 1855 por decreto do então presidente do Estado Inácio Joaquim Barbosa, onde transferia os poderes administrativos da antiga capital da Província de Sergipe Del Rey, São Cristóvão, para uma região litorânea de terrenos pantanosos e de difícil acesso, onde desemboca o Rio Sergipe.

No entanto, antes dessa “ocupação”, onde hoje é o bairro Santo Antônio, existia uma vila de pescadores, a chamada de Vila de Santo Antônio do Aracajú. Essa vila ficava a alguns quilômetros onde mais tarde seria e onde ainda é o centro da cidade. Mas foi efetivamente

nesse centro que começou o projeto urbano e sua efetiva ocupação. Durante muito tempo, Aracaju enquanto cidade só existia nas intenções políticas e econômicas, esperando durante muito tempo por iniciativas de continuidade desse modesto início de ocupação humana. A cidade foi pensada como uma alternativa viável por conta de necessidades políticas (transferência e estabelecimento de nova capital e financeiras (escoamento da produção açucareira do Vale do Cotinguiba – Laranjeiras, Riachuelo, Divina Pastora. Culturalmente, a cidade só viria a iniciar uma vida cultural muito tempo depois do início de sua urbanização. Percebe-se então, que desde o início da cidade, as questões culturais não foram colocadas em grau de importância como os aspectos políticos e econômicos. E até pouco tempo, as iniciativas na área cultural foram esporádicas ou pontuais; parece que esse novo contexto apresenta significativas mudanças.

Nesse atual contexto, onde essas novas identidades de dança estão sendo construídas, surgem também diferentes motivações para formação de novos grupos de dança. Estes agrupamentos refletem sobre a situação política e econômica da dança na cidade e também sobre suas próprias concepções de dança, os quais parecem não mais servir nesta nova conjuntura. O que importa aqui é refletir sobre se há uma identidade de dança já construída, única e própria da cidade de Aracaju, com suas referências artísticas locais, e se há, de fato, uma identidade amalgamada por estruturas de companhias de balé clássico e academias de dança, cabe aqui questionar se estes modos de fazer dança ainda suprem as necessidades emergentes e contínuas de identificação.

Talvez se possa falar mais em processos de identificação do que decididamente sobre “identidade”. Porém, procura-se aqui construir um entendimento de identidades como processos de identificação. Identidade parece ser uma denominação para processos que ocorrem em certas localidades. E para se chegar a esse entendimento de uma identidade enquanto processo, é preciso realizar uma reconceitualização do sujeito, procurando construir uma “ ‘teoria da prática discursiva’ ”, como afirma Foucault (Apud HALL, 2008, pag. 105). Para Foucault (Ibidem, 2008), é preciso “pensá-lo [o sujeito] em sua nova posição – deslocada ou descentrada – no interior do paradigma”. E é justamente nesse processo, nessa “tentativa de rearticular a relação entre sujeitos e práticas discursivas que a questão da identidade – ou melhor, a questão da *identificação* (Ibidem, 2008)” surge como aspecto importante dessa recontextualização.

No entanto, alerta Hall (2008), esse conceito de identificação “acaba por ser um dos menos desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão ardiloso – embora preferível – quanto o de ‘identidade’ ” (HALL, 2008, pag. 105). Por isso se tem recorrido, como dito pelo

próprio autor no início desse texto, a outras áreas de conhecimento, como por exemplo, a psicanálise. Mas Stuart Hall nos mostra outros aspectos para um melhor entendimento do termo “identificação”. Ele afirma que este é um

[...] processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différance*. Ela obedece à lógica do mais-que-uma. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différance*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui (Ibidem, 2008, pag. 106).

Um conceito que apresenta posições ambivalentes, plurais e não essencialistas. Portanto, falar de identidades é falar ao mesmo tempo de processos de identificação como possibilidades de diálogos, de diversidade de vozes e significados. Portanto, esse conceito de identidade não se configura como uma noção de estabilidade e unicidade inicialmente pensada e entendida como tal. Não é algo nuclear, ou mesmo linear.

No entanto, em Aracaju, a dança e suas modificações ainda estão em processo, e um processo é uma construção, e também resignificação que requisita a construção de novas identidades (identidades de cada grupo e companhia de dança relacionada à construção de uma linguagem própria), e uma resignificação da dança na/da cidade. Por enquanto, o que se percebe é que esses processos de identificação ainda estão muito localizados nas questões internas destes grupos e companhias de dança, ainda não se estendendo à dança na cidade, mesmo estando todos eles no contexto da dança de Aracaju. Ou seja, mesmo inseridos no contexto da dança da cidade, estes grupos estão procurando significações/sentidos para suas existências, o que se configura como formações de identidades a partir de questões individuais de cada grupo, e também a partir de suas percepções sobre a dança na cidade, sem, no entanto, voltar ou começar a interferir na realidade de dança na cidade.

Entretanto, é possível perceber uma predisposição destes grupos para se conectar com o contexto da cidade e uma certa abertura também para um diálogo entre eles. Pois, ao mesmo tempo em que ocorre a reconstrução de uma identidade própria em cada companhia, há um olhar sobre a dança na cidade, sobre o que acontece ou não acontece lá. Há um sentido latente, potencial, sintomático de confluência de ações e interesses para além do já é

conhecido, porém, ainda não se percebe o sentido de pertencimento identitário que talvez permitisse a formação de uma comunidade de dança. Isto, em suma, indica que há um processo de recontextualização dessas atuações em curso e alteração das percepções destes grupos sobre eles mesmos e sobre a dança na cidade.

A partir do que vem sendo discutido por Santos (2006) e Hall (2006), no que concernem os conceitos de identidade, pode-se inferir sobre que os discursos de formação de novos grupos e companhias de dança fazem parte de um processo de construção de identidades e de re-contextualização da dança em Aracaju. As necessidades de afirmação e reconhecimento de práticas independentes e motivação para construção de linguagens próprias, dentre outros aspectos, revela como as questões de identidades precisam ser reconhecidas e discutidas no âmbito da dança na cidade.

Uma nova forma de olhar para essas companhias anuncia um novo olhar para a dança da cidade, como a sua produção artística em vias de mudança, re-validando papéis em meio a este novo contexto. Estas companhias surgem como uma nova geração de artistas que estão procurando re-conceituar seus papéis e modificar o atual ambiente de dança na cidade de Aracaju, revelando aspectos positivos para o desenvolvimento da dança na cidade. Uma tipo de situação de confronto desejável e cada vez mais presente no inconstante mundo pós-moderno - o confronto das mais diversas particularidades que fazem emergir diferentes lugares e diferentes contextos. Como nos afirma Santos (2008),

A recontextualização e reparticularização das identidades e das práticas está a conduzir a uma reformulação das interrelações entre os diferentes vínculos (...). Tal reformulação é exigida pela verificação de fenômenos convergentes ocorrendo nos mais díspares lugares do sistema mundial [...]. (SANTOS, 2008).

A necessidade de se auto-afirmar como “identidade”, portanto, demonstra uma forte intenção de construção de uma imagem própria de dança neste grupos pesquisados para se reconhecerem enquanto criadores independentes de dança, com uma linguagem própria e um espaço próprio dentro desse contexto atual da dança em Aracaju. Mas, ao que parece, tal construção se inclina em direção de ações mais conjuntas, onde há de se estabelecer trocas entre os grupos ou companhias com interesses e características semelhantes, como também com suas diferenças. Um compartilhamento que começa a acontecer não somente dentro das companhias, mas também nas relações estabelecidas entre estas e as instituições que a

acolhem, por exemplo. Esses mesmos processos expõem, por sua vez, questões culturais da cidade de Aracaju, evidenciando uma situação periférica frente a outros contextos culturais, especialmente no que se refere à dança.

2.1.2 Globalização e semiperiferia

Boaventura de Sousa Santos nos trás algumas discussões importantes sobre globalização e semiperiferia. Apresentando a situação de Portugal dentro do contexto pós-moderno econômico, social e cultural, o autor discute o termo ‘zona de fronteira’ a partir da situação desse país. O que parece, a princípio, uma cultura coesa, homogênea e coerente, frente ao conceito único de identidade, Santos observa como o “estatuto identitário da cultura portuguesa” (SANTOS, 2006, pág.151). Assim, partindo de suas relações com países como o Brasil e países africanos durante o período de colonização, Sousa Santos pressupõe uma falta de conteúdo na cultura portuguesa, mas apenas uma forma. Para ele, a cultura portuguesa tem “apenas forma, e essa forma é a fronteira, ou a zona fronteira”⁹.

As culturas nacionais foram moldadas a partir do século XIX com a criação do Estado como forma de administrar territórios, e consequentemente, a sua cultura, o que acabou se tornando um fator homogeneizador dos estados-nações para manutenção do controle político. Em Portugal, segundo o autor, isso não ocorreu, sendo o Estado omissivo à criação interna de uma identidade portuguesa que pudesse se impor face às outras nações. Em consequência disso, não há uma diferenciação identitária em relação às culturas exteriores, “no que configurou um déficit de identidade pela diferenciação”¹⁰. “Por outro lado”, continua o autor, “a nossa cultura manteve uma enorme heterogeneidade interna, no que configurou um déficit de identidade pela homogeneidade” (Santos, 2006, pag. 151).

Então, se percebe que no caso de Portugal há uma forte e rica localidade cultural, ao mesmo tempo em que também se consegue estabelecer uma forte transnacionalidade, ao contrário da “espácio-temporalidade nacional” que não conseguiu estabelecer suas próprias diretrizes (Ibd., 2006, pag. 151). Segundo ele, a cultura de Portugal, enquanto identidade nacional, “nem nunca foi semelhante à identificações culturais europeias, nem nunca

⁹ Ibdem, pag. 151.

¹⁰ Ibdem, pag. 151.

suficientemente diferente das identificações negativas que eram, desde o século XV [...] os não europeus” (Ibd., 2006, pag. 151). E continua afirmando que a cultura portuguesa se constituiu a partir de uma matriz que se formou entre a “positividade” das culturas nacionais européias e a “negatividade” das culturas das colônias não européias, nesse caso, das colônias portuguesas. Ou seja, a cultura portuguesa se encontra uma situação semiperiférica. Para se ver, se enxergar, Portugal precisa se ver entre estes dois lados.

Portugal sempre foi considerado uma periferia dentro da cultura européia, ao mesmo tempo em que não conseguiu assumir uma posição centrista frente às culturas de suas colônias. Esse acentrismo permitiu uma abertura às “apropriações e incorporações”, à “*mimesis* cultural, no sincretismo e no translocalismo”, desenvolvendo a capacidade de mover-se entre “o local e o transnacional sem passar pelo nacional” (Ibd., 2006, pag. 152). No entanto, essas incorporações sempre se deram de forma superficial devido à sua heterogeneidade interna, causando uma fragmentação cultural. Porém, isso não significa um ponto negativo, pois se percebe que os “diferentes localismos dizem mais sobre a cultura portuguesa do que a cultura portuguesa sobre eles” (Ibd., 2006, pag. 152).

Estes aspectos – diferenciação e identificação – acabaram por consolidar uma forma cultural bem específica, que é a fronteira ou zona de fronteira, ou seja, não existe “uma cultura portuguesa, existe antes uma forma cultural portuguesa: a fronteira, o estar na fronteira” (Ibd., 2006, pag. 152). Para Sousa Santos, ao contrário da fronteira norte-americana, que considerava haver o vazio do outro lado, porque para além deles haveria apenas uma *terra de ninguém*, em Portugal, zona fronteira, existe um déficit cultural presente internamente, deixando-a numa situação de “borda”, onde o vazio se encontra dentro.

Essa borda, essa zona fronteira se caracteriza como uma zona “cosmopolita, híbrida, babélica e [...] assíncrona, barroca, dramática e carnavalesca” (Ibd., 2006, pags. 153 e 154). Isso torna a cultura nacional portuguesa um tanto superficial, identificando-se mais com as formas do que com os conteúdos. Para Sousa Santos, essas apropriações são caracterizadas também pelo forte localismo, aonde aspectos como as raízes culturais advêm de processos de apropriação do que é alheio. O original é na verdade ou acontece, nesse processo de apropriações e identificação cultural.

Para o autor, essa forma também encontra semelhanças com o Brasil, ainda que se coloquem e se percebam diferenças, pois como colônia portuguesa, o Brasil nunca exerceu plenamente seu papel de colônia, tendo, por sua vez, acesso à elite cultural européia. Por isso o Brasil também apresenta características híbridas, fluidas e multiculturais assim como Portugal. Mas não se deve esquecer que o caso brasileiro difere muito da cultura portuguesa

justamente pelo fato de ser uma de suas ex-colônias, tendo passado por todo o processo violento de colonização e que também por muitas vezes sofreu a ausência por parte de Portugal.

O caso português e brasileiro demonstra como a abertura de canais de trocas culturais é uma forte característica de culturas que possuem vários processos de formação e transformação cultural. Por sua vez, tentando fazer essa relação com a cidade de Aracaju, percebe-se alguma semelhança. Aracaju, representada aqui pelos grupos de dança estudados, apresenta a necessidade de constituir uma cultura local expressiva, mas encontra numa diversidade local sem uma unidade que a configure. Estes aspectos mostram mais sobre a diversidade da arte e da cultura local, do que necessariamente falam de uma identidade única que esgote definitivamente a identidade da cidade.

O que se percebe é que não há uma identificação cultural de dança na cidade, ao mesmo tempo que se percebe uma busca por essa identificação. A questão é entender que se a diversidade é mola para que os processos de identificação ocorram, porque se buscar uma ‘essência’ do que seria essa identidade aracajuana? De fato, os problemas de afirmação destas novas companhias de dança estão muito mais ligados ao contexto específico de dança do que propriamente ao contexto cultural mais amplo da cidade, mesmo que elas se vejam dentro desse contexto mais amplo.

Quando se procura entender a situação atual das novas companhias de dança, há um fator que demonstra como elas estão mais preocupadas em estabelecer uma relação com o contexto de dança da cidade, inserir-se nele enquanto expressão artística local, do que se aproximar das características de outras produções (como as citadas no início do capítulo, onde se percebe aspectos da cultura popular sergipana ou mesmo aracajuana como um elo entre o artista e a cidade, e o produto final, como “cultura aracajuana”). O pensamento dessas novas companhias de dança tem algo de fluidez, de abertura, de buscas por outras referências em dança, para a partir daí, constituir uma identificação com esse contexto cultural da cidade.

Não parece haver, para elas, necessidade de “ser aracajuano”, mas sim de fazer parte de Aracaju, de se fazer parte da cultura da cidade, mesmo que ao final sejam todas produções de dança aracajuana. Esse fato, ao mesmo tempo em que estabelece novas relações entre estes artistas e a cidade, passam a construir um *ethos* entre eles e o contexto cultural da cidade, contribuindo para que estas companhias circulem entre situações, conversem, presenciem, façam parte, mas não necessariamente se sintam pertencentes a tudo o que está relacionado à cidade. Além disso, as relações que estabelecem com outras realidades de dança fora do estado vêm contribuir nesse processo de construção de suas identidades. Portanto, está se

falando aqui, de identidades, e não de uma única identidade que possa falar por todas essas companhias de dança.

As questões identitárias de Aracaju vão além da discussão de uma imagem cultural da cidade, pois o que se intenciona aqui é apenas contextualizar a dança da cidade de forma que se possa compreender um pouco o que está acontecendo. Essa diversidade pode ser positiva num contexto que se reconheça como diverso, mas nesse caso, o contexto da dança na cidade não apresenta ainda uma forma de compartilhar essas diversas informações, conhecimentos e produções entre grupos, companhias, artistas, e inclusive academias e escolas de dança da cidade, perpetuando uma situação de convivência, mas não de partilha de conhecimento. As ações ocorrem, as trocas, de certa forma, também ocorrem, mas ainda se encontram situadas em âmbito individual, o que acaba por separar mais ainda estes artistas, mesmo que a cidade presencie uma fase de maior intensidade no que diz respeito à dança.

Outro aspecto importante para entender um pouco mais a situação da cidade em suas relações com a dança local, é fazendo uma aproximação de alguns aspectos da cidade com o contexto da globalização. Na atual situação de globalização econômica, a diluição de fronteiras vem permitindo uma aproximação de locais, de idéias, expressões artístico-culturais, dentre outros aspectos. A dança aracajuana tem começado a apreender conhecimentos e informações que são produzidas fora dela e estão surgindo questionamentos e reflexões que têm colaborado também na construção dessas identidades. São informações que não têm sido produzidas na cidade, mas sim tem sido apreendidas e construídas em oportunidades rápidas de formação e atualização de conhecimentos em dança, como oficinas, cursos e workshops de companhias e profissionais de dança que vêm à cidade, além de festivais e mostras de dança onde estas companhias vão participar apresentando seus trabalhos, e assim, absorvendo idéias e trocando informações.

Bem, esse não é um fato novo. Intercâmbios artísticos vêm sendo realizados e facilitados com os meios de comunicação de massa, como os sites de vídeos na internet, sites de dança, blogs, etc. A sensação de imobilidade, que outrora se sentia, e que ainda se percebe nos artistas locais, é um pouco minimizado através desses meios. A falta de identificação com a cultura local, faz com que essa proximidade se torne mais uma identificação do que simplesmente mais um acesso à informação sobre dança.

Sair do local não precisa mais necessariamente ter uma mobilidade física. A identificação pode ocorrer localmente, basta apenas ter acesso às informações difundidas nestes meios. De fato, cada vez mais os artistas locais têm acesso a estes espaços e informações sem mudar “de casa ou viajando entre locais que não são o da residência [...]”

podendo “se atirar à Web, percorrê-la [...]” (BAUMAN, 1999).

Ao contrário do que nos fala o autor, o fato de não haver “mais ‘fronteiras naturais’ nem lugares óbvios a ocupar” (Ibd., p. 85, 1999), parece haver um pouco de semelhança com a situação dessas companhias de dança da cidade, como uma sensação de estar em todos os lugares e ao mesmo tempo estar em lugar nenhum, ou seja, pertencer a uma denominação de dança, estar circulando em espaços de dança, mas ao mesmo tempo não pertencer a nenhum destes, ou não ter uma sensação de pertencimento recíproca (Ibd.,1999); uma movimentação em busca de identificação.

A idéia do “estado de repouso”, da imobilidade, só faz sentido num mundo que fica parado ou que assim fosse percebido: num lugar com paredes sólidas, estradas fixas e placas de sinalização bastante firmes para enferrujar com o tempo. Não se pode “ficar parado” em areia movediça. Nem nesse nosso mundo moderno final ou pós-moderno – um mundo com pontos de referência sobre rodas, os quais têm o irritante hábito de sumir de vista antes que se possa toda a sua instrução, examiná-la e agir de acordo. (Ibd., 1999, pag. 86).

A sensação de esvaziamento, mas ao mesmo tempo, de uma “aproximação distante” são inquietações destes artistas. Enquanto não encontram espaços para seus questionamentos, falsamente se “identificam” com os questionamentos vindos de “fora das fronteiras”, o que, ao que parece, provoca a sensação de falta de identidade ou de comunidade artística, de que falam estas companhias de dança. Ao mesmo tempo em que há uma proximidade local, física, destas companhias e de outras identidades locais, existe uma forma esvaziada de convivência definida por diferentes tipos e pensamentos sobre dança.

Bauman analisa as situações provocadas pelas relações capitalistas pós-modernas, e os vazios que elas criam; vazios dentro destes locais (cidades, estados, centros artístico-culturais, periferias) onde as informações não chegam com tanta fluidez ou força, e quando ocorrem, acontecem de uma forma incipiente, sem muitas possibilidades de serem reconstruídas. A sensação que as localidades têm de pertencimento ao mundo global se dá pelo acesso aos meios de comunicação de massa, enquanto é reservada aos habitantes de lugares cosmopolitas a oportunidade de serem e terem acesso aos bens de consumo globais. Ou seja, uma movimentação, de fato, física, territorial, não apenas simbólica.

Os habitantes do Primeiro Mundo vivem no *tempo*; o espaço não importa pra

eles, pois transpõem instantaneamente qualquer distância. (...) Os habitantes do Segundo Mundo, ao contrário, vivem no *espaço*, um espaço pesado, resistente, intocável, que amarra o tempo e o mantém fora do controle deles. O tempo deles é vazio: nele “nada acontece”.

(...)

Para os habitantes do Primeiro Mundo – o mundo cada vez mais cosmopolita e extraterritorial dos homens de negócios globais, dos controladores globais da cultura e dos acadêmicos globais – as fronteiras dos Estados foram derrubadas, como o foram para as mercadorias e as finanças. Para os habitantes do Segundo Mundo, os muros constituídos pelos controles de imigração, as leis de residência, a política de “ruas limpas” e “intolerância zero” ficaram mais altos (...). (Bauman, 1999, pag. 199).

Em meio aos atuais referenciais que navegam nos meios de comunicação de massa, como a internet, por exemplo, a presença física deixou de ser um obstáculo para a aproximação e identificação com as idéias que circulam na rede - não necessariamente em rede, num sentido mais horizontal, portanto, mais acessível e democrático – (BAUMAN, 2005), e o que vem de fora se torna referência para se fazer e como se fazer em dança. Referências técnicas, artísticas, coreográficas apreendidas por estas companhias acabam também fazendo parte dos seus discursos, e maior problema nesse processo de globalização e apreensão de informações é a fragmentação dessas idéias, que quase nunca chegam em sua totalidade, tornando-se mais uma falta e carência de um conhecimento integralizado, ou integrado ao processo de construção de suas próprias identidades.

Segundo Bauman (1999), no “mundo pós-moderno espacial, a mobilidade tornou-se o fator de estratificação mais poderoso e mais cobiçado, a matéria de que são feitas e refeitas diariamente as novas hierarquias sociais, econômicas e culturais em escala cada vez mais mundial” (Ibidem, 1999, pag. 16). Portanto, a acessibilidade aos demais locais do mundo restringe-se a elite capitalista.

A imobilidade das localidades, promovida pelos novos meios de organização capitalista, organizados pelos conglomerados de empresas multinacionais restringe, por sua vez, o poder do Estado e este suas ações sobre suas localidades. Onde antes o poder do Estado se apresentava e atuava como uma presença territorial, cada vez mais seu poder de atuação se restringe. O que antes era referência para a construção e execução de ações de âmbito social, hoje o Estado vem perdendo cada vez mais seu território e seu poder de ação local.

Refletindo sobre como as informações chegam a um determinado local, e interferem nas realidades locais, percebe-se que as novas formas de difusão do conhecimento e das informações têm acelerado esse fator. Essas formas têm se constituído e fortalecido através de

meios de comunicação de massa, como a internet (BAUMAN, 1999), promovendo uma sensação de proximidade entre as localidades, minimizando a sensação das distâncias territoriais. Elas proporcionam a sensação de “um espaço dentro do qual a pessoa pode-se sentir *chez soi*, à vontade, um espaço no qual raramente, se é que alguma vez, a gente se sente perdido, sem saber o que dizer ou fazer” (Ibd., 1999, p. 20).

Porém, a questão aqui não é a análise de como estas informações chegam aos lugares, mas sim como elas afetam estes locais. Além disso, os contextos aos quais chegam, para quem chega, e como afetam, é algo de relevância para a dança, pois a situação de isolamento cultural, face a outros contextos mais atuantes de outros centros culturais, parecem afetar significativamente as ações de artistas dessas localidades, principalmente quando não se têm referências próprios em suas localidades.

Nesse contexto, partilhar informações é algo que deve ser realizado com cuidado, visto que parte desses meios de difusão de informações como a internet, realiza o que pode ser definido por muitos como uma democratização de informações e conhecimento, como também pode ser considerado apenas como uma fonte parcial de busca para informações e conhecimento. Da produção das companhias de dança no país, as que chegam até a cidade, se tornam referência sobre como fazer dança, pela estrutura material e pela produção coreográfica, proporcionada pelo desenvolvimento de uma linguagem própria, a qual pode ser associada a uma identidade própria.

Mas deve-se levar em conta que não só este meio, que é o caso da internet¹¹, possui grande poder de democratizar, mas também os próprios espaços artísticos de dança, como mostras, festivais, circuitos, fóruns, encontros, etc. Artistas de grandes centros, assim como os de localidades periféricas artística e culturalmente¹², se encontram e compartilham conhecimento, com grandes possibilidades de contaminações de idéias e formas de produção.

É nesse contexto entre informações sobre o global, ou seja, sobre o acesso que se consegue ter às informações e conhecimentos produzidos pelos grandes centros artístico-culturais, aliado ao fato de não se conhecer ou não se valorizar as referências locais, que estão estes novos grupos de dança de Aracaju. Um contraste entre as referências de grandes companhias de dança nacionais e as escassas referências às produções locais.

Num espaço onde não se têm solidificadas as referências artísticas locais, como é o

¹¹ Há algum tempo, sites disponibilizam vídeos de trabalhos de artistas da área de dança de todos os locais possíveis, o que pode ser considerado, em parte, como uma forma de acessar informação e conhecimento sobre dança.

¹² A periferia também pode ser, para Santos (2008) um espaço de intensa produção e troca cultural, como já foi discutido anteriormente.

caso da dança de Aracaju, a ausência de uma identidade local passa a ser evidenciada pelas referências às companhias de dança nacionais que conseguem chegar com mais facilidade à cidade e que se tornam modelos de como se faz dança, seja para vários destes artistas, como para o público. Nesse momento, ser local, ou seja, dizer que se faz dança com características locais chega a ser algo contraditório, pois, se para ser reconhecido no próprio espaço, é preciso acusar referências artísticas de companhias conhecidas no cenário artístico nacional, ou, no caso destas companhias, buscar suas próprias identidades através de uma linguagem própria, assim como as companhias estáveis conseguem alcançar.

Os processos de globalização proporcionam também um intenso confronto entre as realidades locais e as realidades que conseguem transpassar suas territorialidades. No caso de Aracaju, que sempre esteve numa margem econômica, cultural e artística nacional e regional, rege uma dificuldade em gerenciar essas limitações, ora supervalorizando a cultura local como algo original, único, ora se esquivando da promoção dessas expressões artísticas da cidade. A produção de dança independente nunca esteve muito acessível ao público da cidade, assim como a produção das academias e escolas de dança sempre estiveram.

São justamente os contatos dos artistas locais com os externos, os que estão bem além territorialmente, mas não simbolicamente, que proporcionam a reflexão sobre seus papéis dentro de um contexto da dança na cidade de Aracaju. Por isso, se faz necessário também pensar a possibilidade de uma comunidade de dança como possibilidade de um processo de identificação mais próximo dentro dessa diversidade cultural, especialmente dentro do contexto de dança de Aracaju.

2.1.3 (A) Diversidade e trocas culturais

A situação sócio-econômica e cultural em que se encontram as sociedades pós-modernas de países em desenvolvimento, como o Brasil apresentam um cotidiano de uma extrema desigualdade social, onde alternativas, vindas dos próprios habitantes, principalmente das classes mais baixas, podem reverter esse quadro, assim como acredita Santos² (2008). Para ele, o poder e as ações destrutivas do capitalismo e da globalização podem ser minimizados com ações agregadas e de resistência, em movimentos de baixo para cima, a partir dos próprios sujeitos participantes dessas sociedades, que na sua maioria, são os pobres.

Essa diversidade artístico-cultural, presente em território nacional,

Partindo das necessidades onde se pode contar com a atuação do outro, “se elabora uma política, a política dos *de baixo*, constituída a partir de suas visões de mundo e dos lugares” (SANTOS², 2008, pag. 132,133). Uma visão de mundo baseada em suas experiências cotidianas, próximas e presentes vividas por todos. O papel das classes sócio-econômicas (não só das pobres) contra esse sistema econômico pode acabar criando um novo sentido de existência, e por sua vez, o início formação de correntes e movimentos sociais de resistência e de luta. Tudo isso como forma de permanecer, de continuar existindo no mundo, mesmo que não pertençam ao sistema capitalista como esse direciona.

Porém, essas correntes e movimentos, só podem existir caso surja das próprias classes o entendimento das reais necessidades a partir do que lhes falta dentro desse sistema. Então, as atitudes de inconformidade, e até de rebeldia sejam necessárias a tomadas de atitudes frente a essa situação de exclusão e exploração. Nem sempre, segundo o autor,

“os brotes individuais de insatisfação podem não formar uma corrente. Mas os movimentos de massa nem sempre resultam de discursos claros e bem articulados, nem sempre se dão por meio de organizações conseqüentes e estruturadas. O entendimento sistemático das situações e a correspondente sistematicidade das manifestações de inconformidade constituem, via de regra, um processo lento. Mas isso não impede que, no âmago da sociedade, já estejam, aqui e ali, levantando vulcões, mesmo que ainda pareça silenciosos e dormentes (SANTOS², 2008, pag. 134).

Importante se aperceber da diferença entre movimentos e organizações estruturados, e o cotidiano como fator importante e decisivo para uma auto-organização a partir dessas relações diárias que são, por si só, flexíveis e adaptáveis aos anseios e ações das pessoas. E diz que a “organização é importante, como o instrumento de agregação e multiplicação de forças afins, mas separadas”. E continuar afirmando ela (a organização), pode “constituir o meio de negociação necessário a vencer etapas e encontrar um novo patamar de resistência e luta” (Ibd., 2008, pag. 134). E alerta para algo que parece ser o mais importante dentro do possível processo de mudanças, que é o cuidado em não se deixar cristalizar as ações e os resultados, assim, como a repetição das “estratégias e táticas”. Os movimentos sociais organizados, de acordo com o autor, “devem imitar o cotidiano das pessoas, cuja flexibilidade e adaptabilidade lhe asseguram um autêntico pragmatismo existencial”, constituindo, assim, a sua “riqueza e fonte principal de veracidade” (Ibd., 2008, pag. 134).

Os movimentos sociais organizados deveriam se estruturar de acordo com o curso dos próprios integrantes, num ritmo assimétrico, porém interligado, sem pressas, porém,

determinado. As ações devem vir das formas de organização e ação dos próprios cidadãos, numa forma de agir que corresponda aos anseios da coletividade, uma coletividade que se instaura num processo de democratização de informações, de aproximação de idéias, de estratégias que se adaptem aos diferentes anseios, portanto, sempre de forma diferenciada e não linear. Mas o que é mais importante nisso, é perceber as necessidades dessa coletividade como anseios que partem de cada sujeito participante desse mesmo contexto. Assim, as reivindicações se tornam, de fato, legítimas, continuando, ou mesmo possibilitando novas formas de solidariedade.

A possibilidade de uma comunidade que possua uma identidade própria, dentro desse contexto da dança aracajuana, pode vir desse caráter empírico, alinear e de massa sugerido pelo autor como possibilidade às faltas geradas por toda a problemática presente nesse mesmo contexto, que acaba por separar estes artistas. Atitudes contra a hegemonia ainda presente do pensamento de dança como técnica, academia, ou somente como um entretenimento, uma cultura de massa, ou uma cultura somente de elite. O surgimento de uma rede de solidariedade, de troca, de compartilhamento, pode possibilitar uma formação de ações comunitárias para a dança da cidade, e conseqüentemente, a construção de suas identidades.

Os processos de globalização nunca atingem os territórios em sua totalidade, ou seja, eles nunca chegam de forma homogênea, “tanto em extensão quanto em profundidade”, a todos os aspectos da vida social, cultural, econômica, etc. Segundo Santos², os “indivíduos não são igualmente atingidos por esse fenômeno, cuja difusão encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares” (SANTOS, 2008, pag. 143). Na realidade, segundo ele, “a globalização agrava a heterogeneidade, dando-lhe mesmo um caráter ainda mais estrutural” (Ibd., 2008, pag. 143). Isso faz com que a cultura popular, que é o objeto de análise do autor, passe por um processo de resignificação, passando a rivalizar com a cultura de massa, pondo-se num patamar de autonomia e ocupação de espaço próprio, numa ação de reemergência dessas massas, apontando para um novo processo democrático e popular.

O contexto da dança local, formado por diversas ações (desagregadas), pode encontrar uma nova configuração a partir do momento em que os sujeitos construtores dessa realidade possam se organizar a partir de uma divisão de ações vindas de baixo, produzindo uma solidariedade que pode vir a construir essas identidades ao mesmo tempo em que elas mesmas, construam uma comunidade que possa responder aos seus projetos artísticos e políticos.

Na divisão do trabalho por baixo, o que se produz é uma solidariedade criada de dentro e dependente de vetores horizontais cimentados no território e na cultura locais. Aqui são as relações de proximidade que avultam, este é o domínio da flexibilidade tropical com a adaptabilidade extrema dos atores, uma adaptabilidade endógena. A cada movimento novo, há um novo reequilíbrio em favor da sociedade local e regulado por ela (Ibd., 2008, pag. 146).

Para o surgimento de novas possibilidades na dança aracajuana, é preciso que se construa um novo sentido para a proximidade e interação de suas ações, onde estes artistas sejam os principais atores destas decisões. Uma nova tomada de atitudes partida deles próprios, de suas discussões e decisões do que pode ser feito para realização de seus interesses internos e como coletividade, emergindo então como comunidade.

2.2 IDENTIDADES E COMUNIDADE - POSSIBILIDADES DE COEXISTÊNCIA

Em Comunidade: A busca por segurança no mundo atual, Bauman (2003) trata das questões relacionadas ao termo comunidade em detrimento da segurança no mundo atual, cheio de inseguranças e cada vez mais distanciado das relações pessoais que anteriormente eram representadas por grupos sociais como a família e o bairro, por exemplo, e em como este vem se transformando ao longo das mudanças da sociedade moderna “sólida” para a sociedade pós-moderna “líquida”. A segurança das pessoas, ou melhor, dos grupos sociais, analisa ele, depende do quanto se sacrifique a liberdade individual em nome da segurança do grupo. Porém, ao mesmo tempo em que se cria um paradoxo, onde uma “segurança sem liberdade equivale a escravidão”, também se cria um clima de insegurança por conta de que a liberdade “sem segurança equivale a estar perdido e abandonado (e, no limite, sem uma injeção de segurança, acaba por ser uma liberdade muito pouco livre)” (Ibdem, 2003, pag. 24).

O sentido de liberdade, colocado pelo autor, nos confronta com a questão da individualidade, e por consequência, da identidade. A questão da identidade é levantada a

partir do momento em quem se delimita o campo de atuação individual dentro de uma comunidade - neste caso, como questão de segurança frente às diferenças promovidas pelas liberdades individuais.

No melhor sentido das hipóteses, a comunidade deveria ou poderia ser uma solução para as questões pertinentes a todos, ou pelo menos para a maioria. Nesse caso, na dança em Aracaju, a constituição de uma comunidade poderia ser um caminho para as questões que precisam ser amplamente discutidas e resolvidas, como as relacionadas à produção, formação, circulação, etc., as quais estão diretamente ligadas a todos estes grupos e, conseqüentemente, às suas identidades e atuações no contexto da dança na cidade.

Porém, o problema de se chegar a uma convivência em comunidade parece ser a ausência desse sentido de entendimento que está muito relacionado ao sentido de pertencimento a um grupo que possa representar, receber e cuidar das características em comum aos seus membros. Uma situação que Göram Rosemberg identificou como um “ ‘círculo aconchegante’ ” (Apud BAUMAN, 2003, pag. 16), como algo que “separa a comunidade de um mundo de amargos desentendimentos , violenta competição, trocas e conchavos” (Bauman, 2003, pag. 16), num ideal de condição humana que outrora parece ter existido. É justamente esse ponto não encontrado no contexto da dança de Aracaju, o qual vem apresentando questionamentos sobre sua identidade cultural, apontando para o fato de que a cidade ainda não conseguiu chegar a um consenso sobre o que realmente deseja para si, chegando-se a conclusão de que esse “círculo aconchegante”, essa comunidade, ainda é uma utopia.

É justamente esse consenso que parece ser um problema apontado pelo autor para a real existência das comunidades “ideais”. O consenso, para ele, “nada mais é do que um acordo alcançado por pessoas com opiniões diferentes, um produto de negociações e compromissos difíceis, de muita disputa e contrariedade, e murros ocasionais”(Ibd., 2003, pag.15). Só que para Bauman, o “entendimento” necessário para a constituição de uma comunidade poderia ser ao “estilo comunitário, casual”, citando Martin Heidegger¹³, porém, esse sentido de entendimento “não precisa ser procurado, e muito menos *construído*:” pois “esse entendimento já ‘está lá’, completo e pronto para ser usado – de tal modo que nos entendemos ‘sem palavras’ e nunca precisamos perguntar, com apreensão, ‘o que você quer dizer?’”¹⁴. Ou seja, a constituição de uma comunidade não estaria baseada na formulação de soluções externas a ela, mas teria referências de ações a partir dela, das relações estabelecidas pelos seus próprios membros. E continua dizendo que

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

O tipo de entendimento em que a comunidade se baseia *precede* todos os acordos e desacordos. Tal entendimento não é uma linha de chegada, mas o *ponto de partida* de toda união. É um ‘sentimento recíproco e vinculante’ – ‘a vontade real e própria daqueles que se unem’; e é graças a esse entendimento, e somente a esse entendimento, que na comunidade as pessoas ‘permanecem essencialmente unidas a despeito de todos os fatores que as separam’. (Ibdem, 2003, pags. 15-16).

A necessidade de permanência de uma comunidade vai além de suas diferenças, das individualidades, da diversidade que a compõe. Todo esse “entendimento partilhado” que contribui para a formação e continuidade de uma comunidade (um ideal de comunidade natural e espontâneo), “passa despercebido (raras vezes notamos o ar que respiramos, a menos que seja o ar viciado e mal cheiroso de uma peça abafada)” para seus integrantes, ou, como diz Tönnies¹⁵ (Apud BAUMAN, 2003, pag. 16), para que este entendimento continue despercebido, ele precisa continuar a ser instituído de forma intuitiva, ou tácita, e conseqüentemente esquecido, sem mais precisar ser “repensado, e muito menos monitorado e controlado” (Ibdem, 2003, pag. 16).

Como colocado acima, esse entendimento de comunidade só se torna efetivo quando seus componentes não se dão conta de que fazem parte de uma comunidade. Portanto, a partir do momento em que as reflexões sobre si própria se fazem presentes, a comunidade deixa de existir, ou no mínimo, se coloca em contradição. Para isso, fatores colaboram para que esses questionamentos ocorram, como por exemplo, quando ela deixa de ser auto-suficiente para experimentar, refletir e criticar a si e a seus membros e seus papéis dentro dela, e também quando ela deixa de distinguir e delimitar cada vez mais o “dentro” do “fora”, o “nós” dos “outros”¹⁶.

Quando isso acontece, ou seja, quando os questionamentos sobre si mesma provocam mudanças a ponto de uma comunidade deixar de existir, para Bauman, não existem possibilidades de reconstrução, e caso isso ocorra, é sempre de forma insegura. Para Hobsbawm (Apud Bauman, 2003, pag. 20), “a palavra ‘comunidade’ nunca foi tão utilizada de modo mais indiscriminado e vazio do que nas décadas em que as comunidades no sentido sociológico passaram a ser difíceis de encontrar na vida real”. Além disso, disse que “‘homens e mulheres procuram por grupos a que poderiam pertencer, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo se move e se desloca, em que nada é certo’ ” (Ibd., 2003,

¹⁵ Ibdem.

¹⁶ Citando Robert Redfield (pag. 17)

pag. 20). E Bauman continua citando o pensamento de Hobsbawm quando afirma que “‘precisamente quando a comunidade entra em colapso, a identidade é inventada’” (Ibd., 2003, pag. 20).

Nesse caso, a identidade entraria como uma substituta da comunidade, ou mesmo como solução temporária, nessa busca incessante e insegura por estabilidade num mundo cada vez mais inseguro e globalizado. A identidade, por sua vez, significa parecer ser

diferente, [...] singular – e assim a procura da identidade não pode deixar de dividir e separar. E no entanto a vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levamos construtores a procurar cabides em que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades individualmente experimentados e, depois disso, realizar os ritos de exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos. É discutível se essas ‘comunidades-cabide’ oferecem o que esperam que ofereçam – um seguro coletivo contra incertezas individualmente enfrentadas[...] (Bauman, 2003, pag. 21).

A noção de “identidades”, de acordo com Hall (2005), também se relaciona com a idéia de sujeitos participantes de grupos sociais por meio de um aspecto importante, que é o de pertencimento, seja ele qual for – “culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas, nacionais” (Ibdem, 2005, pag. 8). Esse pertencimento, ao que parece, teve um compreensão imaginária relacionado à “sociedade” como uma comunidade de ‘cuidados e compartilhamento’ [...]” que irradiava “uma confiança reconfortante no seguro coletivo contra o infortúnio individual”. Assim, a “sociedade era imaginada como o pai poderoso, rigoroso e às vezes implacável, mas sempre pai”, e, portanto, a quem “sempre se podia recorrer em busca de ajuda em caso de problemas” (BAUMAN, 2003, PAG. 102). Então, ao fim desse sentido de sociedade, que se aproxima de um sentido de comunidade, as identidades surgem como discursos para preenchimento desse vazio existente, pois essa “comunidade”, esse abrigo que procuram, se configura hoje como uma forma de “isolamento, separação muros protetores e portões vigiados” (Ibd., pag. 103).

Essa atitude defensiva de comunidade não apreça ser a que estão procurando estes artistas, pois nesse sentido, “comunidade se torna *mesmice*, e a ‘*mesmice*’ significa a ausência do Outro, especialmente um outro que teima em ser *diferente*” (Ibd., pag. 104). Acredita-se que não seja esse sentido que se deve ter ou que se deva chegar a ter o contexto da dança em Aracaju, pois se encaminharia para a formação de guetos, e não necessariamente de uma comunidade. Estaria essas companhias de dança se transformando em guetos voluntários

dentro desse contexto de dança da cidade, como uma forma de “ ‘comunidade segura’ (comunidade como segurança)” (Ibd., pag. 105)? Uma analogia que talvez faça sentido nos discursos de identidades que buscam por uma afirmação dentro desse atual contexto. E gueto, segundo Loïc Wacquant

[...] combina o confinamento espacial com o fechamento social: podemos dizer que o fenômeno do gueto consegue ser ao mesmo tempo territorial e social, misturando a proximidade/distância *física* com a proximidade/distância *moral* [...]. Tanto o “confinamento” quanto o fechamento teriam pouca substância se não fossem complementados por um terceiro elemento: a *homogeneidade* dos de dentro, em contraste com a *heterogeneidade* dos de fora (Ibd., pag. 105).

Nem esse pertencimento, nem as questões de identificação parecem resolver a problemática exposta até agora sobre esse contexto da dança na cidade de Aracaju, especialmente da situação dessas novas companhias de dança. Uma das perguntas que se faz aqui é de que forma se pode estabelecer relações mais próximas e sólidas entre estas companhias de dança, com os demais aspectos de dança da cidade, os quais, em meio à essa diversidade, parece também não promover estratégias de proximidade. Uma integração se faz necessária como possibilidade de um consenso, ou como uma colaboração para a construção dessas identidades para que elas não continuem numa situação de distância mesmo convivendo num mesmo contexto, aumentando as possibilidades de compartilhamento de ideias, ações, conhecimentos, etc.

A partir dessas discussões, pode-se realizar algumas observações sobre aspectos da dança na cidade de Aracaju. Partindo das discussões sobre as identidades e sobre o sentido de comunidade. Pode-se, a partir daí, iniciar as aproximações entre estes dois conceitos como forma de melhor entender a situação em que se encontram atualmente os grupos de dança aracajuano, a qual não comporta uma comunidade de dança no sentido ‘ideal’, o que talvez possibilitaria uma integração entre essas companhias e as demais ações de dança que existem na cidade. Porém, não se descarta a possibilidade de formação de uma comunidade que represente as questões da diversidade do contexto aracajuano, visto que comunidade e identidades, como vimos, são termos relacionados.

O que pode estar ocorrendo é a formação de grupos, sem que necessariamente se forme com eles um sentido comunitário. Ou seja, práticas anteriores parecem não ter construído de maneira determinante para a formação de uma identidade para a dança na cidade, tão pouco para a formação de uma comunidade e é isso, ao que as companhias atuais parecem estar buscando.

Iniciativas como a formação do Corpo Municipal de Danças, na década de 1980, além de grupos que intencionavam a profissionalização, como o Grupo Nós em Cia, a Cia DançArt de Sergipe e a Cia Contempodança¹⁷, não foram suficientes para que estas formassem vínculos, ou passassem a estar ligados por um movimento em comum, ou seja, por ações que pudessem dar visibilidade a suas produções e que pudessem representá-las como parte significativa da dança na cidade, mesmo quando estivessem representando a dança aracajuana em eventos de dança fora do Estado de Sergipe. Ações isoladas dificilmente resultam em iniciativas comunitárias ou de formação de uma identidade local.

Então, os grupos e companhias que já existiram e os que ainda mantêm atividades, parecem nunca ter conseguido unificar suas práticas, suas ações, suas idéias de forma a solidificar uma imagem de proximidade, e até uma identidade para dança da cidade. Os momentos de proximidade parecem sempre estar relegados aos momentos de efervescência que a dança já presenciou na cidade. Conseguiram, e ainda conseguem projetar seus trabalhos festivais e mostras de dança¹⁸ dentro e fora do estado, mas não conseguiram construir uma identidade que os mostrasse como ação unificada no contexto da dança da cidade.

A formação também atua como um fator construtor dessa situação. No processo de formação desses artistas, a falta de ações de aproximações, de discussões, além da falta de iniciativas políticas para a área, acabou ajudando a criar esse muro entre os artistas, e entre estes e as demais iniciativas de dança da cidade. A instabilidade nas ações de sustentabilidade dessas companhias, em vez de contribuir como um fator de aproximação para tomada de ações mais efetivas de sobrevivência e permanência, e até de formação de uma coletividade, colabora também na construção dessa separação e distanciamento. Aliado a isso, a falta de uma representatividade de classe contribui para a continuidade dessa situação, pois, uma representação de classe poderia atuar como fator agregador desses artistas, sendo importante para o desenvolvimento de uma identidade coletiva. Dificilmente se vêem discussões sobre temas como políticas culturais, leis de incentivo, programas e sistemas de cultura, economia

¹⁷ Na formação inicial de Francisco Santana.

¹⁸ O mais importante durante décadas no Estado de Sergipe foi o FASC – Festival de Arte de São Cristóvão, promovido inicialmente pela Universidade Federal de Sergipe.

da cultura, etc., e principalmente, a construção de uma representação política enquanto área. Tudo muito novo no contexto aracajuano.

Por sua vez, o surgimento dessas novas companhias de dança, com seus discursos sobre dança, sobre criação e identidades, pode proporcionar o início de formação de uma comunidade de dança na cidade, que, juntamente com outros grupos e ações de dança, podem afirmar novas identidades. Mas, por enquanto, o que vem ocorrendo é uma mostra de discursos sobre suas autonomias e suas identidades, ao mesmo tempo em que se procura constituir uma linguagem própria a partir de questões específicas sobre o que é, para estas companhias, o sentido contemporâneo de dança.

Ao parece, o problema em questão é de falta de ações políticas que promovam aproximações, ou seja, compartilhamento de idéias em comum. A ausência de um reconhecimento e até abertura ao “outro” por parte destes segmentos da dança da cidade demonstra que as questões das identidades ainda não estão resolvidas, impossibilitando, ainda, a construção de uma coletividade, que se constituiria como uma comunidade de dança ativa e colaborativa construindo um novo contexto para a dança aracajuana.

3. O CONTEXTO ARTÍSTICO DE ARACAJU: A COMUNIDADE COMO POSSIBILIDADE IDENTITÁRIA

Como qualquer produção humana, a dança modifica-se ao longo do tempo, articulando-se no mundo à maneira de um sistema cultural: através de trocas informativas de caráter contaminatório.
(Britto, 2008)

O capítulo anterior desenvolveu os conceitos de identidades e comunidades relacionados às questões do contexto atual da dança em Aracaju. Este capítulo pretende expor e discutir alguns dos questionamentos levantados por estas companhias, a partir de alguns fatores, principalmente os que estão relacionados às suas motivações de existência como companhias de dança, e como estas estão relacionadas a esse período.

A discussão a ser desenvolvida é a de que esses discursos surgem como um sintoma de uma situação de desarticulação existente nas diversas ações de dança que foram sendo construídas na cidade. E essa construção identitária na dança aracajuana surge como possibilidade de constituição de uma organização mais voltada para ações comunitárias para a dança.

Neste capítulo serão expostas várias ações que foram realizadas desde o início do ensino de dança na cidade, assim como várias que estão acontecendo ou aconteceram recentemente, e que contribuíram, ou que vem colaborando para a constituição dessas novas companhias de dança. Essa exposição de fatos, de ações, de atuações não quer demonstrar uma situação factual e causal do que se acontece hoje, mas revelar, que mesmo que importantes para a dança da cidade, estas ações pouco estiveram, ou mesmo nunca estiveram interligadas de forma a construir uma identidade para a dança da cidade. Não uma identidade única e linear, mas que caracterizasse a dança aracajuana de forma mais crítica, coletiva e articulada.

3.1 A DANÇA ARACAJUANA: UM CONTEXTO EM VIAS DE ATUALIZAÇÃO

A dança na cidade de Aracaju parece ter sempre tido uma forte atuação da iniciativa particular para realizações de ações nessa área, a exemplo das academias de dança que existem desde a década de 1960, mais precisamente a desde o ano de 1965, com a abertura da Escola Sergipana de Ballet¹⁹. Dirigida pela professora Dorinha Teixeira, com apenas 18 anos de idade, a Escola Sergipana de Ballet foi a primeira escola de dança da cidade, sendo ministradas somente aulas de ballet. A formação inicial da prof^a Dorinha Teixeira deu-se no Curso de Desenvolvimento Artístico²⁰, promovido e coordenado pela professora Neyde de Albuquerque Mesquita, com “aulas de teatro, poesia, música e dança”²¹. Foi justamente essa primeira iniciativa no ensino de dança em Aracaju que se tem notícia.

Esse curso, realizado a partir de 1955, foi um projeto educacional da prof^a Neyde de Albuquerque Mesquita, professora da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe, no qual tinha ajuda de suas três filhas, Clasemary, Rosemary e Lydia, que era realizado nas dependências do seu colégio, o Silvio Romero, na época localizado na Rua Lagarto, nº 1147, no centro da cidade (ALMEIDA NETO, 2008).

Foi no Curso de Desenvolvimento Artístico, que Dorinha Teixeira, como aluna, aos oito anos de idade, teve suas primeiras aulas de ballet, ministrado por Rosemary, uma das filhas de D. Neyde²². Esse curso tinha como objetivos “plantar a semente da arte como forma de educação para os jovens”, despertando em “muitas crianças o gosto pelo ballet clássico” (MACHADO, 2000). Porém, a única aluna que decidiu continuar “nesse gosto”²³ pelo ballet foi Dorinha Teixeira, que abriu em 06 de março de 1965 a primeira escola de ballet da cidade, a Escola Sergipana de Ballet, oferecendo aulas de ballet²⁴.

Após o término do Curso de Desenvolvimento Artístico, Dorinha Teixeira, durante dez anos viajava ao Rio de Janeiro, durante as férias, para fazer aulas de ballet com professores renomados à época, como Tatiana Leskova, Erick Valdo e Leda Yuki²⁵, já que na

¹⁹ TEIXEIRA, Dorinha. Dança em Sergipe. In: SERGIPE, Governo do Estado; CULTURA, Secretaria de Estado. **Sergipe Artístico e Monumental: 500 anos do descobrimento do Brasil**. Coord.: Ana Conceição Sobral de Carvalho e Rosina Fonseca Rocha. Segrase, 2000.

²⁰ Ibidem, p. 49.

²¹ Ibidem, p. 49.

²² Entrevista cedida na sede da Academia Sergipana de Ballet em 20 de abril de 2009.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

cidade não havia possibilidade de fazer cursos de formação e aperfeiçoamento técnico e artístico em ballet. Foi quando decidiu abrir a escola de ballet com apoio de sua família, principalmente sua mãe, que, segundo ela, a ajudava nas aulas de ballet, ficando ao piano, acompanhando a filha nas suas aulas (Almeida Neto, 2008).



Dorinha Teixeira na Escola Sergipana de Ballet
Década de 1960
(Foto: Acervo particular de Dorinha Teixeira)

Suas alunas, segundo Dorinha, eram moças de famílias ricas da cidade. Dorinha consegue realizar os primeiros festivais de dança da cidade como resultados das aulas anuais da Escola Sergipana de Ballet, como o “Primeiro Festival Sergipano de Ballet, no auditório do Colégio Estadual de Sergipe, no dia 01 de novembro de 1965; o espetáculo Prelúdio da Primavera, no Ginásio de Esportes Charles Moritz, no dia 03 de setembro de 1966; O Sonho de Natasha, no dia 11 de novembro de 1967 e o Segundo Festival Sergipano de Ballet, no dia 30 de novembro de 1968” (ALMEIDA NETO, pag. 532, 2008).

Segundo Dorinha, a dança em Aracaju, naquela época, ainda não era reconhecida como uma profissão a ser exercida por uma “moça de família”, tendo que encerrar as

atividades da Escola em 1969 por conta do casamento:

A ideia que se tinha na época era de que quem fazia ballet era moça da sociedade, porque era quem podia pagar. Então se considerou a vida inteira o ballet uma atividade de elite. Algo que complementa a educação da moça, como tocar piano, bordar. De maneira nenhuma se pensava em profissionalismo. Então nunca houve a formação de um corpo de baile.

(...)

A dança não era bem vista, aliás, ainda não é bem vista, porque você quer ver sua filha formada em qualquer área, menos na dança.

(...)

Como já não vinha muito satisfeita com as atividades da Escola, por conta dessas dificuldades, meu marido quis que eu cuidasse somente da família. Além do mais, mesmo meus pais que tinham uma mente aberta, também emperravam com o profissionalismo dentro da escola. Como a escola estava dentro da minha própria casa, então eu parei. (MACHADO, Dorinha. Entrevista cedida em 20 de abril de 2009).



Dorinha Teixeira – década de 1960
(Foto: Acervo particular de Dorinha Teixeira)

Por conta desse pensamento preconceituoso com a prática da dança, Dorinha deixou a dança e fechou sua escola depois que se casou, só reabrindo na década de 1990, no início do ano de 1991. Para Dorinha, a criação de uma companhia de ballet se tornava

inviável, já que, segundo ela, “nem existia aqui bailarinos formados, como pensar em formar uma companhia?”²⁶

Até o curso da professora Neyde Albuquerque e a Escola Sergipana de Ballet, os únicos contatos que os aracajuanos tinham com a dança profissional eram através dos trabalhos de companhias levadas para Aracaju por iniciativa da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe (Santos, 2003). Fundada em maio de 1951, a SCAS, “sob a liderança do professor Felte Bezerra, reuniram-se, no Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, um grupo de pessoas das mais variadas profissões: musicistas, professores, bancários, comerciantes, médicos, advogados, jornalistas, funcionários públicos”, com o intuito de “discutir a possibilidade de criação de uma instituição que promovesse a apresentação de recitais” na cidade de Aracaju. Uma intenção de incluir Sergipe no cenário cultural brasileiro das décadas de 1950 e 1960, assim como vinham realizando outras Sociedades de Cultura Artísticas fundadas no país, buscando trazer artistas de renome nacional e internacional.

(...) A partir da segunda metade do século XX, surgiram várias organizações de sociedades culturais com o intuito de apoiar apresentações artísticas nacionais e internacionais. Em Sergipe, em maio de 1951, nasce a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe-SCAS, fruto de profissionais de várias áreas que desejavam apoiar eventos artísticos nestas terras. Esta instituição era mantida com a contribuição de sócios e alguns investimentos públicos e privados.

[...]

A SCAS articulada com outras agências culturais estimulou apresentações de artistas e companhias culturais no Estado de Sergipe entre os anos de 1951 e 1980 (ALMEIDA NETO, pag. 530, 2008).

A SCAS conseguiu trazer artistas além dos da área da música, chegando trazer convidados entre os anos de 1951 a 1979 como o ballet espanhol Ximenes Vargas, o Ballet Real da Dinamarca, o Ballet Bolshoi, o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA, o Ballet da Ópera de Paris, o Ballet do Teatro Colon de Buenos Aires, o Ballet Stagium²⁷, além do Ballet de Nora Korach, o Ballet Dalal Achar, o Ballet da Caravana de Cultura do MEC, Mercedes Batista com o Ballet Folclórico do Rio de Janeiro, dentre outras companhias²⁸.

²⁶ Ibidem.

²⁷ SANTOS, Míriam Vieira dos. **Um marco cultural**: a SCAS em Sergipe. In: Revista de Aracaju. Realização: Prefeitura Municipal de Aracaju. Ano LX, nº 10. Gráfica J. Andrade: Aracaju, 2003.

²⁸ ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de; CRUZ, José Vieira da. **Pás de Deux**: entre o ensino de ballet e a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe – SCAS (1965 – 1969). I Congresso Sergipano de História : História e Memória. São Cristóvão, SE, 08 a 10 de outubro de 2008 – Anais Eletrônicos. – São Cristóvão, SE: ANPUHSE;

Porém, nada mais, ao que parece, foi feito em prol do desenvolvimento da dança na cidade, como a criação de escolas de dança ou mesmo o incentivo ao surgimento de companhias de dança, a não ser as iniciativas da prof^a Neyde Albuquerque e da prof^a Dorinha Teixeira.

Após Dorinha Teixeira encerrar as atividades da Escola Sergipana de Ballet, uma de suas alunas, Moema Maynard abriu no mesmo ano sua academia de ballet, a Escola Márcia Haydée²⁹, funcionando durante dois anos. Em 1971, recebeu uma bolsa de estudos do Estado, indo estudar dança no Rio de Janeiro e São Paulo, encerrando as atividades de sua academia de dança, a Escola Márcia Haydée. Logo após, Iracema Maynard, sua irmã, abre a academia Moema Maynard, dando aulas de ballet clássico e jazz dance³⁰. Segundo Moema³¹, ela e sua irmã, Iracema Maynard, viajavam sempre para fazer aulas de dança em outras cidades que eram referência em dança, como Recife e Salvador, já que em Aracaju não haviam outras possibilidades de formação a atualização na área da dança.

Um fato importante para dança da cidade aconteceu no início dos anos de 1970, exatamente em 1971, com a chegada a Aracaju de Lúcia Spinelli, mais conhecida como Lu Spinelli,

Fazendo uma revolução no campo amadorístico e se impôs, não só como pioneira da dança contemporânea e moderna mas, como incentivadora do profissionalismo da arte da Dança. Começamos então uma nova era na estória da Dança em nosso Estado, com a criação do Studium Danças. Muitos dos seus alunos hoje atuam em companhias ou são donos de escola de dança. (MACHADO, 2000; GRAÇA, 2002).

Nesse período começa uma nova fase na dança da cidade, com novas possibilidades técnicas e artísticas, já que Lu traz à cidade a dança moderna, formando vários dançarinos e procurando, ao mesmo tempo, a profissionalização da dança na cidade, formando, ela mesma, um grupo de dança, o Grupo Studium Danças. As iniciativas de Lu Spinelli trazem à cidade bailarinos e coreógrafos “não apenas para executar espetáculos, mas também para ministrar cursos” (GRAÇA, 2002). Em 1974 a prof^a Maria Luiza Prado abre a Academia Compasso ministrando aulas de ballet³²; hoje não existe mais.

Talvez um dos mais importantes fatores à difusão coreográfica de academias, grupos

Aracaju, SE: IHGS, 2008.

²⁹ TEIXEIRA, Dorinha. Dança em Sergipe. Op. Cit.

³⁰ GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da; SOUZA, Josefa Eliana; CERQUEIRA FILHO, Manoel Luiz. Ob. Cit.

³¹ Entrevista cedida em 25/05/2009.

³² GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da; SOUZA, Josefa Eliana; CERQUEIRA FILHO, Manoel Luiz. Ob. Cit.

e companhias de dança do Estado tenha sido o FASC – Festival de Arte de São Cristóvão³³. Com a preocupação de estender à comunidade sergipana suas ações, a Universidade Federal de Sergipe procurava, de fato, realizar as “funções básicas de uma universidade: ensino, pesquisa e extensão” (SÁ, In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE, 1995, pag. 12). De acordo com João Oliva Alves (Apud SÁ, 1995), à época assessor de Relações Públicas da UFS, a idealização e realização do FASC tratava-se de “uma nova forma de desenvolver a cultura, para além das fronteiras da própria Universidade. Nas suas atividades de ensino e de pesquisa, a Universidade trabalha intra-muros, mas na extensão ela vai atuar extra-muros, e procura beneficiar não apenas o grupo de alunos que compõe a sua matrícula, mas toda a sua coletividade” (SÁ, 1995).

A exemplo do FASC, onde as ações do Estado e da Universidade Federal de Sergipe como sujeitos-instituição determinavam as formas de organização deste festival de maneira que fosse difundida uma idéia de arte e cultura que abarcasse todas as manifestações presentes, de uma forma mais geral, financiada por um viés institucional, onde estas diferenças estavam sujeitas a estas instituições, significando dizer que durante estas décadas, a Arte no FASC se configurou como expressão de sujeitos-instituições, muito mais na forma de divulgar do que de problematizar.

[...] sob a égide do capitalismo, a modernidade deixou que as múltiplas identidades e os respectivos contextos intersubjectivos que a habitavam fossem reduzidos à lealdade terminal do Estado, uma lealdade omnívora das possíveis lealdades alternativas. [...] A globalização das múltiplas identidades na identidade global do Estado tornou possível pensar uma identidade simétrica do Estado, global e idêntica como ele – a sociedade (SANTOS, 2008).

À medida que essa forma de política de administração vai perdendo força, e que o FASC vai deixando de ter importância no âmbito cultural do Estado e da UFS como representação de uma forma de administração cultural, essas ações artísticas de dança vão se

³³ Festival de Arte de São Cristóvão, criado em 1972 como ferramenta do Estado militar preocupado em estabelecer diretrizes para a Arte e a Cultura no Estado de Sergipe como forma de projetar o estado num contexto de discursos de nacionalismo. Então convinha, nas décadas de 1970 e 1980, promover e conduzir um festival de envolvimento artístico-cultural e intelectual de nível nacional, sendo coordenado por intelectuais do estado. A política cultural era voltada para uma arte quem mostrasse a ação do Estado como provedor de arte e cultura, preenchendo ausências ou determinando as ações artístico-culturais principalmente voltadas para a promoção do turismo.

voltando para outras possibilidades. Depois do FASC nada mais foi feito no âmbito estadual que suprisse o vácuo deixado por este evento³⁴.

A partir destas iniciativas, a dança em Aracaju passa por transformações anteriormente não pensadas ou imaginadas, como a criação, num futuro próximo, de grupos e companhias de dança. Porém, ainda estaria longe de alcançar um status de independência e reconhecimento profissional. Mesmo assim, a partir daí, a cidade presenciou alguns períodos de efervescência na dança.

O Grupo Nós em Cia³⁵ surgiu a partir de integrantes do Grupo Gente que Dança, formado em 1978 por Iradilson Bispo, Sidney Azevedo e Francisco Santana. Inicialmente constituído por homens, surgiu da necessidade destes dançarinos começarem a apresentar suas idéias, as quais já vinham sendo pensadas desde que eram colegas em academias de dança da cidade, onde “pegaram toda essa parte técnica, acadêmica”³⁶. Passando por academias de dança da época, como as academias de Iracema Maynard, Moema Maynard e a de Lú Spinelli, onde faziam aulas de jazz, dança moderna e ballet, eles começaram a pensar na idéia desse grupo, segundo Sidney Azevedo, os quais, “começaram a pesquisar, a correr atrás” para formar um grupo de dança.

Na verdade a gente tinha uma linha de trabalho; a gente trabalhou com Marta Graham, que é bem moderna; e aí fomos saindo um pouquinho, pegar toda essa geração nova de coreógrafos. A gente tinha um mestre que foi Airton Tenório, [...] ele que abriu [...] esse caminho contemporâneo pra gente, na verdade. Tem Lú Spinelli [...] Então tudo começou daí do Studium Danças. A nossa técnica acadêmica era o jazz, que fazíamos com Iracema Maynard [...] A partir daí a gente começou a pegar técnicas de Lú, de Moema, e ir visitando todas as academias. Os cursos que vinham a gente ia fazer, e aí a gente começou a perceber a contemporaneidade [...] a gente começou a criar, a fazer movimentos nossos, do cotidiano sergipano, da nossa cultura, que é completamente diferente de qualquer outra dança [...] Então foi quando a gente conseguiu mostrar o nosso trabalho, a nossa identidade de dança. Logicamente pesquisando toda essa gama de coreógrafos e mestres, né?

Começam no grupo, desde já, as preocupações com a divulgação dos trabalhos, além das questões de aprendizagem de técnicas de dança. Gente que Dança se apresentou em

³⁴ Porém, recentemente, mais exatamente entre os anos de 2004 e 2006, foi realizada pela Secretaria de Estado de Cultura, a Semana de Dança durante o mês de abril, na administração do Sr. José Carlos Teixeira, onde se apresentaram grupos locais e academias de dança, além de artistas e companhias nacionais e internacionais.

³⁵ Formado em 1986.

³⁶ AZEVEDO, Sidney. Entrevista cedida em 28 de outubro de 2008.

festivais dentro e fora do Estado, viajando muito para “fazer cursos para se especializar”³⁷. Segundo Sidney, o grupo teve que mudar o nome do grupo pra poder ter uma sede, passando a ensaiar numa academia de dança de uma amiga dos integrantes do grupos que cedeu o espaço para ensaios. A falta de residências e sedes sempre esteve relacionada às realidades dos grupos, e ainda é, e esse fato dificulta imensamente as atividades dos grupos e companhias de dança.

As décadas de 1980 e 1990 foram importantes para a dança, pois presenciou o surgimento de grupos de dança independentes e por uma importante iniciativa pública. A década de 1980 viu o início da formação de grupos de dança na cidade, a exemplo do Grupo Studium Danças, dirigido por Lú Spinelli, Grupo Gente que Dança, além de uma iniciativa pública importante como o Corpo Municipal de Danças³⁸ do município, residente no antigo auditório Lourival Baptista³⁹, tendo como coordenador o coreógrafo Reginaldo Daniel Flores. Esta companhia municipal funcionou somente durante a administração de Jackson Barreto. Esse corpo municipal de danças, por sua vez, foi formado por dançarinos vindos de um projeto de formação em dança realizado no antigo Auditório Lourival Baptista⁴⁰, na gestão do então prefeito Jackson Barreto, que tinha como secretária de cultura Lânia Duarte⁴¹.

Em 1989 o corpo municipal de danças populares estava se extinguindo devido à entrada dos novos candidatos eleitos para assumir a prefeitura, e para não ficarmos à mercê das decisões políticas, e embora já sabíamos que o descaso era imenso em relação à cultura na cidade, então, tomamos a decisão de se tornar autônomos, e assim darmos continuidade aos trabalhos de aula e espetáculos que na época eram de 8h diária, sabíamos que sem o apoio da prefeitura seria difícil, pois, o órgão patrocinava o grupo em tudo!!!!!! Desde o pagamento mensal de todos os bailarinos, transporte para aulas e apresentações, malhas, sapatilhas, xerox, sala de aula, escritório, entre outras coisas, não foi sonho, acredite uma grande e maravilhosa realidade aqui em Sergipe, onde na época teve até audição para entrada desses bailarinos (SILVA, Cleanis. Entrevista cedida em 15 de abril de 2009).

Na década de 1990, a trajetória do grupo recomeçou, abrindo-se espaço para bailarinas, entrando no grupo Lucíola Alves, a primeira mulher a entrar no grupo. Sidney afirma que o grupo chamaram também outros profissionais que já davam aulas em academias

³⁷ Ibidem.

³⁸ Formado na administração municipal do ex-prefeito Jackson Barreto entre os anos de 1986 e 1990, tendo como Secretária de Cultura Lânia Duarte.

³⁹ Hoje, Complexo Cultural Lourival Baptista.

⁴⁰ Hoje Complexo Cultural Lourival Baptista.

⁴¹ A administração de Jackson Barreto na prefeitura municipal de Aracaju foi na década de 1980.

para fazerem parte do Nós em Cia, com o objetivo de “misturar mais” nesse período de transição”, e “foi aí que surgiu mesmo o Nós em Cia”⁴².

Durante as décadas de 1980 e 1990 surgem outras iniciativas na dança, principalmente o surgimento de academias de dança. Em 1983 Moema Maynard retoma as atividades com a Academia Moemandré. Em 1986 a Prefeitura Municipal da cidade abre a Escola de Artes, que teve Hamilton Marques como um dos diretores do ensino de Dança, tendo posteriormente a coordenação de outros artistas como Reginaldo Daniel (Conga), Cleanis Silva, Francisco Santana, Marcos Braz (Erê)⁴³. No mesmo ano a gaúcha Olga Gutierrez chega a Aracaju e desenvolve trabalhos de dança no Cultart⁴⁴, na Moemandré, na Escola de Artes da Funcaju⁴⁵.

No ano de 1987 Elza Batalha inaugura a Academia Passo a Passo, e em 1991 Célia Duarte abre o Ballet Célia Duarte. Em 1991 Dorinha Teixeira retoma as atividades com a Academia Sergipana de Ballet. A Cia Contempodança inicia suas atividades em 1996 sob a coordenação de Francisco Santana, também abrindo o Espaço Contempodança, que funcionava como escola de dança. Outras academias⁴⁶ também surgem na década de 1990, como a Balanceio Escola de Dança em 1997 por Renata Munerato, o CAD (Centro Artístico de Dança), por Rejane Cruz e a Ballet e Cia, com Sandra Miranda.

Formada após o encerramento das atividades do Corpo Municipal de Danças, a Cia DançArt de Sergipe⁴⁷, dirigida por Cleanis Silva, foi criada por alguns de seus dançarinos. Nessa mesma década, o Faz dança, produzido pela Cia e Espaço Contempodança⁴⁸, que teve sua última edição realizada no ano de 2008 (passando a ser realizado em 2009 o Festival Galeria da Dança) e o Festival de Danças da Cia DançArt de Sergipe (passando também por reformulações, existindo como Estações Dançar), atuaram como dois grandes festivais de dança para a mostra das produções dos grupos e companhias da cidade. Além da mostra coreográfica destas companhias, estes eventos promoveram a difusão do que era produzido em academias de dança, escolas, e também por grupos de dança de bairros da cidade. Ao mesmo tempo em que se percebe, durante a década de 1990, o aumento do número de

⁴² *Ibidem*.

⁴³ TEIXEIRA, Dorinha. Ob. Citada.

⁴⁴ Centro de Cultura e Arte da Universidade Federal de Sergipe, ligado à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários.

⁴⁵ Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Esporte.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ A Cia DançArt de Sergipe foi oficialmente formada em 15 de julho de 1991. De todas as companhias e grupos desta pesquisa, é a única que possui sede. Hoje conta com 09 dançarinos, sendo 08 permanentes e um estagiário.

⁴⁸ O Faz Dança foi realizado até o ano de 2008, já sob a coordenação de Leila Nascimento, Adriano Matos e Brenda Katherine, à época já à frente da Cia e do Espaço Contempodança.

academias de dança, se percebe também a diminuição do número de grupos e companhias independentes em atuação na cidade.



Oficina de Contato-Improvisação – Faz Dança – Teatro Tobias Barreto/2008
(Foto: Acervo particular da companhia)

O aumento do número das academias de dança iniciado na década de 1990 continuou durante a década seguinte, dando mais impulso às atividades de dança no sentido de produção de mais espetáculos, festivais e mostras de dança na cidade; no entanto, esse fato não impulsionou a profissionalização da dança na cidade, continuando a separação entre o que era produzido pelas academias e pelos grupos de dança da cidade. Entre a segunda metade de 1990 e os primeiros anos de 2000, a cidade foi assistindo o encerramento de atividades de alguns grupos, como o Grupo Nós em Cia, dentre outros⁴⁹, ao mesmo tempo em que iam esmorecendo outros festivais que também serviram de espaço de início e também da difusão destas companhias, como o Festival de Arte de São Cristóvão.

Com efeito, há questões positivas a serem levadas em consideração na realização desses festivais e mostras de dança. Nos últimos anos da primeira década de 2000, mais especificamente entre os anos de 2006 a 2009, novas e importantes mostras e festivais não vinculados às academias não só difundem a diversidade de linguagens de dança dos grupos e companhias de dança, como de grupos de bairros, centros comunitários e colégios da cidade,

⁴⁹ Existiram outros grupos de dança que não foram incluídos neste texto devido às dificuldades em se contatar os antigos integrantes destes.

além de grupos de outros municípios, como da grande Aracaju, especialmente da cidade de São Cristóvão, como a Cia de Dança Nelson Santos e o Grupo de Dança Rick di Carlo⁵⁰. Além desses aspectos, é importante ilustrar o impulso à formação de novos grupos, a exemplo do Rosa Negra Grupo de Dança, formado a partir do Festival Nossa Dança, além de outros.

Como iniciativas importantes nesses formatos a cidade vem presenciando as realizações do Festival Nossa Dança, da Semana Sergipana de Dança, do Workshop Internacional de Dança de Aracaju, da Mostra de Dança do Cultart, do Festival Estações DançArt, do Festival Nacional de Dança de Aracaju, e do Festival Galeria da Dança. A única iniciativa pública é a Semana Sergipana de Dança, que foi idealizada e produzida por Lindolfo Amaral, diretor do Teatro Tobias Barreto⁵¹.

O Festival Nossa Dança foi idealizado e produzido por Bosco Torres⁵², professor de Educação Física da Secretaria de Estado da Educação⁵³. A partir de diagnóstico feito nas escolas, em conversas com professores das escolas, sobre como estes vinham desenvolvendo projetos e atividades de dança, foi que ele percebeu que, em 2004, só tinham 10 projetos com dança registrados como atividades dentre as 400 escolas da rede estadual. Estas atividades com dança eram realizadas por professores de educação física que complementavam sua carga horária com esses projetos. Portanto, para Bosco, a dança ainda não alcançava o espaço devido na grade curricular como previam os conteúdos da Educação Física, como a Cultura Corporal do Movimento. Precisava-se de uma ação que pudesse incentivar a realização de novos projetos e fortalecer os já existentes.

Com intenção inicial de estimular a produção de dentro das escolas, o festival, que funcionou somente como mostra, sem qualquer outro tipo de atividade, que surgiu como uma proposta de mostra escolar, cresceu muito a partir da segunda edição, em 2007, recebendo grupos de outras redes de educação (municipal e particular), além de grupos e companhias de dança independentes⁵⁴.

Cresceu além das expectativas, já que a procura por um espaço na mostra indicava

⁵⁰ Estes grupos são da cidade histórica de São Cristóvão, vizinha à Aracaju. Eles têm suas atuações tanto na cidade de origem, quanto na cidade de Aracaju, participando de diversos festivais e mostras de dança da cidade. A Nelson Santos Cia de Dança é responsável pela realização do Festival de Dança de São Cristóvão.

⁵¹ Lindolfo Amaral, mestre e doutorando em Artes Cênicas pela UFBA, é ator, produtor, e diretor do Grupo de Teatro Imbuça e diretor do Teatro Tobias Barreto desde 2007, quando realizou a I Semana Sergipana de Dança.

⁵² Bosco Torres é graduado em Educação Física Licenciatura pela UFS, com Especialização em Coreografia pela UFBA. É professor de Educação Física da Rede Estadual de Ensino desde 1993. É dançarino e coreógrafo, desenvolvendo trabalhos com temáticas regionais, como a cultura da cidade de Aracaju, com as linguagens das danças populares.

⁵³ O Festival Nossa Dança foi realizado através do Departamento de Educação Física da Secretaria de Estado da Educação, sob a coordenação de Bosco Torres, que trabalhava no DEF nesse período.

⁵⁴ O Festival Nossa Dança teve apenas 3 edições, entre 2006 e 2008.

uma produção cada vez maior de grupos de dança de escolas, além de grupos amadores que vinham surgindo no âmbito da cidade, mas que não encontravam oportunidades de apresentação de seus trabalhos. Além das danças, como ballet, jazz, e dança livre, dentre outras, viam-se apresentações de grupos de GRD e Ginástica Geral.

Este festival teve uma produção com o olhar de um professor que também é artista, que vivencia o contexto de dança da cidade, por isso teve um amplitude que conseguiu alcançar um grande número de escolas e grupos de dança da cidade. Porém, por falta de incentivos da própria secretaria de educação, o festival só teve três edições, deixando um vazio e falta de expectativas para continuidade de uma ação que vinda dentro da Educação, poderia fortalecer ainda mais as ações que já vinham sendo realizadas, e incentivar o intercâmbio entre artistas e alunos, fazendo com que cada um possa dialogar com o outro, trocando experiências, informações, conhecimento, aproximando duas áreas que poderia estar cada vez mais próximas, a Cultura e a Educação. Ações assim, podem vir a crescer e colaborar no desenvolvimento educacional, além de aproximar alunos e escolas do contexto artístico da cidade, nesse caso a dança, promovendo a formação de platéias e quem sabe de futuros artistas na cidade.

Outro festival importante desse período é a Mostra de Dança do Cultart⁵⁵. Surgindo como um novo espaço de difusão e intercâmbio de linguagens de dança, a Mostra de Dança do Cultart tem como objetivo, segundo Janaína Veloso⁵⁶, idealizadora e produtora da mostra, a criação de público para a dança, mesmo que isso “comece com os próprios parentes e amigos dos participantes”⁵⁷. Janaína ainda afirma que este evento pode valorizar a produção local de dança, e que posteriormente pretende ser estendido à grande Aracaju.

Janaína Veloso continua com a intenção de criar de um movimento de dança na cidade de Aracaju a partir dessa mostra de dança, a qual pode proporcionar aos participantes trocas de experiências entre os artistas mais experientes e os iniciantes. Isso faria com que todos adquirissem experiência, sendo veteranos ou não; somando trabalhos dessas produções locais. Além disso, continua afirmando que este evento é aberto para todos que quiserem participar e para qualquer linguagem de dança, e que é importante também que estejam

⁵⁵ As I, II, III e IV Mostras de Dança do Cultart aconteceram entre os anos de 2007 e 2009 nos Teatros Juca Barreto e no Teatro Atheneu, respectivamente, tendo a participação de Airton Tenório como ministrante de oficinas nas II e IV Mostras, e de Alex Neoral como ministrante de oficina na III Mostra.

⁵⁶ Janaína Veloso é dançarina e coreógrafa, e dá aulas de dança contemporânea e sapateado no Cultart.

⁵⁷ Esse trecho foi escrito a partir das palavras de Janaína durante reunião realizada no Teatro Juca Barreto, nas dependências do Cultart no dia 26/05/2008, para orientação aos participantes da III Mostra de Dança do Cultart, a ser realizada no dia 30/05/2008 no Teatro Atheneu.

presentes profissionais das áreas de comunicação como um público em potencial para a dança, pois seria uma forma de tê-los como conhecedores e aliados na divulgação destes eventos. Um prova de que não há uma proximidade entre artistas e as redes de comunicação locais, as quais poderiam entrar como colaboradoras destes eventos, incentivando e promovendo a formação de público para a produção de dança local.



Janaína Veloso (em primeiro plano) e alunas na II Mostra de Dança do Cultart Teatro Juca Barreto/2007 (Foto: Acervo particular de Janaína Veloso)

Essa reunião técnica da Mostra de Dança do Cultart realizada por Janaína Veloso mostra o início de aproximação com os artistas, bem como ensaios e apresentações de dança durante o evento. Segundo Veloso, há uma necessidade dos artistas participantes da mostra em obterem mais trocas durante o evento, fala que comprova a sensação de isolamento e de distância entre as ações e os artistas de dança da cidade. Por mais que pareçam ações isoladas, e por vezes são também, nem sempre é intenção dos seus organizadores que seja assim. Contudo, sabemos que o tipo de organização promovida também depende da disponibilidade de participação, o que irá facilitar uma atitude de proximidade e integração entre os artistas, comumente isolados ao seu momento de ensaio e apresentação no espaço da mostra. Infelizmente, poucos grupos e companhias participam da reunião organizada por Janaína Veloso, talvez como um sintoma dessa situação de isolamento.

Por mais que a intenção de Janaína seja a de reunir os participantes para informar sobre o processo de realização da mostra e da sua importância para a dança da cidade, lamenta a baixa presença dos participantes na reunião, tendo que se resumir a uma reunião técnica sobre a organização para as apresentações na mostra. Com isso, perde-se a oportunidade de se fazer um momento para aproximação, troca de informações, além do simples encontro durante a mostra.

No entanto, é reconhecível a importância que esses festivais e mostras tem para a cidade. São momentos de convívio e troca de experiências destes artistas, mas se faz necessário entender que momentos como estes devem ser multiplicados, em um outro contexto, com uma outra intenção, que não seja somente a de apresentação de dança. A troca que existe durante as apresentações, quando os artistas conhecem outros artistas, outros trabalhos, outras linguagens também são importantes e imprescindíveis, tanto para conhecimento dos artistas, quanto do público, mas um encontro que tenha uma outra motivação, que também suscite outro tipo de atividade, de questionamento e reflexão sobre o contexto local de dança, pode promover mudanças e melhorias mais efetivas. Talvez tenha sido com esta intenção que a bailarina e coreógrafa Janaína Veloso tenha promovido esta reunião: promover experiências, aproximações e diálogos.



Oficina de Alex Neoral – III Mostra de Dança do Cultart /2008 - Teatro Tobias Barreto
(Foto: Carolina Naturesa)

Destes festivais e mostras de dança, o que mais colaborou diretamente na difusão da produção dos grupos e companhias independentes foi e ainda é a Semana Sergipana de Dança, idealizada e produzida por Lindolfo Amaral⁵⁸, diretor do Teatro Tobias Barreto. Anteriormente já havia sido realizada uma mostra de dança, mas com foco principal de grupos, companhias e artistas de outros estados e países. A Semana Sergipana de Dança veio como uma proposta de ação para promoção da dança sergipana, do que é produzido no Estado. De acordo com Lindolfo⁵⁹,

Ao assumir a direção do teatro, em janeiro de 2007, veio imediatamente a idéia de reunir as diferentes linguagens artísticas em Mostras. Assim aconteceu em março/2007, a Mostra de Teatro Sergipano e em abril/2007 a 1ª Mostra de Dança. O objetivo foi retomar o movimento que havia em Sergipe, na década de 80 e início dos anos 90. Não se pode negar que houve um declínio na produção artística, tanto qualitativo quanto quantitativo. Desapareceram os grupos de dança. O que se tem hoje é uma nova geração trabalhando, lutando para manter vivo esse espaço e a Mostra de Dança tem dado uma contribuição nesse sentido. Um bom exemplo é a Cia. Cubos que é fruto da Mostra. Por outro lado é importante lembrar que o “DançArt” e “Nelson Santos e Cia” já têm mais de 10 anos, porém trabalhavam em suas cidades sem a troca de experiências.

O Nelson participa de Mostras competitivas fora de Sergipe e tem conquistado muitos prêmios, porém a repercussão é muito pequena. Melhor, às vezes viajam em péssimas condições, sem o devido apoio. Isso é lamentável.

Acredito que a Mostra poderá abrir um novo canal para dança, no tocante as questões de produção e circulação (AMARAL, 2009).

A Semana Sergipana de Dança é hoje a maior mostra de dança de grupos e companhias independentes do Estado de Sergipe. A mostra tem servido como estímulo à produção de dança no estado, principalmente da cidade de Aracaju, onde se concentra a maior participação de grupos na mostra. Lindolfo percebe a dificuldade dos grupos em se firmarem por conta das dificuldades financeiras, já que não recebem apoio financeiro, cultural, dentre outros que sejam necessários à sustentabilidade desses grupos e companhias de dança no estado.

O fato de existirem grupos e companhias ainda em péssimas condições de produção, ainda precisando de apoio direto do poder público, demonstra a ausência de políticas

⁵⁸ Lindolfo é ator e diretor do Grupo Imbuça de teatro e assumiu a direção do Teatro Tobias Barreto no início de 2007.

⁵⁹ Entrevista cedida no dia 00/00/2009.

culturais, e o pior, a ausência do início dessas discussões, evidenciando o distanciamento do poder público e também dos artistas para estas questões. Isto parece evidenciar a falta de diálogos entre estas duas instâncias, indicando, dentre várias razões, o desconhecimento da existência desses grupos por parte do poder público, além da ausência de representantes nestes locais e falta de iniciativa organizada por parte dos artistas de dança no estado.



Catarse Grupo de Dança – III Semana Sergipana de Dança / 2009
(Foto: Acervo particular do grupo)

Esse evento vem crescendo muito. Tanto, ao ponto de, além de ajudar os grupos já existentes dispendo um espaço para mostra de seus trabalhos, também promover o surgimento de novos grupos de dança, a exemplo da Cubos Cia de Dança, Espaço Liso Cia de Dança e o Catarse Grupo de Dança. Deve-se levar em consideração que nas três edições já realizadas, tem ocorrido um crescimento do público presente no evento, sendo este um importante fator de continuidade, pois mostra que o público da dança tem aumentado para além dos amigos e familiares dos artistas que costumam acompanhar os trabalhos destes grupos.



Grupo de Dança Entre Nós – III Semana Sergipana de Dança / 2009
(Foto: Carolina Naturesa)

Além disso, Lindolfo destaca o fato de que a falta de uma formação técnica em dança não tem possibilitado aos artistas produzirem trabalhos que não sejam apenas para mostras e festivais de dança, quando poderiam produzir para outros eventos, trocando experiência e conhecimento com outros grupos e companhias de dança. Uma limitação técnica que, para ele, pode ser motivo de limitação para uma produção coreográfica de melhor qualidade. E continua atestando que

A primeira surpresa que tive, ao organizar a mostra de dança foi que as academias não formam dançarinos. O que se tem em Aracaju são jovens lutando para dançar e isso independe de academia, pois elas não têm interesse em grupos e não ajudam os mesmos. As donas de academias não participam da mostra, não assistem e pouco têm ligando para o evento. Como falar em profissionalização em nosso pequenino estado? Fico muito triste ao perceber uma grande quantidade de academias e muita gente ministrando aulas sem formação. A formação que tem foi adquirida nas próprias academias ou em pequenos cursos, oficinas, etc. Não fazem uma capacitação digna. Quanto à questão de políticas públicas para área cultural, falo de modo geral, é uma luta longa e nesse momento há uma perspectiva de construção dessa estrada, através de editais e consolidação do Fundo Estadual de Cultura. Tudo é muito novo nesse caminho (AMARAL, 2009).

Nesse período já havia sido lançado o Edital César Macieira de Artes Cênicas, a além disso, algumas discussões sobre políticas públicas vinham sendo iniciadas, o que culminou na realização das Conferências de Culturas municipais⁶⁰ e na estadual, realizada

⁶⁰ A Conferência Municipal de Cultura de Aracaju foi realizada nos dias 30 e 31 de outubro de 2009.

entre nos dias três e quatro de dezembro de 2009. Infelizmente, houve pouca participação dos artistas da área de dança do Estado, presenciando somente alguns da cidade de Aracaju. Mas como já foi falado antes, a ausência de uma representatividade de área atuante para a dança, aumenta mais ainda as distâncias entre artistas e setores públicos para que possam começar a organizar ações para a promoção da dança na cidade de Aracaju.

Percebe-se que, nos últimos quatro anos, festivais como o Nossa Dança, a Mostra de Dança do Cultart e a Semana Sergipana de Dança, vem fortalecendo mais ainda a dança realizada por grupos e companhias da cidade de Aracaju, independente das linguagens trabalhadas por eles. Também o Festival de Danças da Cia DançArt foi reformulado, passando a ter nova concepção. Com a proposta de acontecer a cada estação do ano, o Estações Dançar⁶¹ procura fortalecer as ações dos grupos e companhias, dando mais espaço para eles em sua mostra. Ao contrário do formato anterior, que era apenas de mostra, esta nova edição pretende realizar debates, palestras e demais ações para promoção de novos pensamentos para a dança na cidade.

Com esse novo formato, Cleanis Silva⁶², pretende convidar grupos e companhias que tenha propostas de formação profissional, onde tenham mais tempo para apresentar suas coreografias, o que no formato atual não permite, pois são várias coreografias apresentadas, ficando para cada apresentação em torno de cinco minutos, apenas. Neste formato atual estão juntos trabalhos de academias de dança, escolas e colégios, grupos de bairros, etc. Então, a cada estação, pretende-se realizar uma nova mostra de dança com a participação de grupos e companhias de dança, incluindo, também, trabalhos de artista independentes, além dos próprios trabalhos da Cia DançArt.

O antigo formato de festival, a princípio, pretendia ser um espaço para difusão da dança na cidade, já que haviam poucos em mostras e festivais de dança na cidade, geralmente restrito aos das academias de dança, onde sempre apresentavam os resultados de suas aulas anuais. Quase não se tinham opções para que estes outros grupos, independente de suas origens e propostas estéticas, apresentassem suas coreografias, no que este festival se apresentou como uma alternativa viável para tal propósito. Com a criação de outros festivais, das próprias escolas, de outras novas academias, e também de outras mostras, Cleanis percebeu que os objetivos iniciais da mostras já tinham sido alcançados.

⁶¹ A primeira edição foi realizada em dezembro de 2009 no foyer do Teatro Tobias Barreto.

⁶² SILVA, Cleanis. Entrevista cedida no dia 23/06/2009.



Cia Danç'Art de Sergipe (Foto: Acervo particular da companhia)

Além da mudança promovida pela Cia DançArt de Sergipe em seu festival, a Cia Contemporânea, promotora do Faz Dança, também reformulou seu evento. Esta mostra deixa de existir após dois anos de falecimento de Francisco Santana, seu fundador. O que a princípio parece motivo de finalização das atividades, serviu como um forte impulso de mudanças que se faziam necessárias à companhia. Além desse fato, a própria companhia também passou por mudanças significativas a ponto de interferir positivamente em suas motivações de existência enquanto companhia de dança. O novo formato também segue modelo de mostra de dança, porém, já separa as produções de academias de dança e demais produções, das realizadas por grupos e companhias de dança. Além disso, continua com a realização das oficinas de dança já presentes no Faz Dança.

Outros dois eventos já surgem como grandes em suas propostas, procurando atingir o aperfeiçoamento e qualificação técnica dos artistas de dança da cidade. Além disso, estes eventos promovem a mostra dos trabalhos realizados durante a programação. Promovido por Everaldo Pereira, bailarino e coreógrafo da Nu Tempo Cia de Dança sediada em Londres, o Workshop Internacional de Dança de Aracaju procura levar aos bailarinos da cidade novos movimentos e tendências de dança, trazendo à cidade aulas e mostras de dança ministrados por bailarinos da companhia, e também por bailarinos convidados pelo coreógrafo.

Já o Festival Nacional de Dança de Aracaju, desde sua primeira edição, realizada no ano de 2009 pelos professores e bailarinos Klely Perelo e Júnior Oliveira, tem como objetivo principal a mostra competitiva de dança. Porém, o festival promove também a qualificação técnica dos bailarinos da cidade com a realização de workshops, além de ensaio

supervisionado de ballet clássico de repertório, inclusive com a mostra do que foi produzido durante a programação.



Festival Nacional de Dança de Aracaju – Teatro Tobias Barreto/2009
(Foto: Carolina Naturesa – Acervo particular)

Mesmo enumerando todos esses eventos, como mostras, festivais, oficinas, workshops e demais eventos afins, poucos deles conseguiram reunir os artistas de dança da cidade a ponto de formar um movimento ou qualquer iniciativa de representação da área que pudesse formular questões e ações de melhoria e atendimento para estes grupos e companhias independentes. Todas são importantes na construção do cenário artístico da dança na cidade, porém, como nem todos tem um encaminhamento direto aos grupos e companhias, estes ainda se vêm sem espaços específicos de difusão de suas produções, além do fato de também não existir uma cadeia produtiva para a dança na cidade.

Uma das questões mostradas aqui é que a dança nunca esteve ligada a uma imagem ou linguagem própria, muito menos a uma identidade, algo que pudesse ou possa reivindicar ações para essa área no contexto da cidade. Até então, nunca houve ações que organizassem os anseios e ações desses artistas que faziam e fazem dança na cidade de Aracaju, deixando-a sempre relegada aos momentos de efervescência. Os movimentos vinham sempre para abrir caminhos, emergir novas ações, mas nunca para uma forma de organização coletiva que pudesse exigir políticas culturais para a dança na cidade e garantir, assim, a continuidade da dança independente da cidade. Isso fez com que a dança⁶³ na cidade não criasse uma

⁶³ Referimo-nos à dança a como a realizada por grupos e companhias de dança não vinculadas a academias e escolas de dança e a instituições.

identidade própria, ou melhor, um movimento que fosse em benefício dessa dança produzida de forma independente, ficando restrita aos espaços das apresentações em festivais e mostras de dança e de arte e cultura da cidade e do estado. E com isso não reconhecida como uma possibilidade de expressão artística própria e autônoma.

Durante quase toda a primeira década de 2000 somente poucos grupos permaneceram, restando à outra geração de alunos e ex-alunos de academias de dança a formação de novos grupos e companhias. As academias de dança, por sua vez, mesmo não sendo sua função ou mesmo intenção, acabam funcionando como espaços de formação em dança, já que não existem escolas de formação técnico-artística para a área, além de uma graduação em dança que pudesse promover uma formação para esses artistas.

De acordo com os fatos expostos, se percebe que o desenvolvimento da dança na cidade de Aracaju partiu de várias ações, como a formação de grupos, companhias e academias de dança, de festivais e mostras, além de algumas iniciativas públicas de apoio à dança.

Entre 2007 e 2009, a dança da cidade de Aracaju passou por mudanças significativas que se fazem sentir como uma nova fase, um novo momento, como aponta Vasconcellos (2009):

Nos últimos três anos, desde o surgimento de algumas mostras como a Semana Sergipana de Dança e a Cultart de Dança, e do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Sergipe (UFS), é notável a ampliação de produções coreográficas independentes no Estado. Não que antes não existissem. Afinal, o Faz Dança completou 12 edições em 2008 e o Festival de Artes de São Cristóvão (FASC) é quase quarentão. No entanto “salta aos olhos” o aumento de público nesses eventos. O número de escolas e academias foi o primeiro a crescer. (VASCONCELLOS, pag. 12, 2009).

Estes parecem ser indício de uma período decisivo para a constituição de um movimento de dança que promova não só a realização de novos festivais, mostras, cursos e eventos de dança, mas que também possa unificar ainda mais estas ações e estes artistas e seus grupos e companhias de dança, colaborando na construção não só das identidades destas novas companhias, mas também numa identidade para a dança independente da cidade, o que pode ser promovido por meio de ações comunitárias na dança da cidade de Aracaju.

3.1.1 As novas companhias e os seus discursos identitários

A compreensão da dança contemporânea na cidade de Aracaju precisa passar por uma análise específica, pois cada caso demonstra, a partir de suas falas, diferentes formações em dança. Mas isso não se restringe a formações específicas, pois aqui se compreende formação como processo contínuo. E é esse processo que apresenta semelhanças e diferenças, não só pelas formações técnicas em dança, mas também pelos espaços que fazem parte, assim como pelas suas criações, as quais são contaminadas por esses fatores.

Os entendimentos de dança que estão presentes em seus discursos, em suas formas de organização corporal coreográfica e em suas concepções estéticas demonstram como elas estão em constante processo de questionamento sobre seus fazeres artísticos, independente dos resultados que estes venham a ter coreograficamente. E a dança contemporânea dessas companhias é um espaço onde se percebe os efeitos dessas novas concepções e questionamentos na dança da cidade. Segundo Britto (2008), é no espaço da dança contemporânea onde surgem de forma direta estes questionamentos, onde nela mesma se organizam suas formas de estruturação coreográfica, assim como seus discursos.

Dessa forma, serão expostas as questões colocadas às novas companhias de dança da cidade de Aracaju, levando-se em consideração que não partem e nem se fecham nelas as discussões sobre a dança contemporânea na cidade, existindo outros questionamentos e outros artistas que produzem trabalhos voltados para essa estética de dança.

Companhia Contempodança

A Cia Contempodança iniciou suas atividades em janeiro de 1996 na cidade de Aracaju por Francisco Santana e já teve cerca de vinte integrantes, contanto nesse período com três integrantes permanentes⁶⁴. A Cia já participou de diversas atividades de dança como oficinas, cursos, encontros, mostras, festivais e concursos locais e fora do estado, promovidos por iniciativas públicas e particulares. Destes eventos, a Contempodança dançou no Projeto Verão, realizado pela FUNCAJU, a Semana Sergipana de Dança, o Forró Caju, a Bienal da UNE e o Ballace recebendo premiação em 2008 como melhor trio contemporâneo, com

⁶⁴ À época dessa coleta de dados (março e abril de 2009) contavam com um estagiário.

trecho do espetáculo Mandalas. Participou de outras atividades como intercâmbios culturais, debates sobre dança, além de participar das discussões para elaboração do Edital de Apoio às Artes Cênicas César Macieira⁶⁵ promovido pela Secretaria de Estado da Cultura com os artistas da área.



Mandalas – Ballace /2008 (Foto: Acervo da companhia)

Ao total, a Cia Contempodança já produziu 12 espetáculos, dentre outras coreografias menores, como Caatinga das Danças, Atelier de Obras, Mandalas, Canal Aberto, dentre outros espetáculos e coreografias, tendo se apresentado em diversas salas de espetáculo da cidade, a exemplo dos Teatros Atheneu, Tobias Barreto, Juca Barreto, Tiradentes, Lourival Baptista, além de praças e palcos alternativos. A companhia afirma não recorrer a trabalhos teóricos sobre dança e áreas afins, mas busca referências coreográficas em outros grupos e companhias de dança, mesmo não tendo recebido nenhum coreógrafo para realização de trabalho dentro a companhia. Em 2009 a companhia foi contemplada com o edital de apoio à Cultura na área da Dança do SESC-SE para a realização do Festival Galeria da Dança. Este festival passou a ser realizado desde 2009 devido à finalização da realização do Faz Dança, importante festival de dança realizado pela Cia Contempodança durante 12 anos. Mas nem

⁶⁵ Edital lançado em março de 2009. O texto encontra-se nos Anexos.

sempre a companhia recebe cachês por suas apresentações, o que ainda é uma realidade nesse contexto.

Outra realidade que se faz presente à maioria das companhias de dança da cidade é a falta de uma local que funcione como sede, e a Contempodança também compartilha dessa situação, passando a realizar suas atividades em uma academia de ginástica. A companhia tem entre seis e dez horas de ensaios semanais, a depender da disponibilidade dos integrantes, o que acaba interferindo na produção e qualidade dos trabalhos, pelo menos em relação ao tempo. Isso deixa a companhia insatisfeita com a estrutura, mostrando que precisa de apoio como estrutura física, por exemplo, além de bailarinos que tenham o perfil da companhia. No entanto, a companhia conta com apoio de técnico em iluminação e colaboradores para os figurinos dos trabalhos. Além disso, nem todos os integrantes possuem registro profissional e não participam de algum espaço de representação de classe porque ainda não existe no estado ou porque o que existe não é atuante.



Canal Aberto – Semana Sergipana de Dança/2009
(Foto: André Chagas – Acervo da companhia)

Espaço Liso Companhia de Dança

A Cia Espaço Liso iniciou suas atividades em janeiro de 2007 na cidade de Aracaju. Foi fundada por Ewertton Nunes, coreógrafo e diretor do grupo, que também é ator. Pela

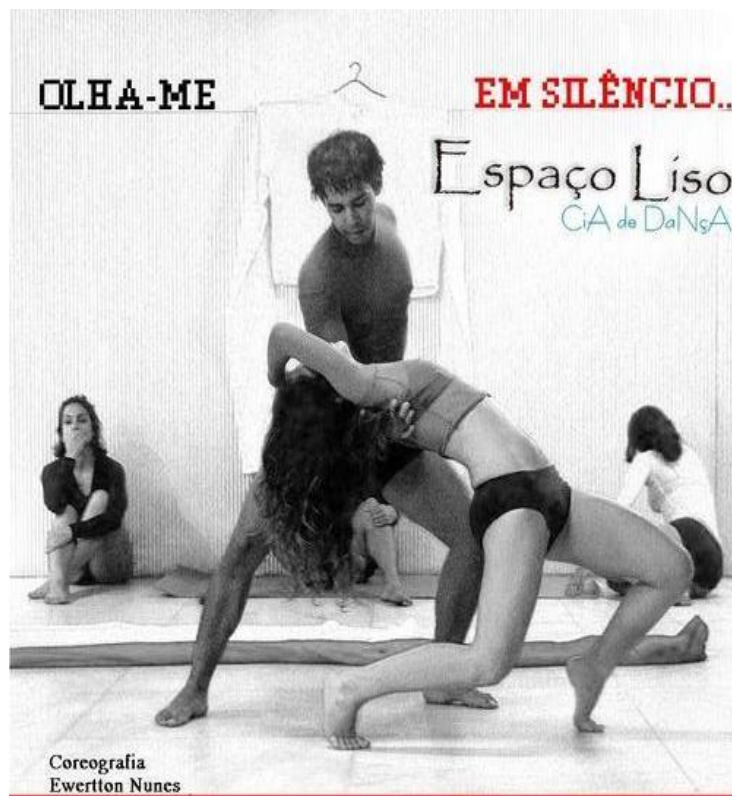
Espaço Liso já passaram 11 bailarinos, e nesse período a companhia conta com sete⁶⁶ integrantes. A companhia, mesmo com tão pouco tempo de formação já participou de várias atividades de dança na cidade promovidas por iniciativas públicas, além de iniciativas particulares, como oficinas, cursos e mini-cursos, e também de apresentações em festivais e mostras de dança da cidade, como a Semana Sergipana de Dança, Semana Literária e Mostra Sergipana de Teatro, além de ter participado de uma avaliação técnica e artística promovida pela organização do Teatro Tobias Barreto no ano de 2008 durante a realização da Semana Sergipana de Dança.

A companhia já produziu alguns trabalhos desde seu surgimento, entre espetáculos e coreografias, a exemplo de *Virtuel*, *Circular*, *Olha-me em silêncio*, *Disfarça e chora...*, *Espaço Liso dança Cartola*, e *Laços...* Todos se desfazem, dentre outros. Seu trabalhos já passaram pelos teatros da cidade, a exemplo dos Teatros Atheneu, Tiradentes, Juca Barreto, Tobias Barreto, Lourival Baptista, além de outros eventos realizados em locais como shopping, Centro de Convenções e a Rua da Cultura⁶⁷.

O diretor do grupo afirma recorrer a trabalhos teóricos na área de dança e/ou afins, mesmo que ainda não seja de forma aprofundada. Ewertton cita o livro *Ator Invisível*, de Ashi Ayda, além de outros trabalhos que, por uma questão de conciliação de tempo das atividades da cia com outras, não podem ser aprofundadas ao máximo como necessita o trabalho de uma companhia. Ele afirma que esses estudos são sempre contextualizados aos temas dos espetáculos. A companhia também busca estabelecer diálogos com os diversos segmentos artísticos, procurando utilizar recursos tecnológicos aos espetáculos. Na verdade, não há uma busca em referências coreográficas exteriores, procurando sempre os resultados a partir do que os próprios integrantes apresentam como possibilidades. Além disso, a espaço Liso nunca recebeu outro coreógrafo para trabalhar na companhia.

⁶⁶ O período de coleta desses dados foi em março e abril de 2009.

⁶⁷ Espaço organizado e realizado pela Cia de Teatro Stultifera Navis desde 2002 para apresentações de música, teatro, dança, circo, além de outras atividades artístico-culturais.



Olha-me em Silêncio – Espaço Liso Cia de Dança / 2007
(Foto: s/a - Acervo da companhia)

Para produzir seus espetáculos, a Espaço Liso consegue pequenas colaborações e ajudas, como material gráfico, ateliês. O maior apoio que receberam foi do Sebrae para a montagem de Virtuel. Além disso, a companhia tem conseguido recebimento de cachês para suas apresentações.

A Espaço Liso também não possui sede, passando a realizar suas atividades em salas de dança de teatros, sedes de grupos de teatro, chegando também a ensaiarem em casa de alguns integrantes. Mantém uma carga horária semanal entre seis e dez horas, o que depende também da disponibilidade dos bailarinos, já que precisam conciliar tempo de outras atividades. Um fator importante apontado por Ewertton Nunes é que essa falta de tempo dos integrantes, ou seja, essa dificuldade de conciliação de horários compromete tecnicamente esse coletivo, pois todo o tempo que se encontra é para a concepção do espetáculo. Ele aponta a necessidade de aulas para a cia, de preparação técnica para a concepção dos trabalhos. Por isso, devido a essas dificuldades, quando não conseguem realizar ensaios durante a semana, muitos finais de semana são cedidos pelos bailarinos para os ensaios, como uma forma de conciliar os horários de todos.



Laços... Todos se desfazem – Espaço Liso Cia de Dança
Festival de Teatro / 2009
(Foto: Carolina Naturesa – Acervo particular)

Porém, a cia conta com iluminador e técnico de som, mas os demais são cedidos pelos espaços onde a cia se apresenta. Mesmo assim, isso ainda não é suficiente para a realização das atividades da cia, comprometendo a qualidade dos trabalhos realizados. A causa principal é a falta de financiamento para essas atividades, seja de empresas particulares, como também do próprio governo, segundo Éwertton, visto que ainda não têm uma auto sustentabilidade. Nem todos os integrantes possuem registro profissional, e a companhia não participa de qualquer espaço de representação de classe, afirmando não existir nada do gênero na cidade.

Cubos Companhia de Dança

A Cubos Companhia de Dança iniciou atividades em 17 de março de 2007 por iniciativa de Rodolpho Sandes, Júlia Delmondes e Isabelle Ribeiro⁶⁸. A cia conta com cinco bailarinos, mas já tiveram nove componentes. Desde o início a Cubos procura participar de atividades de dança na cidade a fora dela, como oficinas e cursos promovidos por festivais e companhias de dança, mostras e fóruns de dança na cidade e em outros estados. Em Sergipe,

⁶⁸ Informações coletadas entre março e abril de 2009, sendo atualizadas a depender da necessidade das informações.

participou da Semana Sergipana de Dança, da Mostra de Dança do Cultart, Faz Dança, além do 5º Fórum Internacional de Dança de São José do Rio Preto, ocasião em que estreou o espetáculo *Multipleto*, em 2008.



Multipleto – V Fórum de Dança de São José do Rio Preto/2008
(Foto: Acervo da Companhia)

Como produção coreográfica, a Cubos já produziu *As quatro estações de um ser*, *Brincando*, *Multipleto* e *Reverso*. Seus trabalhos já passaram pelos Teatros Tobias Barreto, Atheneu, e Tiradentes. Segundo a companhia, ela recorre a trabalhos teóricos na área de Dança e/ou afins, para que possam ter um melhor entendimento dos movimentos. Também tomam como referências coreográficas os trabalhos de grandes companhias do mundo para uma maior referência de produção. Porém, ainda não receberam algum coreógrafo para trabalhar na companhia. O único edital ganho pela companhia foi o Klaus Viana do ano de 2008 para montagem de *Reverso*, estreado em setembro de 2009 no Teatro Tobias Barreto. Mesmo com toda a preocupação na produção, a Cubos nem sempre recebe cachês por suas apresentações.



Brincando/2007
(Foto: Aluísio Acioli – Acervo da companhia)

Como as outras companhias apresentadas, a Cubos também não possui sede própria, procurando locais para a realização de suas atividades coreográficas, a exemplo da sala de dança do Teatro Tobias Barreto, podendo também recorrer a outros espaços, como escolas, por exemplo. A carga horária de ensaio semanal é entre seis e dez horas, que depende também da disponibilidade de seus bailarinos. No entanto, para eles, essa carga horária não interfere na produção e qualidade dos trabalhos, já que os bailarinos se dedicam ao máximo durante os ensaios, além de terem excelente técnica. Mesmo não querendo, é preciso estabelecer horários de ensaios aos finais de semana também.

A cia tem um técnico em iluminação e objetos cênicos que trabalha na criação do plano de luz dos espetáculos, o que colabora de forma enriquecedora na produção. Mesmo com todas essas dificuldades, a cia se mostra satisfeita com a sua estrutura atual. Em termos de organização de classe, nem todos tem registro profissional, além disso, a cia não participa de fóruns, associações de dança pela ausência desses espaços na cidade.

O contexto da dança e o discurso

A questão “Por que se organizaram como companhia de dança?” é primordial para começar a entender como e por que estão se formando as identidades destas companhias

dentro do atual contexto da dança na cidade. O entendimento dessa construção de identidades perpassa por suas motivações como artistas de dança, suas formas de organização como companhias, seus pensamentos sobre dança e sobre o contexto da cidade, de forma que possibilite uma melhor compreensão da atuação delas dentro desse contexto.

Esse mesmo contexto está em um processo de mudança que vem pressionando as atuais estruturas para que estas, ao menos prestem atenção às suas especificidades, as quais estão se especializando de forma a tornar mais nítida com o tempo essa produção de dança contemporânea da cidade, construindo uma narrativa que possa explicar e entender esse contexto atual. Britto (2008), quando discute a produção intelectual sobre a dança contemporânea no Brasil, atenta para o fato da especificidade que pede a dança contemporânea, construindo uma narrativa própria. Ela diz que

Numa dinâmica co-evolutiva entre teoria e prática, as formulações estéticas da dança contemporânea desafiam as mudanças estruturais no pensamento lógico que dá sustentação conceitual à produção intelectual sobre dança, ao mesmo tempo em que por ele são modificadas.

[...]

Quando se entende a dança como algo que inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações de mundo e o modo de viver nele, então o corpo passa a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente (BRITTO, 2008, pag. 16, 17).

Portanto, se pretende aqui apenas analisar estas narrativas atuais nesse contexto da dança aracajuana, pois como diz a autora em relação à historiografia, em especial sobre a dança, é sobre essa evolução que vai se tratar aqui. Esse atual processo evolutivo da dança aracajuana, pois a evolução é processo, é construção, “não tem começo, dado que é processos – tem eixos de ocorrência. Não tem direção, dado que se processa em rede – tem sentido de continuidade” (BRITTO, 2008, pag. 17). É esse processo e sentido de continuidade que tem essa produção de dança contemporânea da cidade, ou pelo menos deve ser olhada dessa forma, visto que não estão isolados, mas sim relacionados aos demais espaços e produções de dança da cidade, mesmo que não estejam ainda articulados.

Vários destes dançarinos têm formações e práticas em academias de dança da cidade que, com o tempo, acabam por não responder mais às suas expectativas, idéias com a dança. Como as academias promovem somente o ensino da dança, estes dançarinos ficam restritos a estas mostras de final de ano como únicas oportunidades de apresentação, não possibilitando a

atuação deles como coreógrafos. Em poucas ocasiões, encontram oportunidade de experiência como alunos e coreógrafos em oficinas, mini-cursos, palestras e workshops esporádicos que são realizados na cidade. A formação dessas companhias parece, a princípio, uma solução a esta situação.

É justamente para estes dançarinos que se deve olhar, pois são neles que estão as informações e as possibilidades que trazem na construção desse de novo contexto de mudanças na dança da cidade. Uma percepção de corpo ancorada nas constantes trocas ocorridas e que ocorrem na dança da cidade, além das trocas entre eles, e de cada um com seus contextos individuais. E é nesse trânsito cultural onde ocorrem as mudanças percebidas e esperadas por eles vindas deste contexto. E melhor, as que são realizadas por eles. Britto fala que

Cada corpo, com suas heranças, oferece condições particulares para processarem-se as aquisições que o modificam, cumprindo ajustes adequatórios – que são uma espécie de taxa alfandegária paga pelo corpo, para fins de inteligibilidade da informação processada.

[...]

A estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico de seus autores. Pensamentos estes que, por sua vez, formulam-se no corpo: a dança é, simultaneamente, ação e produto da configuração corporal humana. A configuração estética de uma dança resulta do modo como (quando dança) “o corpo organiza seu movimento na forma de um pensamento” (KATZ, 1994, In: BRITTO, 2008, pag. 29)

Portanto, essa nova produção da dança contemporânea da cidade formula questões relacionadas ao seu próprio contexto, estando presentes suas formações técnicas, suas expectativas em relação a uma criação em dança contemporânea, em como estes discursos sobre dança se traduzem nestas criações.

Mesmo em meio a esse contexto, que não facilita a criação independente de dança, estes dançarinos têm procurado criar suas próprias oportunidades e espaços próprios de criação, como suas companhias. Em meio a esses processos, vai surgindo a intenção de criar uma linguagem própria, uma forma de dançar que seja reconhecida como sendo da companhia, como um meio de falar e divulgar suas próprias idéias como artistas independentes. Aí se observa uma semelhança nas motivações, nas formas de constituição, as quais refletem a situação desse atual contexto de dança da cidade. Isso não quer dizer que

tenham uma mesma forma de pensamento, mas sim de intenções de construção de uma identidade que possa ser reconhecida como uma companhia de dança independente. São por estas razões, que a Cubos Cia de Dança se constitui como proposta independente de dança na cidade.

Nós começamos a companhia devido à falta de oportunidade dentro do segmento onde nós estávamos, que era uma academia de dança. Só podia dançar uma vez por ano. Então com a companhia a gente foi criando oportunidade para dançar. Foi a partir daí. Todo mundo aqui acho que tava sentindo a necessidade de começar a criar, colocar pra fora tudo aquilo que a gente aprendeu, foi acumulando; começar a contribuir. E aprender também (SANDES, 2008).

Importante observar nesta fala que como a falta de oportunidade para criação de trabalhos próprios, além dos já realizados pelo calendário destas academias de dança, acabam estimulando as buscas por oportunidades em que possam atuar como autônomos em seus processos criativos. Quando, nesta fala se coloca a necessidade de dançar suas próprias idéias, e da falta de oportunidade que são estabelecidas nestas relações entre os dançarinos e estas academias que fazem ou faziam parte, ou seja, das necessidades de estabelecimento de seus próprios espaços como facilitadores de uma criação de identidade própria, remete a uma idealização de um fazer artístico em que se vislumbra uma liberdade de ação artística onde as possibilidades de criação podem estar a um passo de serem concretizadas. Essa realização, por sua vez, provoca discursos para realização de ações libertadoras e autônomas.

Um conhecimento em dança que foi “acumulado” com o decorrer do tempo, e que cada vez mais precisa ser posto para “fora”, pois precisa ser recriado, apresenta indícios de um pensamento de corpo em processo de construção, de transformação. Percebe-se também que este precisa ser reformulado, reconstruído. Talvez se esteja percebendo que “acumular” não signifique ter mais conhecimento, mas que esse precisa ser recriado de forma autônoma. O fato de não fazerem parte dos processos de criação coreográfica dentro das academias de dança, ou de estarem sempre dançando as mesmas técnicas, movimentos, passos e coreografias apreendidos nas aulas, venham a ser fatores determinantes na formação dessa companhia de dança.

Mesmo que saibam que fazem ou fizeram parte de academias de dança, os integrantes da Cubos Cia de Dança percebem que não precisam e nem querem mais fazer parte apenas desse segmento, sendo apenas uma extensão destes espaços. Mesmo

apresentando “uma base clássica” (Ibdem, 2008), a qual está presente em seus trabalhos⁶⁹, os integrantes procuram por uma forma de dançar em que possam buscar mais do que eles já dançam nas academias. Ao contrário de querer repudiar essas experiências com o ballet, a companhia pensa que é “a partir dele que a gente começa a criar, a buscar algo novo, um pouco mais complexo do que aquilo que a gente já sabe” (ibdem, 2008).

A Cia Contempodança existe desde 1996, e passou a ser coordenada por todo o grupo após a morte do seu fundador, diretor e coreógrafo Francisco Santana⁷⁰. Dentre as razões para continuidade dos trabalhos da companhia, seus integrantes falam:

Bom, acho que justamente por já ter uma história, já tinha trabalhos prontos, né? Então a gente deu continuidade realmente. Por que parar? Por que começar do zero se a gente já tem uma história aí? Então continuou os trabalhos que já tinham montados, e começou a pesquisa pra gente poder também montar, já que antes a companhia era coreografada por Chiquinho, e agora que passou a ser coreografada por nós, ela tem que ter a nossa cara. Então a gente começou a pesquisar pra ter os nossos movimentos, o nosso repertório de movimentos... Pra mim, não havia sentido parar e começar outra coisa. Eu tinha que continuar. Já que tava aqui tinha que continuar (NASCIMENTO, 2008).

As questões com autoria na criação coreográfica por mais que pareçam óbvias, são fortes razões para início ou continuidade (no caso da Contempodança) das atividades destas companhias. A questão da autonomia na criação, a necessidade de criar e perpetuar idéias são sustentadas nas diferentes falas, como se pode perceber nesta:

Mesmo sendo os três alunos de Chiquinho, ter a técnica passada por ele, os três vêm de outros trabalhos. Eu tenho outras experiências com a dança, Leila tem uma outra experiência também, além do trabalho com Chiquinho há bastante tempo, então a gente fez o seguinte: como a gente trabalhava com ele, nós éramos coreografados por ele, que sempre foi muito bom, com trabalhos fantásticos na linha dele, por que não juntarmos tudo que a gente tem de individual e transformar em uma coisa só, né? Com a técnica que eu tenho, com a técnica de Leila, com a técnica de Brenda, cada um com estilo diferente, com as vivências de dança diferentes. Nós determinamos que isso ia dar certo, como até hoje está (MATOS, 2008).

⁶⁹ Todos os integrantes fazem ballet clássico, técnica que se percebe incorporada em seus movimentos e coreografias, mesmo que a companhia não tenha por referência essa dança para criação de suas coreografias.

⁷⁰ A Cia Contempodança foi fundada por um dos integrantes do Grupo Nós em Cia, Francisco Santana (Chiquinho) em janeiro de 1996. Foi formada como Companhia e Espaço Contempodança. Atualmente a Cia conta com três integrantes permanentes, além de convidados, como foi o caso do último trabalho da Contempodança, Canal Aberto. Já passaram pela Cia em torno de 20 dançarinos. O Espaço Contempodança funcionava como uma escola de dança, à qual a companhia estava vinculada. Atualmente, funciona somente a Cia Contempodança, integrada por Leila Nascimento, Brenda Katherine Chagas e Adriano Matos, todos ex-alunos e integrantes da Cia e Espaço Contempodança à época de Chiquinho.

A Contempodança precisava de uma reformulação em seus conceitos, motivações, coreografias, ensaios, enfim, de novas concepções por conta dessa nova formação. Mas ao mesmo tempo, essa nova formação, provocada pela ausência do fundador, motivou os novos questionamentos dos seus integrantes. Uma companhia que já tem história no cenário artístico da cidade, mas com uma nova formação e motivação, com um novo discurso, com uma nova identidade, um novo repertório coreográfico. Algo, ao que parece, de acordo com as novas idéias e as novas concepções de dança que estão circulando por espaços de dança da cidade.

Isso inclui também o conhecimento de dança que cada um já tinha, além dos outros que vinham em formação a partir das outras relações estabelecidas em experiências externas à companhia. E são estes conhecimentos que os integrantes sentiam a necessidade de problematizar em seus encontros, ensaios, diálogos. Um questionamento que vai além de uma nova concepção de espetáculo, indo também, e principalmente, para seus papéis como dançarinos e criadores dentro da companhia e no contexto de dança da cidade.

O diálogo entre linguagens foi o objetivo maior da formação da Espaço Liso Companhia de Dança, fundada em janeiro de 2007 por Ewertton Nunes⁷¹. Formada por alunos, à época, de academia de dança, foi na Semana Sergipana de Dança de 2007 onde primeiro dançaram. Mais uma vez, o fato de estarem limitados aos espaços e regras de uma escola ou academia de dança, onde só apresentavam-se uma vez ao ano, além estarem dançando coreografias que nem sempre ou que não mais falavam das suas perspectivas artísticas com a dança, os levou a se identificarem com esta causa, a vontade de falar de suas questões por meio da dança:

Eu já trabalhava em escola de dança dando aula, e sempre gostei de desenvolver trabalhos em grupo, só que a gente tava sempre limitado a um tipo de linguagem mais “comercial” que esteja dentro de um padrão que agrade a quem paga. Inicialmente eu convidei algumas pessoas (...) pra que a gente pudesse formar um grupo onde a gente pudesse pesquisar e desenvolver novas propostas. Onde a gente pudesse estar criando alguns questionamentos e falar de alguns temas, pois a dança contemporânea surge justamente pra questionar muitas coisas. Você precisa ter o que dizer através da dança. E era isso (NUNES, 2008).

O envolvimento de Ewertton com a dança não se limita somente à sua prática, havendo também relações com outra área artística que o fez se questionar no papel de

⁷¹ Dançarino, coreógrafo e ator. Atualmente a companhia tem 06 dançarinos, sendo três permanentes, e ao total já teve 11 pessoas na companhia.

propositor na dança. Sua relação com o teatro, já que é ator e figurinista, trouxe para a dança estes questionamentos já vividos no teatro, o que de acordo com suas palavras parece haver mais espaço para materialização destes questionamentos, independente dos fatores. Como ele “vinha do teatro”, precisava de um espaço, ou seja, de um grupo com “essa linguagem, com esse universo onde uma coisa e outra se misturem o tempo todo” (Ibdem, 2008). As pesquisas e questionamentos do teatro também precisavam fazer parte de seu trabalho com a dança, o qual é utilizado como “base”, o que parece ser alguma forma de referência artística.

(...) talvez por isso eu me identifiquei tanto com a dança contemporânea, que possibilite que a gente troque uma idéia com o público, que a gente consiga transmitir algumas inquietações, levantar alguns questionamentos.

(...)

E nosso primeiro trabalho foi sobre o universo dos jovens, do universo virtual que os jovens vivem, e eu tava me provocando muito porque eu acho que a gente precisa mexer, fazer algo que tratasse justamente um pouco disso, que é o que o mundo virtual tá provocando nas mentes, nos comportamentos... (NUNES, 2009)

O que se percebe nesses depoimentos, além das diferentes razões para o surgimento destes grupos, é que estas motivações iniciais sempre estiveram relacionadas a uma questão com a necessidade e liberdade de criação, o que não ocorriam nestes espaços onde estes dançarinos dançaram ou ainda dançam, os quais pareciam ou parecem estar sempre vinculados a uma figura única de liderança, que sempre está ou esteve num papel de coreógrafo-criador, estando estes dançarinos sujeitos a um papel de intérprete destas coreografias. Uma idéia de criação própria, de identidade própria. Mas percebe-se não só questionamentos próprios, mas uma necessidade que se faz presente diante destas poucas oportunidades

Percebe-se ainda que se constituir enquanto grupo ou companhia requer uma exigência maior em relação à dança. E essa exigência está presente em seus discursos, pois estas companhias se colocam dispostas a cumprir esse percurso. As preocupações não são apenas em relação à criação coreográfica, como produzir, como coreografar, mas se estas criações estão realmente falando de algo próximo à realidade atual do mundo artístico, da sociedade, das pessoas, de suas vivências.

A preocupação técnica entra justamente como uma das possibilidades de falar sobre estes pensamentos, sobre estas expectativas, mas apenas como uma função colaborativa, e não determinante de todo o processo de criação. A técnica, ao que parece, não é o elemento de maior importância, mas a forma como é tratada deve estar em acordo com estas idéias de

criação, para juntos ultrapassarem a idéia de dança apenas como movimento. Estes artistas apontam questionamentos pertinentes para a dança contemporânea, como o fato dela estar relacionada às questões sociais, criativas, contextuais. Na fala de Ewertton Nunes, quando fala de sua identificação com a dança contemporânea, como possibilidade artística de diálogo com suas questões artísticas, pessoais, sociais.

A partir da criação destas companhias, pelo menos em hipótese, as possibilidades de criação coletivas parecem aumentar, além do fato de que se agora há um grupo, e que este grupo não está diretamente dirigido apenas por uma única pessoa, significa que outros estarão compartilhando idéias de dança em criações de dança dentro destes grupos.

As inquietações para se definirem enquanto trabalhos contemporâneos de dança, sejam nos nomes das companhias, sejam em suas coreografias ou em seus entendimentos sobre dança, podem não ser diretamente ou claramente suas preocupações, mas são questões urgentes para a dança da cidade, pois demonstra que mudanças estão ocorrendo, mas que estas não têm encontrado oportunidades para seu escoamento. Preocupações com definições, ou o que se coloca aqui, com as identidades, frente a essas mudanças locais e nacionais na dança, se torna um debate importante neste momento, pois implica em novos olhares sobre antigas e novas ações na dança em Aracaju.

3.2 NOVAS PERSPECTIVAS - ORGANIZAÇÃO E PENSAMENTO DE DANÇA

Um olhar mais crítico sobre si mesmo e sobre o contexto de dança da cidade acaba interferindo também na forma de realizar seus trabalhos. A maneira como lidam com as idéias, por meio de suas formas de coreografar, de produzir seus trabalhos, indicam que novas maneiras de olhar pra dança estão surgindo. A pretensão principal em tornar mais colaborativo o processo de criação coreográfica, além de outros aspectos, como distribuir funções no processo de produção do espetáculo e também dentro da própria companhia, mostra que as novas perspectivas estão interferindo significativamente nas formas de organização destas companhias de dança.

Em suas falas, se percebe uma preocupação em definir uma relação entre o que elas produzem com a dança contemporânea de forma que seus questionamentos estejam em diálogo com questões atuais da dança, dos processos criativos, culturais, artísticos. As principais questões apontadas por eles são em relação à dança contemporânea, às suas

propostas estéticas e às suas atuações no contexto de dança da cidade.

Em relação aos seus entendimentos sobre a dança contemporânea, se percebe uma diversidade de conceitos, mas que de certa forma estão próximos. A Cia Contempodança, por exemplo, coloca a dança contemporânea como abertura para a diversidade de linguagens e de relações entre a dança e as diversas linguagens artísticas. Para essa companhia, a dança contemporânea “é uma porta aberta para as mais diversas linguagens artísticas relacionarem-se com a linguagem corporal. É a globalização das artes, que se comunicam e interagem”⁷². Já a Cubos coloca o corpo como adaptável aos mais variados estímulos musicais e cênicos, compreendendo a dança contemporânea como uma abertura. Já a Espaço Liso diz compreende a dança contemporânea

como comunicação, o corpo que lança idéias no espaço e entre outros corpos. O agregador de linguagens cênicas, a procura pela estética visual não apenas como objeto de admiração da forma, mas como possibilidade ampla de beleza. O corpo contemporâneo precisa expandir a comunicação com as diversas formas de expressividade e estreitar o ele entre físico e intelecto (Espaço Liso, entrevista cedida em questionário, 2009).

Suas propostas estéticas apresentam conceitos sobre buscas por processos de criação com interação de linguagens, como também uma configuração estética, múltipla e ampla. Também declaram sobre suas propostas estéticas como ações que vêm das experiências individuais e em grupo, além de possibilidades de experiências poéticas desse corpo contemporâneo.

⁷² Texto retirado do questionário entregue à companhia. O modelo encontra-se nos Apêndices.



Canal Aberto - Cia Contempodança – Semana Sergipana de Dança / 2009.
(Foto: Carolina Naturesa – Acervo particular)

A Cia Contempodança, por exemplo, caracteriza sua proposta estética como uma experimentação de movimentos novos a partir das experiências individuais e em grupo, numa ação de escuta desse corpo como entendimento de suas possibilidades criativas. Eles declaram que estão sempre buscando “formas e movimentos novos, que surgem da experimentação do próprio corpo ou do corpo do outro”, ouvindo o que seus corpos dizem, para que aproveitem “suas melhores frases” (Cia Contempodança, entrevista cedida em questionário, 2009).

Como proposta estética de criação em dança contemporânea, a Cubos Cia de Dança apresenta “espetáculos com muitas matizes e descobertas e manipulações de movimento a partir de questionamentos, situações ou intervenções estabelecidas e/ou intervenções estabelecidas e/ou propostas pelos próprios bailarinos”⁷³ (Cubos Cia de Dança, entrevista cedida em questionário, 2009). As experiências individuais e as reflexões são aspectos apresentados pela Espaço Liso sobre suas propostas estéticas. De acordo com essa companhia, as suas propostas “nascem sempre de algo experienciado, de alguma reflexão que a cia acha interessante transformar em dança”. A companhia procura sempre superar as parcas condições estruturais, o que acaba impossibilitando a realização de maiores projetos artísticos. A companhia procura se atualizar com as novas referências em dança sem “perder as grandes referências do passado” (Ibd., 2009).

⁷³ Cubos Cia de Dança, entrevista cedida em questionário, 2009.



Multiplato, Cubos Cia de Dança / 2009.
(Foto: s/a - Acervo particular da companhia)

A princípio, parecem ser várias propostas diferentes, várias concepções sobre dança. No entanto, há semelhanças nessas concepções. Parecem ser buscas pelo mesmo sentido de fazer dança, o que acaba se tornando um sentido próximo ao da construção de suas identidades enquanto companhia de dança contemporânea. Sentidos de busca, de experimentação, de procura, de construção, de intenções e início de ações.

Isso tudo é apenas estado, processo. Não se fala ainda de criação enquanto processo, mas a situação atual dessas companhias está em processos por construção de suas identidades, de suas linguagens. Se percebe que eles estão procurando nexos entre o que se diz e o que se faz, mesmo sendo ainda algo provisório. Há, pelo menos, a percepção de que o momento atual é esse, está propício para isto, e seus discursos expressam esses pensamentos. Mais dúvidas do que certezas, mais estados processuais do que estados permanentes, a dança contemporânea, e nesse caso, a dessas companhias também, “baseada na experimentação particular de cada corpo das possibilidades de variação das operações associativas além das próprias informações a serem associadas, exacerba o caráter circunstancial de um design e, por isso, tem menos chance de permanência – diferentemente do balé.” (BRITTO, 2008, pág. 77).

Procurando fazer a relação de suas atuações com o contexto de dança da cidade, se percebe um forte discurso de possibilidade de criação de linguagens, de formas específicas de se fazer, portanto, de identidades próprias, de significações próprias. Mas, ao mesmo tempo, de uma intenção de profissionalização e também de dificuldades para produção. As

companhias reconhecem que têm um papel importante dentro da dança da cidade, por mais que sejam atuações recentes, mas são justamente estas atuações que têm procurado buscar novos referenciais, ao mesmo tempo em que vêm se tornando referências para a dança da cidade. O cenário da dança aracajuana ainda tem sido muito difícil em termos de políticas culturais, incentivos à produção de dança, mas a persistência desses grupos têm apontado, por outro lado, formas de produzir com qualidade técnica e artística. É isso que a Espaço Liso fala em relação ao seu trabalho, quando diz que a cia “é sem sombra de dúvidas persistente. O contexto da dança de Aracaju ainda é desfavorável para cias e grupos de dança”. Mesmo assim, para eles, “mesmo com as dificuldades estamos contribuindo para a expansão e visibilidade dos profissionais de dança em Aracaju (Ibd., 2009)”.

Esse novo momento que a cidade está vivendo na dança é apontado pela Cubos, quando diz que a cia surgiu nesse novo movimento de dança no Estado de Sergipe. Ela diz que “vem buscando junto com as demais companhias e grupos o profissionalismo da dança no Estado. A valorização da técnica e da produção local”. Uma fala que se aproxima da Espaço Liso no sentido da melhor atuação em termos de produção, porém, uma evidencia mais os aspectos problemáticos, e a outra evidencia essa busca por uma situação de melhoria nesse novo contexto da dança.

A Cia Contempodança, que já está a mais tempo vivendo dentro desse contexto de dança de Aracaju, e que também interferiu e ainda interfere nele por meio não só de seus trabalhos coreográficos, mas com o antigo Faz Dança e o novo projeto Galeria da Dança, já explicitados anteriormente, fala da importância da companhia na dança da cidade. Inclusive até percebe reverberações de seus trabalhos dentro de outros grupos de dança, e em outras ações. Ela fala: “Trabalhamos tentando ampliar as perspectivas da dança em Aracaju e em Sergipe e acreditamos que algumas das sementes que jogamos já estão germinando. Nossas ideias têm influenciado outros grupos e o público também” (Ibd., 2009).



Laços... Todos se desfazem - Espaço Liso Cia de Dança
Festival de Teatro / 2009.
(Foto: Carolina Naturesa – Acervo particular)

Faz-se importante compreender esse momento atual da dança aracajuana como um processo, um estado em movimento, transitório. O mais importante nesse momento é ver todas estas ações como multiplicadoras, favoráveis a criação de novas informações, de novos estados. Para que essas informações permaneçam enquanto propostas que parecem estar sendo positivas a este contexto, é preciso que as condições deste mesmo contexto estejam abertas e favoráveis à sua perpetuação.

Quando estas novas companhias dizem o que parecem ser novos discursos, processos e novas configurações, não negam os fatos ocorridos, que também fazem parte da história de formação de seus espaços. Mas evidenciam as novas informações presentes, as quais estão colaborando na construção de intervenções conjunturais. Uma nova estrutura precisa de uma nova organização dessas emergências. Para permanecerem, no entanto, estes artistas precisam estar organizados de forma que estabeleçam comunicação coerente de suas ações, e assim construir uma estrutura eficiente de comunicação e troca, conseguindo suas permanências enquanto propostas artísticas de dança. Sobre isso Britto diz que:

A evolução não é uma história de fatos gerados por indivíduos, mas, sim, a resultante da relação entre os acontecimentos engendrados desses fatos, ao longo do tempo. [...] A evolução é um processo contínuo de estabilização de apenas algumas dessas continuidades discretas: aquelas cujo relacionamento adaptativo ao seu meio (pensado como conjunto de condições para troca) lhes permitiu durar o suficiente para replicarem-se.

[...]

Quando, nesta escala global, os acontecimentos engendram novos sentidos à sua conjuntura, instaura-se uma coerência – a partir da qual, outros nexos de sentido podem ser gerados pelo mesmo processo de conexão entre os designs existentes (Britto, 2008, pág. 86).

Isso aponta para que as condições sejam mais favoráveis na medida em que estas conexões estejam sendo realizadas nesses momentos de troca, e principalmente, se partirem destes artistas como uma questão evolutiva de permanência dentro desse contexto. O artista precisa estabelecer essas redes de conexões, de trocas, de fazeres com comum como uma necessidade de continuidade de suas ações. A partir de agora estabelecer relações que possibilitem não só a abertura às suas idéias, mas uma forma de fazer com que elas possa se multiplicar, construindo, assim, espaços de atuação mais sólidos e de maior permanência.

E essa permanência precisa ser construída sobre novos sentidos desse fazer artístico, partindo principalmente de quais projetos artísticos estes artistas esperam e desejam construir dentro desse contexto da dança aracajuana. Dessa forma, novas identidades surgirão pautadas em nexos coerentes, ações colaborativas, num sentido de maior proximidade, portanto, mais comunitário. Essa pode ser uma possibilidade de construção de um novo contexto, no qual se continua a dançar essa diversidade de danças, mas que também se possam abrir outros espaços onde novas propostas e novas configurações de dança estão emergindo.

4. REFLEXÕES FINAIS - PARA ALÉM DAS EXPECTATIVAS

As discussões travadas aqui tentaram construir um melhor entendimento sobre o atual contexto da dança em Aracaju como forma de colaborar para a compreensão de suas dinâmicas e auxiliar em possíveis mudanças significativas, como a conquista por uma maior autonomia de ações por parte das novas companhias de dança. Além disso, esta dissertação pretendeu colaborar no desenvolvimento de possibilidades para mudanças significativas, como a compreensão de suas falas e discursos como um sintoma de um contexto ainda confuso e mal estruturado para lidar com a diversidade de ações em dança, visto que ainda não promovem diálogos ou ao menos uma proximidade destas ações.

Estas buscas por identidades apresentadas por estas companhias de dança não só evidenciam a necessidade de desenvolvimento de criação de suas próprias linguagens, como também demonstram que se faz necessário, e com urgência a promoção de ações que possam aproximar de forma significativa estas novas companhias de outras que existem também na cidade, possibilitando, assim, a formação de ações que consolidem seus trabalhos e que possam, também, fortalecer ações conjuntas para a dança da cidade.

Percebe-se a necessidade de realização de ações específicas não só para estas companhias, mas para toda a diversidade de práticas de dança da cidade. Para isso, a realização de fóruns de dança, ou outras formas de organização política de área se apresentam necessárias com urgência, pois este novo movimento apontado pelos entrevistados pode ser mais uma vez uma nova fase de efervescência na dança da cidade, terminando de novo assim que passar a sensação de novidade.

A realização de ações mais horizontais no sentido de distribuição de funções, de representações, de debates e efetivação desses processos de aproximação podem reverberar positivamente na existência dessas companhias e grupos de dança da cidade, construindo novos significados para estes artistas e suas produções, criando novos referenciais, ou seja, referenciais que partam deles para eles mesmos, sem precisar recorrer sempre a exemplos

externos de como se fazer dança e ser companhia de dança. Enfim, estas ações conjuntas podem colaborar na construção de formas próprias de pensamento sobre dança, sobre processos criativos, sobre estética da dança contemporânea, o que ainda não se percebe claramente em seus discursos e ações, pois o que ainda se vê é uma diversidade de opiniões externas que ainda não se traduzem em suas produções e ações no contexto da dança da cidade.

Além dessas formas de organização de classe, ações como a elaboração e efetivação de políticas culturais que possam atender às diferenças e especificidades da dança da cidade poderiam colaborar muito na especialização dessas produções, pois cada especialidade pode ter seus investimentos e ações de apoio e incentivo.

Outro fator importante nisso tudo é a aproximação não só entre artistas, mas destes com os realizadores dos festivais e artistas, para que possam colaborar também na realização de eventos que possam responder artisticamente não só aos grupos e companhias, mas também aproximar o público desse contexto de dança da cidade. Ações de proximidade que estabeleçam metas de aproximação não só entre artistas, mas artistas e público como uma forma de angariar apoio à produção artística da cidade.

Portanto, se faz mais do que necessário, saber qual projeto artístico têm estas companhias e grupos de dança da cidade, quais suas expectativas, seus projetos, seus objetivos, bem como saber quais expectativas tem ou ainda tem o público aracajuano, incluindo também as instâncias públicas. Estas, assim como os artistas, precisam apresentar suas propostas e ações para desenvolvimento e continuidade das atuações artísticas da cidade, ou seja, seu plano de política pública de cultura, pois desta forma poderá ser possível aproximar ações e discursos, sem que deixem de construir suas próprias identidades.

Alguns grupos, após o período da coleta desta pesquisa, realizaram reestruturação, retomando atividades, como o Rosa Negra Grupo de Dança, sem ainda se preocupar com questões de definição técnica e artística, e o Grupo de dança Entre Nós, que retornou ao cenário da dança na cidade após período de afastamento das atividades. Além desses, grupos como o Catarse Grupo de Dança surgiu em meio ao contexto da Semana sergipana de Dança, apontando como um grupo que procura um espaço na dança da cidade, trazendo também suas questões para a dança.

Por último, se coloca aqui como um dos fatores mais importantes a abertura e funcionamento da graduação em Dança da Universidade Federal de Sergipe. Seguindo a tendência de abertura de novos cursos de graduação, a UFS não só reconhece como também atende aos anseios dos artistas e professores de dança do Estado de Sergipe a necessidade

dessa graduação em Dança, trazendo novas expectativas para a dança no estado. A política de ampliação profissional por meio desses novos cursos criou novas e boas expectativas aos artistas de dança do estado, o que vai colaborar na presença de professores graduados na área atuando em diversos locais, desde escolas, a academias de dança e espaços educacionais e culturais.

Por isso, as ações que vêm ocorrendo nos últimos anos na cidade de Aracaju não têm sido em vão, apenas precisam ser coordenadas de forma que possam trazer benefícios a um maior número de artistas de dança, como também aos grupos e companhias já existentes e os que já estão despontando nesse cenário. A constituição de identidades em meio a um contexto ainda carente de olhares mais diretos e mais específicos que possam atender a essa diversidade cultural, precisa urgentemente de ações de aproximação, vindas principalmente dos artistas de dança de Aracaju.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA NETO, Mateus Antonio de; CRUZ, José Vieira da. Pás de Deux: entre o ensino de ballet e a Sociedade de Cultura Artística de Sergipe – SCAS (1965 – 1969). In: I Congresso Sergipano de História : História e Memória. São Cristóvão: ANPUH; IHGS, 2008. **Anais Eletrônicos**. – São Cristóvão: SE, 2008. Disponível em: < www > Acesso em 20 mai. 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as conseqüências humanas**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

Cadernos UFS. **História**. Departamento de História: Programa de Documentação e Pesquisa Histórica. Nº 1. EDUFS: São Cristóvão, 1995.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe: República (1889 – 2000)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3ª ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de monografia, dissertação e tese**. São Paulo: Avercamp, 2004.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da; SOUZA, Josefa Eliana; CERQUEIRA FILHO, Manoel Luiz. **Sociedade e cultura sergipana: parâmetros curriculares e textos**. Aracaju: [S.I.], 2002. 148p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: perspectiva dos estudos culturais. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org.: Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. 1. ed. atualizada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. 4. ed. rev. e ampl. Salvador: EDUFBA, 2008.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. **Poéticas de Multidão** – Autonomias Co-(Labor)Ativas em rede. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. 156f.

SANTOS¹, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice** – o social e o político na pós-modernidade. 11. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2006.

_____. **A gramática do tempo**: para uma nova cultura política. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS², Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANTOS³, Míriam Vieira dos. Um marco cultural: a SCAS em Sergipe. In: **Revista de Aracaju**. Realização: Prefeitura Municipal de Aracaju. Ano LX, nº 10. Aracaju: J. Andrade, 2003.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE SERGIPE. **Sergipe Artístico e Monumental**: 500 anos do descobrimento do Brasil. (Coord.) Ana Conceição Sobral de Carvalho e Rosina Fonseca Rocha. Aracaju: Segrase, 2000.

Vieira, Liszt (Org.). **Identidade e Globalização** – Impasses e perspectivas da identidade e a diversidade cultural. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VACONCELLOS, Natália Alves de. Dança em Sergipe: dez anos em três. **Contexto** – Jornal-

Laboratório dos alunos de Jornalismo da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, jun-ago, 2008. Cultura, ano 7, nº 21-22, pag. 12.

ENDEREÇO ELETRÔNICO:

www.nutempodance.com.br > Acessos em 10 de ab 2009; 20 fev. 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Roteiro de entrevista com os grupos e companhias de dança

- Por que vocês se organizaram como um grupo / cia de dança?
- Como a cia/grupo vem se preparando corporalmente para criar seus trabalhos?
- Como vocês decidem a escolha do início de um trabalho? Como ocorrem as propostas para início das coreografias?
- Há participação dos dançarinos no processo de criação coreográfica? Como isso ocorre?
- Como pensam ou definem o trabalho do grupo/cia? Há relações com outras formas de organização em dança?
- Vocês pensam na relação obra e público quando criam? (entendimento, recepção, crítica, etc).
- Como vocês percebem a dança atualmente na cidade de Aracaju?

APÊNDICE B – Questionário para as companhias de dança**I. Dados gerais sobre o grupo ou companhia:****I.1. Nome:**

I.2. Data da fundação (mês/ano):

I.3. Contatos (telefones, e endereços eletrônicos):

I.4. Número de participantes:

I.5. Quantos dançarinos já passaram pelo grupo/cia?

II. Participações em eventos e atividades de Dança:

Participações da Cia/Grupo em atividades de aperfeiçoamento e atualizações artísticas e técnicas:

II.1. Oficinas, Cursos, mini-cursos e/ou Workshops em festivais, encontros, mostras, fóruns de Dança (responder mais de uma opção, se necessário):

- () Oficinas
() Cursos ou mini-cursos
() Workshops
() Outro (s). Qual (ais)?

II.1.1. Estas atividades foram realizadas por: (responder mais de uma questão, se necessário)

- () Secretarias de Cultura do Estado e/ou Município de Aracaju
() Festivais e/ou mostras de Dança em Aracaju
() Festivais, mostras e/ou Fóruns de Dança em outros estados
() Outro (s) evento (s). Qual (s)?

II.1.2. Cite o nome de três destas atividades que a cia/grupo participou em Aracaju e uma que participou em outro estado.

II.2. Seminários, Palestras, Debates e/ou Fóruns de Dança ou áreas afins (Performance, Artes do Corpo, Teatro, Artes Cênicas, Artes, etc.).

() Aracaju.

Qual(ais)? _____

() Outros estados.

Qual(ais)? _____

III. Criação, produção e circulação dos trabalhos da cia/grupo.

III.1. Quantos trabalhos foram criados pela cia/grupo? Enumere dois ou três que são considerados mais significativos da cia/grupo nos últimos 03 anos (até 2008), e suas datas.

III.1.1. Onde estes foram apresentados (Responder mais de uma alternativa, se necessário):

() Teatro Atheneu

() Complexo Cultural/Teatro Lourival Baptista

() Teatro Tobias Barreto

() Teatro Juca Barreto

() Teatro Tiradentes

() Em outros estados (festivais, mostras, fóruns de dança)

() Outro(s) espaço(s). Qual(ais)?

III.2. O grupo/cia recorre trabalhos teóricos de pesquisadores de Dança ou áreas afins (Performance, Artes do Corpo, Artes, Teatro, Artes Cênicas)?

Sim/Não. Por quê?

Quais? _____

III.3. Busca referências coreográficas em grupos e companhias de dança? Ou em outros trabalhos artísticos com o corpo (Performances, Artes Cênicas, Artes Visuais, Vídeo, Cinema, etc)?

III.4. Já receberam algum coreógrafo para criar trabalhos com a cia/grupo?

() Não.

() Sim.

Quem? _____

III.5. A cia/grupo já ganhou editais, patrocínios ou algum tipo de apoio para a produção e circulação (apresentações em Aracaju ou outros estados) de algum trabalho?

() Não.

() Sim. Qual(ais)?Quando?

III.6. A cia/grupo tem conseguido obter bilheteria ou cachês nas apresentações/temporadas , seja em Aracaju ou em outros estados?

() Não.

() Nem sempre.

() Sim.

IV. Infra-estrutura

IV.1. A companhia/grupo possui sede própria?

() Sim.

Onde? _____

() Não. Onde ensaiam?

IV.2. Quantas horas de ensaio por semana?

() Até 06 horas

() Entre 06 e 10 horas

() Entre 10 e 20 horas

() Mais de 20 horas.

Quantas? _____

IV.2.1. Essa carga horária de ensaios depende da disponibilidade dos integrantes da cia/grupo?

() Sim.

() Não.

IV.2.2. A carga horária de ensaios interfere na produção e qualidade dos trabalhos?

() Sim. Por quê?

() Não. Por quê?

IV.2.2. Há um outro esquema de ensaios, caso a cia/grupo não se encontre semanalmente? Como isso acontece?

IV.3. A cia/grupo tem equipe técnica para elaboração dos trabalhos nos espaços cênicos? (técnicos em luz, som, colaboradores para figurinos, objetos cênicos, etc)?

() Não.

() Sim. Qual(ais)?

IV.4. Estão satisfeitos com a estrutura atual da cia/grupo?

() Sim.

() Não. O que precisam para se manterem e continuarem seus trabalhos?

V. Organização de classe

V.1. Os integrantes do grupo/cia tem registro profissional como bailarinos ou dançarinos?

() Sim.

() Não.

() Nem todos.

V.2. O grupo/cia participa de alguma outra representação de classe, como associações e/ou fóruns?

() Sim. Qual(ais)? Por quê?

() Não. Por quê?

VI. Pensamentos sobre dança

VI.1. Como o grupo/cia entende a dança contemporânea (propostas coreográficas, corpo, organizações cênicas, etc.)?

APÊNDICE C – Questionários para os dançarinos**I. Dados gerais do dançarino****I.1.** Nome:

I.2. Nome da companhia ou grupo que faz parte:

I.3. Data de nascimento:

I.4. Contatos (telefone e endereço eletrônico):

I.5. Grau de escolaridade:

I.6. Há quanto tempo dança neste grupo/cia de dança?

II. Primeiras experiências com a Dança:**II.1.** Com qual idade começou a dançar? Antes dos 10 anos Entre 10 e 15 anos Entre 16 e 20 anos Acima de 20 anos**II.2.** Onde começou a dançar (responder mais de uma questão, caso seja necessário): Na escola Na escola de dança ou academia de ballet Outro (s). Onde?

III. Qual a sua frequência em atividades de formação, aperfeiçoamento e atualizações

artísticas e técnicas em dança:**III.1.** Tipos de eventos (responder mais de uma questão, se necessário).

- Oficinas e/ou workshops
 Cursos e/ou mini-cursos
 Encontros e/ou fóruns
 Festivais e/ou mostras
 Outro (s). Qual (ais)?
-
-

III.1.1. Quais instituições realizaram estes eventos (responder mais de uma questão, se necessário):

- Escolas de Dança e/ou Academias de Ballet de Aracaju
 Secretarias de Cultura do Estado e/ou Município de Aracaju
 Festivais e/ou mostras de Dança em Aracaju
 Festivais, mostras e/ou Fóruns de Dança em outros estados
 Outro (s) evento (s). Qual (s)?
-
-

III.2. Seminários, palestras e/ou Fóruns de Dança ou áreas afins (performance, artes do corpo, teatro, artes cênicas, artes, etc.).

- Aracaju
 Outros estados

III.3. Participa de aulas ou atividades ligadas à dança em academias ou escolas de dança? Com que frequência e quais tipos de atividades?

III.3.2. De que maneira isto contribui para suas atividades na cia/grupo?

IV. Marque as funções que exerce nesta cia/grupo de dança e demais atuações.**IV.1.** Função na cia/grupo que faz parte (Marcar mais de uma resposta, se necessário):

- Diretor
 Coreógrafo
 Propositor
 Bailarino
 Dançarino
 Criador-intérprete
 Intérprete

IV.2. Procura outras formas de preparação ou treinamento corporal além do que é realizado no grupo/cia?

() Sim. Quais? Por
quê? _____

() Não. Por quê?

IV.3. Costuma participar dos processos de criação coreográfica da cia/grupo?

() Sim.

Como? _____

() Atua em outras funções? Quais?

IV.4. Exerce outras atividades com Dança? (Dá aulas, promove mostras e festivais, coreografa outras cias/grupos, desenvolve projetos solo ou outras ações).

V. Espaço para informações adicionais

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista com a Cia Contemporança

Sala de Dança do Teatro Tobias Barreto (04-11-2008)

Nesse período, a cia contava com 3 bailarinos fixos - Leila Carla Nascimento, Brenda Katherine Chagas e Adriano Matos, e contava com um bailarino estagiário, Bruno, convidado pela cia para ensaiar com eles o novo trabalho, Canal Aberto.

No caso da Cia Contemporança, perguntei por que eles resolveram continuar com esta companhia, já que o fundador, coreógrafo e diretor da cia, Francisco Santana (Chiquinho) faleceu em 2007, ficando o Espaço Contemporança e a Cia Contemporança a cargo de alguns bailarinos que decidiram dar continuidade às suas atividades.

1) Por que vocês decidiram continuar com a Cia Contemporança?

Leila - Não havia razões para o término das atividades da cia, já que haviam vários trabalhos realizados, havia uma história construída pela cia durante o tempo de existência dela, só que nesta atual formação, os trabalhos da cia têm que ter propostas dos atuais componentes, que caracterizem esta nova fase da cia. Não havia sentido parar as atividades da cia, e sim dar continuidade, sendo coreografada agora por nós.

Adriano - Mesmo tendo aprendido a técnica passada por Chiquinho enquanto bailarinos da cia e ex-alunos dele, cada um de nós tem suas próprias experiências com a dança. Mas, mesmo assim, sempre dançamos na “linha” de Chiquinho. E agora, por que não juntarmos nossas experiências/vivências com a dança, de individual, para criarmos nossos próprios trabalhos enquanto novos coreógrafos da cia? Formar uma coisa só. *[todos eles se propõem a coreografar, apesar de alguns serem mais decididos nas opiniões durante o processo de composição coreográfica]*. Cada um tem sua técnica, por que não juntarmos os estilos e técnicas de cada um pra vermos os resultados? A técnica que eu tenho, com a técnica de Leila, com a técnica de Brenda. Os estilos diferentes, com as técnicas diferentes, com as vivências diferentes. Nós estabelecemos eu isso tira dar certo, como até hoje tem dado certo.

Brenda - Minha entrada ocorreu depois que Chiquinho faleceu. Entrei convidada por eles depois que um dos bailarinos saiu da cia. Antes disso, minha convivência com eles era na escola, pois já era aluna de lá.

2) Como a cia/grupo vem se preparando e se organizando corporalmente para criar seus trabalhos?

[Para complementar a pergunta acima: “De acordo com o que vocês estão falando sobre individualidade da cada um, suas técnicas e vivências com a dança, e contando que Mandalas é o primeiro trabalho após a morte de Chiquinho.”]

Leila - Mandalas é o primeiro trabalho após a morte de Chiquinho, que está em andamento, e o mais atual é este, com músicas de Patrícia Polayne. Normalmente a gente sente “e aí, a gente vai produzir o que?”, “qual é o tema?”, “o que é que a gente tá com vontade de fazer?”. E aí a gente discute um tema, e começa a organizar: “qual é o primeiro passo?” Vamos dividir em cenas, e a gente vai trabalhando assim, em cenas, e cada uma vai doando um pouco da

experiência. A gente senta e define. Trás alguma coisa sobre ele.

Adriano - Em especial com Mandalas, teve que ser um pouco mais rápido porque a gente tinha de mostrar o “nosso”...

Leila - Apesar de que começamos em junho e terminamos em abril, foi até um processo longo, mas por ser o nosso primeiro trabalho, a gente tinha um compromisso de dar continuidade ao nome da companhia, e por ser uma linguagem totalmente diferente do que a gente vinha estudando.

Adriano - A gente começou com uma experiência de questão de espaço, de conscientização corporal, dentro da linha contemporânea, e ao estudar essa parte da dança indiana, a gente teve que se preparar mesmo, ir á campo, estudar, ler bastante, ter aula de dança indiana, acho que foi a parte mais complicadinha pra gente. Então não ter essa experiência, não dominar essa técnica, então foi uma coisa que puxou mais da gente, mas que deu super certo. Uniu o que a gente tem de dança contemporânea, trazendo a dança indiana, e colocou no espetáculo.

3) E do contemporâneo, foram vocês mesmo que fizeram as propostas, cada um fez uma proposta para aula de contemporâneo para serem aplicada a vocês mesmos?

Adriano e Leila - sim, fomos nós mesmos.

4) Vocês chamaram mais alguém que pudessem trabalhar as técnicas de contemporâneo?

Leila - Não, só Patrícia Bonito, que ajudou a gente na dança indiana.

5) Como vocês vêm decidem a escolha do início de um trabalho? Como ocorrem as propostas para início das propostas coreográficas?

Adriano - Na verdade, Mandalas foi por uma música, que a gente tava pensando músicas. Como eu dou aula de Ioga, e um pouco de Tai Chi Chuan, e as meninas gostam um pouco disso, e a gente ouvindo essa música ficou pensando em como colocar...

Leila - A gente foi colocando vários temas e pensando em como fazer nosso primeiro trabalho. Como a gente optou por fazer um trabalho coreográfico coletivo, então a gente tem que definir alguma coisa, pois não ia ser o que eu queria, nem o que ele queria, nem o que ela queria. Então a gente jogou vários temas, e trouxe várias músicas, e “ah, pensei nesse tema assim...”. E Adriano trouxe essa música pra gente ouvir, e pensamos “que música boa, interessante”, e pensamos que dava pra trabalhar a cultura indiana. Pensamos em pedir uma ajuda a Patrícia, que sempre se colocou à disposição, que nos colocou à disposição um monte de material. E surgiu assim, coletivamente.

6) Há participação dos dançarinos no processo de criação coreográfica? Como isso ocorre?

Adriano - Na verdade, a gente utiliza o trabalho de composição coreográfica mesmo, de

improvisação de cada uma, e a gente vai juntando os blocos. Eu faço uma sequência, Leila faz uma sequência... Era Araceli na época que a gente começou a montar... Fazíamos as sequências e juntávamos esses “oitos” de cada e depois fazíamos com o corpo.

Leila - Principalmente as partes de contato, a gente fazia muito de improvisação. Um fica filmando enquanto os outros vão fazendo o trabalho. Depois a gente assiste e vê o que pode aproveitar. O que ficou legal, o que pode mudar. Com Mandalas foi assim. Mandalas foi muito construído dessa forma. Filmando e assistindo.

7) E esse espaço pra improvisação nos ensaios de vocês, acontece também nas apresentações? Ocorre de vocês decidirem em alguma apresentação decidir que vão improvisar alguns trechos do trabalho?

Adriano - Com Mandalas não. A gente improvisa na sala pra criar.

Leila - A gente fez, na época que Chiquinho ainda tava com a gente, trabalhos de improvisação. A gente tinha um tema, um início e um fim, e o restante a gente trabalhava. A gente podia até combinar alguma coisa com o outro, mas no geral era improvisado.

8) A partir de Mandalas, passa a ser uma característica da companhia esse diálogo com outras linguagens ou foi simplesmente por uma questão de ocasião?

Adriano - Não é uma intenção da companhia ligar o contemporâneo a outras linguagens.

Leila - A gente nunca pensou em criar uma linha. Trabalhar a dança contemporânea com outra dança, trabalhar a dança contemporânea “dessa forma”. Não, se tiver rolando momento, o que a gente tiver vivendo. Muitas vezes a gente tem disso, a depender do que a gente tiver vivendo, o trabalho se modifica completamente.

Adriano - Até porque Ivaldo Bertazzo já trabalha essa linha do contemporâneo com a dança indiana, e de uma forma super diferente, com muita gente. Depois que a gente começou a montar o trabalho, a gente lembrou do trabalho dele, chegou a assistir alguns espetáculos, mas sem intenção de copiar o trabalho dele. Mas mais pra gente se ligar no que tá rolando de trabalho assim, “como ele faz?”, “Como ele trabalha com a dança indiana?”

9) Como vocês estão percebendo a dança na cidade de Aracaju? Falando da dança contemporânea, dos grupos, festivais, produções.

Leila – O que eu vejo é o seguinte: de dois anos pra cá, quando surgiu, quando Lindolfo deu essa ideia brilhante de fazer a Semana da Dança, né? Deu uma crescida no número de grupos.

Observação: A entrevista encerrou nesse momento por conta da utilização da Sala de Dança por outra atividade naquele momento, não prosseguindo mais nesse dia, e também não retomando mais posteriormente a entrevista, ficando em abertas as demais questões a partir do ponto de vista da Cia Contempodança sobre o contexto de dança da cidade de Aracaju.

ANEXO B – Entrevista com a Cubos Cia de Dança

1) **Por que formaram uma companhia de dança?**

Rodolpho – Nós começamos a companhia devido à falta de oportunidade dentro do segmento onde nós estávamos, que era uma academia de dança. Só podia dançar uma vez por ano. Então com a companhia a gente foi criando oportunidade para dançar. Foi a partir daí. Todo mundo aqui acho que tava sentindo a necessidade de começar a criar, colocar pra fora tudo aquilo que a gente aprendeu, foi acumulando, começar a contribuir e aprender também.

2) **Você acha que é um segmento de tudo que você aprendeu ao longo da sua formação ou você percebe que é diferente, que vai mais além, ou tem outras questões?**

Rodolpho – Como todo mundo aqui tem uma base clássica, isso está presente no nosso trabalho, é a nossa base. E a partir dele que a gente começa a criar, a buscar algo novo, um pouco mais complexo do que aquilo que a gente já sabe. E essa base clássica a gente tirou destas instituições particulares das quais fazíamos ou fazemos parte.

3) **A partir destas motivações expostas, vocês estão numa companhia onde se percebe que há um trabalho em conjunto, que é coletivo. Mas dentro dessa organização, há algum coordenador, ensaiador, diretor, ou em todos os trabalhos há a participação de todos os bailarinos no processo de criação?**

Rodolpho – Depende muito dos espetáculos. Neste espetáculo mesmo que estamos montando (Reverso), a ideia foi trazida por July (July Ellen – integrante da companhia). Cada uma tem uma ideia, trás essa ideia, e a partir daí a gente começa a criar. Mas sempre tem alguém que trás. A pessoa propõe, e a partir daí a gente já começa a estudar o tema.

4) **A cada trabalho há uma preparação corporal específica, algum tipo de treinamento específico? Ou se utilizam apenas dessa base que vocês têm das aulas de academias?**

Júlia – Eu acho que os espetáculos que a gente tem aqui até agora, a gente precisou dessa preparação. Mas claro que a depender do espetáculo, se quiser colocar um objeto diferente no palco, a gente vai ter que se preparar pra poder trabalhar com isso, que é uma coisa diferente do que a gente tem normalmente, que a gente ensaia normalmente. Mas, acho importante essa preparação anterior, mas também durante a criação, às vezes a gente sente as outras partes do corpo mais doloridas quando vamos inventando outros passos, outras coisas, e então a gente vai percebendo, e com os ensaios vai forçando, quer queira ou não, vai trabalhando outras partes do corpo. Até agora a gente não precisou de uma preparação anterior, mas certamente para algum espetáculo que a gente queira criar.

Rodolpho – A gente começou a montar Multipleto. Multipleto é “moderno”, com toda a base clássica. Tem brincando, que é [...]

July Ellen – No início de Brincando a gente sentiu necessidade de um treinamento cardiorespiratório. Só que pela própria coreografia, pela repetição e pela qualidade dos ensaios, a gente acaba criando um condicionamento para essa execução. Mas quando a gente sente alguma parte do corpo dolorida, a gente sente uma exigência diferente, a gente acaba se adaptando pela prática.

Rodolpho – Brincando nós fomos buscar a movimentação a partir de jogos e brincadeiras infantis para poder criar a movimentação aliando a movimentação ao ballet.

July Ellen – E já houve momentos em que a gente já precisou, por exemplo, fazer treinamento abdominal, e a gente passou um tempo fazendo fortalecimento. Alguns momentos que a gente sentia a força na lombar, que exigia muito e a gente não tinha; a gente começou a trabalhar antes dos ensaios. Assim, coisas isoladas.

5) Vocês mesmos fazem essa preparação?

July Ellen – Somos nós mesmos que fazemos. Sou formada em Educação Física.

6) Vocês criam de acordo com o público que acompanha o trabalho de vocês? Há preocupação em criar algo a princípio compreensível?

Júlia Delmondes– O público é muito importante no trabalho da gente, querendo ou não, a gente cria porque a gente gosta, mas são eles que vão assistir, então é uma coisa assim, a receptividade ou não do público influencia totalmente na nossa criação e na nossa continuidade de trabalho. O público tem recebido bem os trabalhos. Multipleto foi em espetáculo que a gente preparando, preparando, preparando, porque a gente foi dançar lá em São José do Rio Preto [Fórum de Dança de São José do Rio Preto], no Fórum, e a gente tava muito ansioso porque a gente nunca tinha saído para dançar, numa cidade que a gente não conhece nada, só conhecia uma pessoa lá, que chamou a gente. E também era São Paulo, era o foco. Então a gente tava na expectativa. Mas lá quando a gente dançou o pessoal gostou bastante e vieram falar com a gente, elogiar. Então isso deu um gás maior pra gente continuar e pra gente trabalhar em cima do espetáculo, porque ao mesmo tempo que elogiavam, também falavam que a gente podia fazer de outra forma, que tá bonito também. Querendo ou não, dando outras propostas pra outros espetáculos, pra quando a gente montar outros, a gente já pensar no erro que teve no outro e ajeitar nesse. Procuramos fazer as mudanças e adaptações no próximo espetáculo, deixando o anterior na mesma formatação.

Rodolpho – E o que a gente vai sentindo é que a cada espetáculo da gente tá muito diferente, a gente procura pensar em não repetir uma formação, a mesma técnica, a mesma forma, a mesma sequência. Tentar sempre buscar, incluir outros elementos na coreografia, no trabalho da gente. Nós temos um trabalho que a gente tá começando a mesclar o clássico com hip hop, com a essência do hip hop, quebrar linhas, usar mais o quadril pra poder separar mais o tronco das pernas. E aí vai.

Viviane Gonzaga – A gente se preocupa. De certa forma a gente tem feito uma movimentação com clareza, compreensível para quem vai ver, de acordo com o que a gente pensa. Então isso é bem importante porque a crítica que a gente tem recebido é porque a gente tem conseguido passar aquilo que tá na proposta do espetáculo. E a nossa preocupação com o público é tanta

que, no caso de críticas “negativas”, já que críticas são construtivas, mas digamos assim, a questão de nossa linha clássica, porque a gente acha que a linha clássica dá uma clareza de movimento, que a gente acaba se opondo ao contemporâneo que hoje se faz, que muito e faz. Que faz do jeito que eu quero, sem a preocupação se o público vai gostar ou vai entender. A nossa preocupação maior é “eles vão gostar?”, que, como Júlia disse, quem vai assistir são eles, a gente faz pra eles, a gente não faz só pra gente, senão a gente ficava numa sala filmando e assistia, né? E não levava pra fora. Aí a gente acaba se prendendo, a gente recebe essas críticas “ah, vocês deviam abandonar o clássico”, mas essa é uma linha que a gente persiste, isso aí a gente não tira. A gente vai misturar de acordo com as temáticas, por exemplo, o espetáculo infantil ai buscar movimento infantil, jogos, brincadeiras. Um outro espetáculo que tá sendo montado é um espetáculo que fala de impulso nervoso e impulso é uma palavra forte e a gente vai procurar as características. Por exemplo, o hip hop. O hip hop tem movimentos fortes que ligam as articulações, que desconstroem. Por isso que a gente vai buscando onde as temáticas se adéquam mais aos estilos de dança, às pesquisas.

7) Em relação à cidade (teatros, espaços culturais, público), e pensando no processo de criação de vocês, como percebem hoje em dia a dança aqui na cidade de Aracaju?

Rodolpho – A dança aqui em Aracaju está num quarto momento. O novo movimento da dança começou há dois anos com a criação da Semana Sergipana de Dança, que foi quando a companhia nasceu. Então a gente tá nessa ebulição que Aracaju ta vivendo. Grupos foram formados, como a Cubos. Grupos ressurgiram, e outros continuam mantendo a linha. A dança tá crescendo em Aracaju, mas falta dos grupos criar oportunidades para dançar, porque eles esperam por elas. Um ensaio pode se tornar uma apresentação. Faz um ensaio aberto, já é uma forma de você estar apresentando, uma forma de estar divulgando, entendeu? Ter feedback do público. De vez em quando a gente acaba tendo algumas pessoas na nossa sala de ensaio, vendo, e depois a gente senta, vê o que a pessoa acha, ver se tá bom, “ah, não tá legal, acho que podia ser assim”, e a gente estuda, e se coloca na coisa porque faz a mudança. Mas os outros grupos eu não vejo essa... quer dizer, os que eu tenha contato, não vejo essa preocupação em criar situações para, e sim esperar para.

Viviane – E também o governo, na parte cultural, deveria ter um maior incentivo aos grupos do estado. Não tem tanto espaço, principalmente os eventos que acontecem aqui que envolvem companhias do estado, semanas de dança que são criadas com frequência. E eles não são divulgados. Então as pessoas não dão tanto valor por ser da casa, e ainda por cima a Secretaria de Cultura, no sentido de valorizar, de chamar as pessoas para irem assistir os espetáculos, pra eles verem que têm companhias de dança da própria terra, que tem um valor, já prejudica ainda mais o espaço que os grupos procuram.

Júlia – Como Vivi falou, já que isso acontece, vem o que Rodolpho falou agora, vem o grupo se impor de uma maneira ou de outra. Eu tenho uma visão meio pessimista, porque se você for esperar que o governo pague pra botar um outdoor, uma coisa que chame atenção... morra e espere! Então eu acho que parte do grupo. Se eu quero, então tem que correr atrás de patrocínio, tem que fazer ofício, tem que fazer isso, aquilo. Então tem que correr atrás, se inscreve em edital, mesmo que não seja chamado. E querendo ou não, a gente aprende. O que a gente aprendeu aqui em um ano e meio pra mim já foi muito.

July – Acaba funcionando como uma empresa. A gente tem nossos meios de vida, mas a gente tem a produção visual pra fazer, a gente vai se virando, é um pai, é uma mãe, um tio, e a gente

vai fazendo... São as pessoas que vão ajudando à companhia. O governo do estado dispõe de uma orquestra, mas não dispõe de uma companhia de dança nem de teatro, e todas as companhias que existem hoje no estado são companhias particulares. Eu parto da premissa que, como são particulares, o governo não tem que se meter em nada, você se vire para, entendeu? Você que se vire para, porque o governo não vai chegar em minha casa e me oferecer, entendeu? Essa aqui é a companhias Cubos e o governo não se mete. Ele dá apoio a partir do momento em que a companhia não tem sede, o apoio que ele dá é sala de dança do Teatro Tobias Barreto para ensaiar sem ônus.

8) Mas vocês ficam à mercê de outros ensaios que possam ocorrer na sala.

Rodolpho – é, mas o que acontece que lá no teatro acontece da seguinte forma: você manda um ofício requisitando a sala naquele horário, e aquele horário é seu, nos dias que você marcou. Se tiver um evento de grande porte no teatro e que precise usar a sala, ao o grupo tem que ceder.

9) Mas as empresas não vão atrás de grupos que não conhecem para poder patrocinarem, mas pode haver formas de apoio, de ajuda na produção do trabalho.

Viviane – Esse sentido de divulgação é justamente quando ocorre esses eventos de dança, e não por conta do governo.

Júlia – Como já ocorre pouco, quando ocorre, fica nesse pouco mesmo.

Viviane – Por isso as atividades culturais são poucas pela falta de divulgação.

Júlia – Mas também tem um negócio de edital. Edital esse ano já tiveram vários. E aí pra você se inscrever no edital parte de sua vontade, porque não tem uma restrição. Mas pra você chegar lá e escrever... assim, dá pra escrever...

10) Mas de qual edital você fala?

Rodolpho – No início deste ano teve o edital municipal e só se inscreveram grupos de teatro. Foi mais divulgado pro pessoal do teatro. Então nenhum grupo de dança. Estamos esperando pro próximo ano pra poder mandar projeto da companhia. O Palco Giratório a gente não mandou ainda. Tem editais nacionais, Caixa Econômica, mas a Caixa é mais pra produção de festivais, fóruns.

11) Vocês estão atrás de editais para produzir seus espetáculos.

July – Tem apresentações que nós recebemos, mas o dinheiro que a gente recebe é muito pouco pra produzir, e geralmente esses editais, eles exigem uma filmagem, e aí a gente vai gastando dinheiro aqui com figurino, vai gastando aos pouquinhos, e quando vai ver o vídeo a gente não tem.

12) Então não tem uma estrutura de produção para se organizar até para concorrer a um edital?

July – O nosso fotógrafo, por exemplo, foi um apoio. Então ele não pode tá dando apoio o tempo todo, tirando foto de todos os espetáculos. Nem todo mundo tá disponível assim, disposto a isso. Local de ensaio – apoio. Então a gente vai contando com as pessoas que pode.

Rodolpho - Até pra participar de festivais, pra dançar, pra levar a companhia pra dançar em alguma semana de dança fora do estado eles pedem vídeo. Se os espetáculo for estrear lá, por exemplo, você tem que mandar o vídeo. Porque se a gente acredita que fez um bom trabalho, não adianta a gente mandar uma filmagem mal feita, a gente não vai pra prejudicar o trabalho. E a gente bota muito dinheiro do nosso bolso também, né? Não tem quem agüente pagar tudo.

13) Você pretendem continuar a dançar futuramente? Vocês podem continuar com o trabalho mesmo em meio a essas dificuldades?

Rodolpho – Por enquanto tá dando certo, a gente tá buscando um local pra gente, uma sede pra poder tá mais tranqüilo em questão de ensaios, de horários, ficando no nosso cantinho, montando, criando, e estrear tranqüilo.

Júlia – Como todo mundo aqui estuda, então o sábado à tarde é o único horário que resta assim pra gente. E a gente passa a tarde toda aqui. E durante a semana a gente vai se falando por telefone.

Rodolpho – Criando por telefone a gente cria. Por internet a gente cria coreografia, a gente divulga muito a companhia pelo Orkut. A gente tem um blog que tem bastante acesso. Coloca foto. A partir das filmagens da gente tiramos fotos boas. Sempre tem comentário, sempre tem e-mail.

July – É a nossa maneira de contato com o público, que a gente se preocupa, a gente vende camisa que o pessoal pede. É o contato que a gente pode fazer, né?

Júlia – E agora tem o curso de Dança aí da Universidade. Então, querendo ou não, tá no início ainda, mas pelo menos é alguma coisa pra que comece.

Rodolpho – Já mostra pra sociedade que dança é também emprego! Você pode viver com. É estudo, não só um corpo movimentando.

ANEXO C – Entrevista com a Espaço Liso Cia de Dança

1) Por que decidiram formar um grupo de dança?

Ewertton Nunes – Eu já trabalhava com Dança em escola, dando aula em escolas de dança, e eu sempre gostei de desenvolver trabalhos, em grupo. Só que a gente era sempre limitado a um tipo de linguagem porque a escola exige que a gente sempre tenha uma linguagem mais “comercial”, né? Dentro de um padrão que agrada a quem paga. Aí eu juntei, chamei, inicialmente algumas... Inicialmente eram oito pessoas, quatro homens e quatro mulheres, pra gente formar um grupo que tivesse, que pudesse justamente pesquisar novas propostas, onde a gente pudesse tá criando alguns questionamentos, falar sobre alguns temas, porque a dança contemporânea, ela surge pra justamente questionar muitas coisas, você precisa ter o que dizer através da dança. E era isso. Como eu vim do Teatro, eu queria um grupo que também se identificasse com essa minha linguagem, que une o teatro, a dança. E eu gosto muito de trabalhar nesse universo onde uma coisa é outra, se misturem o tempo todo. A própria pesquisa que eu venho desenvolvendo desde o início, sempre uso o teatro como a base, através da dança, por isso que eu me identifiquei tanto com a dança contemporânea, que ela possibilita justamente que a gente troque uma ideia com o público, consiga transmitir algumas inquietações, levantar alguns questionamentos... E nós nos juntamos inicialmente por causa da Semana de Dança, que aconteceu aqui, a primeira semana de dança aconteceu no Teatro Tobias Barreto, no ano de 2007, e eu convidei Raquel, Gabi, mais duas bailarinas, mas eles não faziam parte ainda (Preto Nilson e Estevão Andrantos). Mas logo em seguida Preto logo em seguida fez um trabalho, ele ainda era de outra companhia, né? E nós desenvolvemos um trabalho que foi em cima do universo dos jovens, do virtual que os jovens vivem. E esse tema tava me provocando muito. E eu acho que precisa provocar, mexer, fazer algo que trouxesse justamente um pouco disso, do que é que o mundo virtual tá provocando nas mentes, dos comportamentos, e tal. E aí a gente se uniu, fizemos o primeiro trabalho e decidimos que seríamos uma companhia que iria pra frente sim, lógico com altos e baixos, mas a gente teve, e estamos aqui, no segundo ano de trabalho, terceiro, e agora indo com... já temos quase três espetáculos montados.

2) E dentro desse universo de liberdade que a dança contemporânea proporciona, como acontecem as propostas de preparação corporal, técnica cênica que vocês fazem?

Ewertton – Cada vez mais vai ficando mais complicado. Infelizmente nós não temos ainda, a companhia existe, mas a gente ainda não consegue se manter só por ela. Mas inicialmente nós conseguimos mesclar aula, ensaios, justamente porque alguns bailarinos vinham de outras linguagens, né? E a gente ainda pode perceber que uns vinham do balé, outros vinham do contato com a dança contemporânea. Outra bailarina tinha um trabalho mais moderno, então eram corpos que precisavam se enquadrar numa linguagem que eu queria, que era uma linguagem muito mais contemporânea, muito mais desestruturada, decodificada, que pudesse realmente não fazer uma coisa muito compacta, que o ballet clássico acaba padronizando assim. Queria uma coisa mais próxima do... vou usar um termo assim, mais próximo do humano, né?! E na verdade eu acho que precisava muito. E a gente aqui em Aracaju não tem, não tinha, e eu vejo um pouco as companhias, uma linguagem de dança como a que eu gosto assim. Então por isso eu queria fazer um trabalho que fosse, uma companhia que tivesse mais ou menos o estilo que eu gosto de trabalhar, e que eu já vinha pesquisando desde o tempo em que eu dava aula nas escolas.

3) Então você poderia dizer que, desde o início da companhia, você tem desenvolvido um trabalho, um certo tipo de preparação pra todos os trabalhos, pra todas as coreografias, ou cada coreografia pede uma técnica, técnicas diferentes, preparações diferentes? Como é que ocorre isso?

Ewertton – Então, como a gente não vive de dança, então os nossos encontros tornaram-se bem mais escassos, com um espaço de tempo muito maior. E também quando a gente se reúne pra fazer o trabalho. Então fica muito difícil. A gente vai amadurecendo a linguagem durante a montagem. A gente para dois meses antes pra fazer um trabalho específico e tal... Lógico que quando eu penso num trabalho, já que até agora as coreografias partiram de mim, eu já imagino que outros tipos de linguagem eu posso tá utilizando. Gosto muito de alguns trabalhos, e inclusive o atual trás um pouco da dança de salão, e cada vez mais introduzir o teatro mesmo. Que os intérpretes possam mesmo ser intérpretes, que eles possam viver e não simplesmente dançar o movimento pelo movimento, que eles possam causar, em si, uma modificação, que eles possam viver a história. Eu sempre digo que a gente tá contando histórias, e são estas histórias que tem que viver. Então assim, é difícil manter, principalmente aqui em Aracaju, um trabalho contínuo de pesquisa linguagem. Lógico que a gente tá amadurecendo, é claro que hoje muitos corpos já estão mais adequados à minha linguagem. Sei que esse processo poderia estar muito mais acelerado se a gente tivesse mais espaço pra sobreviver dentro da dança contemporânea. E isso a gente ainda não tem.

4) E como ocorre a decisão pra o início de um trabalho? Você parte da literatura, você parte do cotidiano? De que forma você ou vocês pensam no início de um trabalho?

Ewertton – Quando eu proponho um trabalho é por uma das paixões que eu tenho por determinadas coisas, e muitas inquietações que eu tenho perante o mundo, perante as notícias que a gente ouve, perante as situações que a gente vive. Eu busco mesmo no cotidiano, em algo que realmente eu experienciei pra poder vir. Depois fizemos Virtuel, que foi em cima do universo virtual da juventude na atualidade. Tivemos Circular, que já foi um trabalho um pouco mais espontâneo, e onde a gente já trabalhou um pouco da cultura sergipana pra poder transformar um pouco do nosso reisado, do guerreiro, numa outra linguagem. Mas também foi um trabalho curto, que teve a integração com uma outra companhia. Em seguida nós fizemos Olha-me em Silêncio, que foi até um trabalho solicitado pelas pessoas que trabalham com pessoas em depressão, que tem algum tipo de patologia. E a gente trabalhou um pouco da loucura... Em como a gente tá entrando num processo de depressão... De como o homem, lógico que o foco é muito mais em relação às mulheres, porque eu gosto muito desse universo feminino também. Em como as que as mulheres acabam entrando num processo de depressão por depositarem suas esperanças em determinadas coisas que à vezes não merecem tanto isso. Eu sempre trago esse tipo de questionamento e tento transformar isso em dança. E a gente fala um pouco dessa loucura, dessa depressão. E são trabalhos bem bacanas. Depois viemos com “Cartola”. Eu estava apaixonado por Cartola, Disfarça e Chora - Espaço Liso Dança Cartola. Então a gente pegou e quis unir a literatura, no caso a literatura que existe na música, tipo a poesia que existe na música, e não um trabalho biográfico, nada assim. Era a minha visão; que até a gente discutiu depois, até tentei passar um pouco dessa visão pra eles, de como as músicas de Cartola transmitem muito, de como elas falam, de como elas fazem essa proximidade com as estações, as estações do ano com os sentimentos humanos. Sempre buscando isso, a gente começou a fazer essa pesquisa, e sempre associando isso ao amor, em

como o amor acaba criando estas estações em nós. Acaba nos dando muito calor, ou nos dando muito frio. Mas frio a partir dos sentimentos, né?

5) Você buscou em Cartola a Literatura, a Letra, e não necessariamente, a música, o samba?

Ewertton – O que é que exatamente a letra dele nos oferecia, como a gente poderia trabalhar, transportando para um universo nosso. Porque quando a gente faz um trabalho nosso, procurando uma identificação com o trabalho de Cartola, com a obra dele, o que a gente tá querendo demonstrar da obra dele, o que é da vida dele... a viagem não era bem essa, era nossa, a partir das músicas, das letras dele, como é que a gente poderia, que é a nossa história, a nossa dança.

6) Quando você fala a gente, no caso vocês. Você disse que até agora você tem proposto as coreografias, você tem dirigido mais, orientado mais, coreografado mais. Mas há uma participação dos dançarinos? Vocês sugerem também?

Preto – A partir do desenvolvimento de ideias. Como ele é o coreógrafo da companhia, ele tem a linha... “pessoal eu penso... eu quero o trabalho assim... quero triste, quero alegre...”. A partir do desenvolvimento, cada um tem esse espaço pra chegar e dizer assim “esse movimento não tá legal, tá muito brusco, tá muito leve. Isso a gente vai juntando, mesclando a ideia de um, a ideia de outro. Resumindo, dá um trabalho (coreografia).

Ewertton – É um processo bem aberto. Esse que a gente tá agora, “Laços”, é um trabalho que ainda tá em montagem, mas que teve muita participação. Como eu convidei Antunes, como eu queria exatamente esse corpo... [Carolina - você tem uma relação com as linguagens do teatro e da dança]... e o próprio corpo! Muita gente muitas vezes questiona assim: “tá, mas você tá trabalhando com bailarinos, né?”. Você pode até exigir coisas dos atores coisas que vocês ainda não tenham técnicas pra fazer. Eu queria um corpo de ator, porque o corpo do ator tem sua própria inteligência, ele também foi criado a partir de técnicas corporais distintas; tem sua própria história. Eu queria a história desses próprios atores, que eu já conhecia, e eu sabia que eles poderiam vir, poderia trazer a leitura, algo diferente, e que pudesse somar um pouco das experiências deles, enquanto intérpretes de outro tipo complementar, que seria o Teatro, e isso integrado aos bailarinos, como que eles conseguiriam essa troca. Porque é dança e teatro ao mesmo tempo, são atores e bailarinos que estão trocando, no palco, essas experiências, e cada um acaba puxando o outro...

7) Mas o objetivo é você coreografar, é fazer um trabalho de dança, mesmo você buscando no teatro, mesmo buscando em atores essa integração entre atores e bailarinos. Antes do teatro, seu objetivo é dança?

Ewertton - Eu penso muito com bastante cuidado, para não sair dessa linha da dança, e acabar tirando a característica da dança contemporânea e da linguagem, da proposta que a gente quer fazer. Então fico muito atento a isso, para que não aconteça de eu fazer um espetáculo em que não era exatamente aquilo que eu queria.

8) Então quando você pensa, na intencionalidade do espetáculo que você quer, você também pensa no público que vai ver, se vai compreender o que foi passado, tendo essa relação em ouvir o que as pessoas falam depois de um espetáculo, como é que fica essa relação, existe essa relação?

Ewertton - Existe sim, a gente ouvi, primeiro pessoas próximas, sempre que possível estar ouvindo as pessoas. A gente faz espetáculo para o público. Mas também surgem dúvidas em relação ao público, se podemos usar determinadas tipos de propostas, seja musical, seja em cena, que o público não vai gostar, ou que o público vai estranhar, eu acho que a opção da arte é muito mais que essa, se o público vai gostar ou não, mas é que a minha mensagem, aquilo que eu estou querendo seja transmitido de uma forma que o público possa se identificar. Então eu procuro primeiro fazer essa identificação aqui, quando eu sei que aqui entre nós o espetáculo estar real, e a gente consegue fazer o espetáculo com a energia, com toda dinâmica, e com tudo a gente idealizou, quando isso acontece aqui eu tenho certeza que independente da proposta que a gente venha, se ela tenha por trás um “fundo” mais intelectual ou não, eu confesso que eu não gosto muito e tenho feito, mas eu tento em cada trabalho retirar um pouco desse lado comercial, que na dança existe também para poder sobreviver, então eu ainda acabo me rendendo ao lado comercial da dança, para fazer esse trabalho, e saber que esse trabalho vai ser encaixado num determinado tipo de evento, já ainda não pode sobreviver por si, ou seja de turnês, espetáculos, apresentações e tal. A gente ver muito aqui em Aracaju, projetos de editais, que muitas vezes a gente sabe que essas exigências de que o espetáculo seja fácil, de que ele seja um espetáculo que todo mundo possa ver, isso existe né?

9) Você falando sobre Aracaju que é difícil sobreviver, no caso manter uma companhia de dança, onde vocês acabam muitas vezes, tendo que fazer adaptações que vocês tenham certeza de que o público vai receber bem e esse receber bem, é o agradar, é o ser bonito. O que é que vocês podem falar mais sobre esse contexto atual da dança em Aracaju, o que é que vocês pensam sobre isso, o que vocês enxergam?

Estevão - Eu acho assim, eu não daqui, sou de São Paulo, mas eu cheguei a estudar um ano de dança. Aqui pra Aracaju, fica um pouco complicado, porque muita coisa acaba limitando, tanto a questão financeira, quanto a questão de espaço de essas companhias estarem se mostrando. Se você para uma metrópole, São Paulo ou Rio de Janeiro, essas companhias tem essa preocupação de estar levando ao público, mas também do que eles estão a fim de falar, do que é interesse do grupo utilizar e levar pra fora sabe? Então isso acaba fechando um pouco, com essa preocupação que tem aqui. Acredito que tem que forçar, não ficar nesses padrões, para que as pessoas daqui comecem a ter contato com essas coisas. Se quando vem de fora é abraçado, então os daqui vão colocando para as pessoas comecem a ter contato com isso, porque se não, não muda e não ganha outros espaços. Assim, há o medo de como vai ser recebido, então há muita preocupação quando ainda se está no processo de montagem, mas depois da nossa primeira apresentação Everton saiu perguntando para as pessoas mais próximas, se gostou ou não. Então, há mesmo essa preocupação, mas tem que se forçar.

10) Mas é uma preocupação mais por conta da aceitação, porque a aceitação depende também, por exemplo, de pagamento de cachê, da companhia ser chamada para apresentações, ou é mais por uma questão de proposta estética da companhia?

Estevão - Acho que envolve tudo, por causa das dificuldades, então acaba tendo mais essa preocupação. Se a companhia tivesse uma estabilidade ou um patrocinador fixo, eu acho que haveria uma liberdade muito grande de se montar, que é o que acontece com muitas outras.

Mas você não acha que um patrocinador pode acabar fazendo certas exigências? Porque a gente percebe que há companhias brasileiras que tem uma estabilidade porque já tem um patrocínio, no entanto o trabalho delas, parece que se estabilizou, congelou, há uma linearidade em seus trabalhos. Precisa ter um jogo de cintura para poder estar levando tudo isso também.

Ewertton - Acontece assim, que por nós sermos Nordeste e muitas vezes você vai ter um edital que você não vê uma característica do Nordeste, você não tem aquele apoio para o seu espetáculo. Então de certa forma, nós já fugimos muito a isso, porque nós não temos essa linguagem regional.

11) Mas vocês já tentaram algum edital nacional?

Ewertton - Nacional não, mas a gente está sempre tentando colocar, lógico que, toda essa parte burocrática é muito complicado, para você trabalhar, nós não temos uma estrutura com produtor, técnicos, para que nós possamos trabalhar só a coreografia, então por enquanto a gente vai naquilo que é acessível, tentando se organizar, ter material, e a minha preocupação também é e sempre foi formar currículo, porque a companhia precisa de história, estamos com três anos agora, e quando eu digo “vamos produzir”, eles brincam “vamos produzir um espetáculo novo a cada três meses?” Mas assim estamos criando história, porque a gente precisa de disso, ganhar espaço. Se você não tiver no seu histórico alguns espetáculos, trabalhos que foram representativos e tal você não tem espaço, na verdade não chega também. Mas se você corre atrás...

12) Então se você tivesse que passar um tempo coreografando, tentando apresentar, pagando suas próprias despesas, pra você começar a ter um reconhecimento enquanto companhia, e aí começar a receber pagamento, cachê, patrocínio, apoio?

Ewertton - Eu acredito que nosso trabalho, já está tendo essa visibilidade, eu acredito que nós somos uma companhia que mostra que já tem um pé na porta inicial na proposta e que a gente está sempre sendo convidado para participar dos eventos daqui. Ainda não é um trabalho firme, que a gente realmente possa pagar as pessoas e exigir delas, que elas liberem não sei quantas horas pra você.

13) Alguém mais quer falar alguma coisa, quer dar seu depoimento, a sua opinião?

Gabriela- Então, a gente tá junto há um tempo já, mas a gente tem muitas dificuldades, de marcar ensaio e tal, porque cada um tem sua vida, cada um estuda outras coisas, tem trabalho, então fica muito difícil da gente ter um dia certo pra ensaiar, e o local também é muito difícil. A gente ensaiava no Teatro Tobias Barreto, mas agora a gente não tem mais o espaço lá, então estamos sem um espaço fixo e isso dificulta muito.

14) Mas o Tobias Barreto, está passando por reforma agora, é isso?

Ewertton - Sim, mas também é assim, alguns espaços “públicos” não são públicos, sempre tem alguém que manda, que faz da sala de dança tudo, menos uma sala de dança, faz do teatro tudo, menos um teatro.

15) Vocês podem decodificar, sem precisar citar nomes?

Ewertton - No governo anterior, a gente tinha um espaço maior dentro do teatro, a gente conseguia ensaiar, só que o próprio diretor do teatro, parece não ter a autonomia necessária para fazer o espaço que ele administra funcionar como deveria, não há pessoas que possam ficar determinados horários tomando conta do teatro enquanto companhias ensaiam, ou então aquela sala não está disponível para que as companhias a utilizem.

Gabriela - Porque a sala de dança é ótima, tem uma estrutura maravilhosa, só que a gente não tem esse acesso. Chegamos muitas vezes no teatro e ficamos na porta, com o teatro trancado, ou íamos, e sei lá, não nos recebiam direito.

Ewertton - Ou então assim, quando você consegue o espaço, não há o suporte necessário para você ensaiar. Quando não tem ninguém para limpar o espaço, aquela que deveria ser pra você, está ocupada por outras coisas. Você acaba realmente tendo que se desdobrar, às vezes consegue palco outras vezes não, às vezes marcamos e não podemos ensaiar porque não tem espaço em lugar nenhum. Aí tem outros lugares que são mais acessíveis que você consegue ir, mas também tem essa questão, dica congestionado, porque são muitas companhias querendo espaço pra ensaiar, de teatro então.

Raquel - Eu acho assim que Aracaju não dar valor as companhias de dança que tem, e aos pouquinhos está quebrando isso, muita gente já vem há anos batalhando pela dança aqui em Sergipe, mas eu acho que os sergipanos não dão o valor que a dança merece.

16) Mas porque vocês acham ainda que acontecem essas dificuldades? Porque assim “o sergipano não dá valor a dança”, no entanto todo ano a gente sabe que academias têm suas apresentações, pessoas procuram academias para fazer aula de dança, mas quando chegam os grupos de dança, eles não têm infra-estrutura para trabalhar. Por quê?

Raquel - Só com os grupos de dança mesmo né? Porque nas academias eles trabalham com dança comercial.

Gabriela - Na academia tem os alunos que pagam mensalidade, pagam todo ano para ter acesso ao teatro, para dançar no teatro, e a gente não tem como pagar o mesmo aluguel do teatro que as academias pagam.

Ewertton - É muito difícil assim, a gente só consegue visibilidade e atuar, a pauta tá um absurdo né?

Preto - Na verdade, pagamos pra dançar, nós pagamos para mostrar nosso trabalho.

Ewertton - Então assim, não conseguimos estar em temporada com o espetáculo num teatro, porque é fora da nossa realidade, a gente não tem como bancar isso ainda. E quando surge

oportunidade de mostrar, a gente tem sempre que mostrar nossos espetáculos, de forma “capenga” né? que não é a forma, a produção que a gente precisa.

Gabriela - E o que a gente idealiza, é ter um grupo fixo, com pessoas fixas, ter os nossos horários pra gente ensaiar, e montar um espetáculo pra gente ficar trabalhando nele e aperfeiçoando. Só que agora está muito difícil, porque a gente precisa apresentar em troca de cachê. Então a cada apresentação a gente se desdobra pra ensaiar até aquele dia, então fica uma coisa muito marcada para as apresentações, não temos esse trabalho contínuo. Mas é claro que o tempo que ficamos ensaiando no teatro foi muito bom, foi a melhor fase nossa.

Ewertton - Quando a gente tem acesso ao espaço, a gente conseguia realmente ter uma rotina de desenvolvendo.

Raquel - Três vezes por semana, 4h por dia.

Ewertton - Então assim, a gente conseguia fazer as aulas devidas, tinha espaço, tinha tudo que a gente precisava, espelho, uma barra, e alguma escolas, conseguimos ter acesso, pra fazer uma pareceria, mas também as escolas tem seus horários de funcionamento, fica difícil de uma companhia de dança ocupar os horário para trabalhar. Quando a gente consegue uma ou outra, fazer as aulas que são necessárias, quando não a gente está realmente se voltando a fazer trabalhos, espetáculos, tentando o máximo superar essas dificuldades e trabalhar sim, uma linguagem, durante o processo fazemos o máximo para que o trabalho tenha uma características, que a gente possa tá trazendo um pouco de novidade.

Preto - Questão financeira também, pagamos pra dançar, hoje nós estamos aqui ensaiando, mas nós independente da onde vai se apresentar, isso são custos, e custos que temos retornos da dança, for receber aquele cachê, o valor é baixíssimo, quando vai dividir pra todo mundo, cada um pega aquele dinheiro só pra dizer assim “recebi”. Se for colocar no lápis a conta, que vem o figurino, passagem, lanche, o seu próprio tempo, que nesse tempo você poderia estar trabalhando, estudando, fazendo suas outras coisas e não, hoje o bailarino paga para dançar, a realidade hoje é essa. Se tá dançando é porque tem condições de tá. Porque o bailarino precisa de aula, e aula você tem que pagar, o professor coreografa agora, mas já foi aluno, já veio certo tempo investindo.

Raquel - Mas eu queria uma estrutura de uma companhia de dança fixa mesmo, com patrocínios, com um dinheiro fixo, porque a gente tá lutando pra ser uma companhia de dança de verdade.

17) Mas na sua fala, eu percebi que alguma coisas melhoraram, mas de que forma assim, que aspecto você percebe essa melhoria?

Raquel - A semana de dança que já vai ter essa terceira edição, eu acho uma oportunidade muito boa, dos jovens bailarinos está mostrando seu trabalho, eu acho isso um ponto muito positivo, mas que não é muito divulgada, então Débora Colker, é ótima claro, sou fã dela, veio pra cá, todo mundo de Sergipe soube e lotou o teatro e tem uma semana de dança com vários grupos daqui de Sergipe e não chegou nem a 30% do publico esperado, em um dia só de Débora Colker. Então eu acho que falta divulgar, o ingresso é muito barato, acessível a todo mundo, então falta também muito interesse das pessoas em conhecer a dança, o bailarinos da terra.

Ewertton - Mesmo quando se tem algum evento, a gente tem vários festivais aqui, pessoas que lutam para manter festivais todo ano, semana de dança, faz dança, que eu acho que agora acabou, só que mesmo essas iniciativas, não tem a divulgação, não tem o investimento necessário para que o público entenda que aquilo é um evento permanente da cidade e ele precisa ser prestigiado, as escolas de dança tem contribuído para essa evolução, porque os festivais conseguem movimentar muita gente, mesmo as pessoas que vão lá para assistir seus filhos, mas elas acabam vendo o trabalho de outras pessoas, de outros profissionais, isso também contribui para que as pessoas percebam que existe dança. E os festivais, se a gente for ver nos teatros ficam lotados, mas são escolas que tem a sua verba que sem ela nada acontece. E a gente as vezes não consegue nem fazer o material gráfico simples, básico. A gente rala muito, a gente recebe muito não, porque as pessoas não entenderam a importância da cultura, como a cultura é importante na associação da marca da empresa e como esses patrocinadores podem lucrar e ter retornos da arte.

18) Você como ator e como coreógrafo, há uma diferença quando você vai pedir patrocínio pra um trabalho seu de teatro e um trabalho de dança?

Ewertton - Há. Porque o teatro está constantemente lá na porta, pela quantidade de produtores que existem aqui, está sempre lá mostrando que esse teatro tem retorno. Se Aracaju não fosse tão vendida a determinados tipos de cultura somente para o entretenimento barato, se não fosse tão vendida, acho que agente teria uma melhora maior, quando aparecesse um espetáculo, que tem uma linguagem própria e que quer ter uma outra concepção. Mas acontece isso, se os produtores aumentam a cada dia e na dança a gente não tem esses produtores de espetáculo de dança, tem aqueles produtores, que são do teatro mas que fazem espetáculos de dança, mas também é esporádico tem o governo que quando trazem espetáculos de dança, trazem o espetáculo de dança internacional, investem muito dinheiro em certo espetáculos, enquanto a gente não consegue nem entrar no gabinete do secretário. Assim, com a companhia de dança eu ainda não fiz isso, porque se com o teatro o retorno sempre foi negativo, junto com a secretaria. Um ou outro, quando realmente parte deles, quando vocês têm aquele trabalho que eles precisam sim, mas quando é o contrário, você precisa dele, aí você já não é recebido e a desculpa é sempre que não há verba para o apoio cultural. Que aí você vê, que quando os espetáculos vêm, eles vêm com uma grande estrutura, vem do outro lado do planeta e conseguem apresentar. Muitas vezes nem o teatro fica lotado, porque os ingressos que deveriam ser acessíveis, nem são distribuídos, então pra que se investir tanto, para que poucas pessoas assistam.

Gabriela - A dança é pouco vista aqui, tem muitas companhias brasileiras que a gente não ver aqui, precisa ir para outros estados para conhecer ou na internet, por outros meio, mas muitos companhias maravilhosas conhecidas no mundo inteiro que nunca vieram pra cá, trazem companhias de outros países, mas a gente não conhece nem as brasileiras, então isso é meio estranho.

Ewertton - Há uma melhora na evolução teatral, mas também é caro. Mas se for comparar dança e teatro, o teatro já aparece, consegue se manter, alguma companhias já conseguem o seu espaço, mesmo que não seja ir para o palco, isso é difícil pra todo mundo, você esta conseguindo entrar em tal empresa e conseguir sobreviver, mas isso é meio complicado, que tipo de trabalho a gente pode oferecer para determinada empresa, é muito mais complicado você gerar dinheiro e gerar público, se o público desconhece. Eu dou aula para adolescentes e eu sei como é, você vai lá dar aula de dança contemporânea, mas o que é isso, muita gente

não sabe nem o que é, mas como mudar, se o acesso a isso ainda é muito pequeno, se nós não conseguimos mesmo com baixo custo ainda ir para os teatros e mostrar nossos espetáculos. Esporadicamente com um público pequeno, então ainda vamos levar muito tempo para que todos saibam da nossa existência.

Gabriela - A gente tem um excelente teatro, mas pouquíssimas apresentações acontecem lá, de teatro mesmo pouco, de dança muito pouco, está sempre lá fechado, poucos dias tem evento, e a gente não precisa de muita coisa para ensaiar, só o espaço mesmo, espelho, o som a gente sempre levava, então isso que é muito fácil dar acesso às pessoas pra trabalharem lá.

19) E qual foi a justificativa dada a vocês para esse impedimento do ensaios?

Ewertton - Que nós gastamos energia, nós gastamos água.

Gabriela - E é uma coisa pública, mas que o público não tem acesso, só tem acesso as companhias que são chamadas e já ensaiam lá, mas o povo daqui mesmo não tem como ensaiar.

Ewertton - É como esse trabalho que a gente faz de preparação, de montagem de espetáculo, são trabalhos necessários, num espaço que é feito para cultura, eu acho que pensar, isso não faz sentido, tem o espaço a toa, não tá gastando água, energia. Nós só temos um teatro, na verdade nós temos vários espaços, que são quatro teatros (carolina: TTB, Teatro Atheneu, Lourival Batista e o centro de criatividade) quer dizer, espaço não falta, o que acontece, é que a gente não consegue acesso, políticas culturais, que valorizem esses espaços.

Gabriela - Como pra música existe pra Orquestra Sinfônica de Sergipe, deveria existir esse apoio pra dança. Eles têm o palco e a sala de musica pra ensaiar, e a sala de dança que é maravilhosa não temos acesso.

20) Mas vocês estão ensaiando agora num espaço público, no entanto, vocês também estão gastando energia como gastavam lá, e parece que aqui vocês podem ficar mais a vontade pra poder trabalhar.

Ewertton - Então, o que acontece é que quanto mais Aracaju parece que vive de status, então assim ocupar o Tobias Barreto torna mais difícil porque é uma coisa muito mais elitizada e que o espaço precisa ser ocupado com coisas do mesmo nível, e ai como o Lourival Batista o acesso já é complicado, trazer espetáculos pra aqui também é complicado, precisa ralar o dobro ou triplo do para o TTB, em termos de divulgação, então pelo acesso, o fluxo de espetáculo deve ser muito menor, a gente consegue uma acessibilidade, o espaço para ensaiar e a questão também de direção, e aqui nos foi concedido esse acesso, e nós esse mês tem conseguido ensaiar e mesmo independente disso eu sempre conseguir um acesso positivo aqui, que também tem uma sala de dança, alguns workshops eles não conseguem no grande teatro, então eles vem para o pequeno teatro. A gente já aconteceu de conseguir um workshop lá, e no dia não ter energia e ser transferido para o CIC. Então cada direto está subordinado a um pensamento, cada um lida de uma forma. Sei que aqui a gente consegue esse espaço, e tem também o ponto negativo que é, que esse teatro não tem a divulgação do estado necessária para que ele exista, para que os espetáculos queiram vir para cá, e fazer suas temporada aqui.

ANEXO D – Entrevista com Lindolfo Amaral**1) Qual o objetivo da direção do TTB ao realizar este evento? Quem idealizou, a princípio?**

Lindolfo - Ao assumir a direção do teatro, em janeiro de 2007, veio imediatamente a idéia de reunir as diferentes linguagens artísticas em Mostras. Assim aconteceu em março/2007, a Mostra de Teatro Sergipano e em abril/2007 a 1ª Mostra de Dança. O objetivo foi retomar o movimento que havia em Sergipe, na década de 80 e início dos anos 90. Não se pode negar que houve um declínio na produção artística, tanto qualitativo quanto quantitativo. Desapareceram os grupos de dança. O que se tem hoje é uma nova geração trabalhando, lutando para manter vivo esse espaço e a Mostra de Dança tem dado uma contribuição nesse sentido. Um bom exemplo é a Cia. Cubos que é fruto da Mostra. Por outro lado é importante lembrar que o “Dançart” e “Nelson Santos e Cia” já têm mais de 10 anos, porém trabalhavam em suas cidades sem a troca de experiências. O Nelson participa de Mostras competitivas fora de Sergipe e tem conquistado muitos prêmios, porém a repercussão é muito pequena. Melhor, às vezes viajam em péssimas condições, sem o devido apoio. Isso é lamentável. Acredito que a Mostra poderá abrir um novo canal para dança, no tocante as questões de produção e circulação.

2) Quais são os participantes e como são escolhidos?

Lindolfo - Os grupos foram convidados para uma reunião e a partir daí organizou-se a programação. Os grupos que estão desde o início são: “Espaço Liso”, “Dançart”, “Contempodança”, Nelson Santos e Cia.” e “Cia. Cubos de Dança”. Além desses cinco, são convidados outros grupos. Este ano tivemos também performance.

3) Quantas edições já foram realizadas?

Lindolfo - 3 (três).

4) Já houve iniciativa anterior a este evento?

Lindolfo - Sim. A Secretaria de Estado da Cultura, realizou, na gestão anterior, um Festival de Dança, envolvendo grupos de diversos estados e de outros países. A divulgação foi muito ruim e a participação do público foi muito pequena. Acredito que aconteceu 2 edições.

5) Quais são as dificuldades para a realização deste evento?

Lindolfo - Primeira é a financeira. Segunda dificuldade, os grupos não são estruturados. Trabalham em péssimas condições. A consequência está em cena: falta formação e informação. Não se pode pensar em dança só para apresentar em uma Mostra. É necessário ter vida ao longo do ano. Participar de outros eventos, trocar experiências com outros grupos, etc.

6) Qual a sua opinião sobre a dança em Aracaju? (eventos, grupos, cias, profissionalização, espaços, políticas culturais, etc.)

Lindolfo - A primeira surpresa que tive, ao organizar a mostra de dança foi que as academias não formam dançarinos. O que se tem em Aracaju são jovens lutando para dançar e isso independe de academia, pois elas não têm interesse em grupos e não ajudam os mesmos. As donas de academias não participam da mostra, não assistem e pouco ta ligando para o evento. Como falar em profissionalização em nosso pequenino estado? Fico muito triste ao perceber uma grande quantidade de academias e muita gente ministrando aulas sem formação. A formação que tem foi adquirida nas próprias academias ou em pequenos cursos, oficinas, etc. Não fazem uma capacitação digna. Quanto a questão de políticas públicas para área cultural, falo de modo geral, é uma luta longa e nesse momento há uma perspectiva de construção dessa estrada, através de editais e consolidação do Fundo Estadual de Cultura. Tudo é muito novo nesse caminho.

ANEXO E – Entrevista com a Cia Danç'Art de Sergipe

Entrevista cedida por e-mail por meio de Cleanis Silva, diretora da companhia.

1) **Por que vocês se organizaram como uma cia de dança?**

Cleanis Silva - Em 1989 o corpo municipal de danças populares estava se extinguindo devido a entrada dos novos candidatos eleitos para assumir a prefeitura, e para não ficarmos a mercê das decisões políticas, e embora já sabíamos que o descaso era imenso em relação a cultura na cidade, então, tomamos a decisão de se tornar autônomos, e assim darmos continuidade aos trabalhos de aula e espetáculos que na época eram de 8 h diária, sabíamos que sem o apoio da prefeitura seria difícil, pois, o órgão patrocinava o grupo em tudo!!!!!! Desde o pagamento mensal de todos os bailarinos, transporte p aulas e apresentações, malhas, sapatilhas, xerox, sala de aula, escritório, entre outras coisas, não foi sonho, acredite uma grande e maravilhosa realidade aqui em Sergipe, onde na época teve até audição para entrada desses bailarinos. Acredito que isso só aconteceu porque o gestor da época, (prefeito Jackson Barreto) colocava a cultura em primeiro lugar e tinha sensível e competente secretaria de cultura (Lânia Duarte) amantes das artes, **e o meu grande mestre Reginaldo Daniel Flores.**

2) **Como vocês vêm decidem a escolha do início de um trabalho?**

Cleanis - A partir da pesquisa previamente citada por algum bailarino ou diretoria ou discussões, debates incitados na aula teórica ou algo que nos remetam alguma inquietude e assim leve a investigação.

3) **Como a cia se prepara corporalmente para criar seus trabalhos?**

Cleanis - Através de aulas expositivas e práticas que compreendem hoje três núcleos de estudo e pesquisas: o NEOCONTEMPORÂNEO, NEOAFRO-BRASILEIRO e o NEOPOPULAR .

4) **Há participação dos dançarinos no processo de criação coreográfica? Como isso ocorrer Pensam nas opiniões do público para criar? Há conhecimento do ele diz?**

Cleanis - Sim. Através da roda de conversas/discussões... Verificamos a opinião do público, mas nos projetamos no geral no que a cidade precisa para multiplicar sua capacidade de raciocínio/ reflexão/ reação cultural perante a sua nacionalidade e falta de conhecimento da sua identidade sociocultural.

5) **Como vocês percebem a dança atualmente na cidade de Aracaju?**

Cleanis - Em processo lento, mas ativo, graças a projetos que acontecem de maneira isolada a partir dos grupos e outro artistas locais. Precisando ser autônoma.

ANEXO F - Edital César Macieira de Artes Cênicas

EDITAL nº 01/2009

PRÊMIO CÉSAR MACIEIRA - EDITAL DE APOIO A CIRCULAÇÃO DE ESPETÁCULOS DE ARTES CÊNICAS

A Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe torna público que de 27 de março a 25 de maio de 2009 estarão abertas as inscrições para o Prêmio César Macieira - Edital de apoio a circulação de espetáculos de Artes Cênicas, concurso que visa a seleção e a premiação de projetos que promovam o intercâmbio de artistas e grupos dos 08 territórios de planejamento do Estado de Sergipe, nos termos do artigo 217 da Constituição Federal e da Leis nº 8.666/93, no que couber, IN/STN 01/97, IN/CONGER 006/2008 e nas condições e exigências estabelecidas neste Edital.

1. DO OBJETO

1.1. Constitui objeto do presente Edital a seleção e a premiação de projetos de circulação de espetáculos de Teatro, Dança e Circo de Sala e de Rua, nas modalidades adultas e infanto-juvenis, de grupos, companhias ou artistas independentes do Estado de Sergipe.

1.2 O Edital contemplará projetos que visem a circulação de espetáculos já montados, inéditos ou não, devendo o proponente realizar apresentações em pelo menos 03 (três) cidades, nos diferentes territórios de planejamento do Estado.

1.3. O total de recursos disponível para a premiação é de R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais).

1.4. Serão premiados 15 (quinze) projetos para Circulação de Espetáculos no valor de R\$ 10.000,00 (dez mil reais) cada;

1.5. No intuito de incentivar o desenvolvimento das Artes Cênicas em todo o Estado de Sergipe, ficam assegurados, no mínimo, 06 (seis) prêmios para proponentes residentes em cidades do interior do Estado.

2. DAS CONDIÇÕES

2.1. Poderão participar como proponentes Pessoas Físicas ou jurídica, brasileiros natos ou naturalizados, maiores de 18 (dezoito) anos, do campo artístico-cultural, domiciliadas ou sediadas em Sergipe, que comprovem atividades há pelo menos 02 (dois) anos no estado.

2.2 É vedada a inscrição e a participação, direta ou indireta, de integrantes da Comissão de Seleção deste Edital e de servidores públicos estaduais, de qualquer categoria, natureza ou condição.

2.3 Cada proponente poderá inscrever mais de 01 (um) projeto, no entanto apenas 01 (um) poderá ser selecionado.

3. DA INSCRIÇÃO

3.1 As inscrições serão realizadas entre os dias 27 de março e 25 de maio de 2009, podendo ser entregues no setor de protocolo da Secretaria de Estado da Cultura, de segunda à sexta-feira, das 08h às 13h, ou enviadas pelos Correios, por meio de carta registrada para o endereço:

Prêmio César Macieira - Edital de Apoio à Circulação de Espetáculos de Artes Cênicas
Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe

Rua Dr. Leonardo Leite, 1051. Bairro 13 de julho. Aracaju/SE

CEP 49020-150, Aracaju - SE

3.1.1. Somente serão aceitas inscrições enviadas pelos Correios com data de postagem até o dia 25 de maio de 2009.

3.2. Para efetuar a inscrição, os proponentes devem entregar 01 (um) envelope lacrado, endereçado à SEC, com título do Edital e nome do proponente, contendo:

- a) Formulário de inscrição devidamente preenchido e assinado pelo proponente;
- b) Cópia de comprovante de residência ou sede do proponente (conta de água, luz, telefone e afins);
- c) Atestado de realização de atividades culturais no Estado de Sergipe há no mínimo dois anos;
- d) Cópia de RG e CPF, para Pessoa Física;
- e) Cópia de Contrato Social ou Estatuto, devidamente registrados, e demais alterações, incluindo ata de designação do representante legal, para Pessoa Jurídica;
- f) Cópia do Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) e de RG e CPF do representante legal;
- g) Cópia do comprovante de capacitação profissional (DRT) de pelo menos 80% dos profissionais envolvidos;
- h) Ficha Técnica com direção e elenco, acompanhada das respectivas declarações de participação assinadas pelos profissionais envolvidos. Caso ocorram alterações posteriores dos integrantes da Ficha Técnica apresentada, o proponente premiado deverá apresentar por escrito uma nova ficha técnica;
- i) currículos dos profissionais envolvidos;
- j) Autorização da SBAT ou do autor para encenação do texto;
- k) Autorização de representante(s) legal(is) de menor(es) de idade envolvido(s) no projeto, se houver;
- l) Críticas, material de imprensa, CDs, DVDs, livros, catálogos, fotos, programas, cartazes, cartas e/ou depoimentos de artistas de reconhecido mérito e outros documentos que informem sobre as atividades dos profissionais envolvidos, que possam acrescentar dados ao projeto.

3.2.1. Os projetos que preverem cobrança de ingressos deverão, obrigatoriamente, ofertá-los a preços populares, de no máximo R\$ 10,00 (reais) e meia-entrada conforme a legislação vigente.

3.2.2. A FICHA DE INSCRIÇÃO estará disponível na SEC e no site www.sec.se.gov.br.

3.3. O projeto deve ser entregue encadernado em 01 (uma) via.

3.4. Em nenhuma hipótese serão aceitas inscrições ou recebimento de qualquer material ou documentação que não forem apresentados no local, prazo, forma e demais condições

estabelecidas neste Edital.

3.5. Serão de responsabilidade do proponente ao se inscrever:

- a) Todas as despesas decorrentes de sua participação no Edital;
- b) A veracidade dos documentos apresentados;
- c) A guarda do arquivo de texto ou cópia do formulário de inscrição bem como de todos os materiais enviados como anexos. A SEC não fornecerá cópia dos formulários inscritos.

4. DA SELEÇÃO E PREMIAÇÃO

4.1 A seleção dos projetos será realizada por uma Comissão designada pela SEC, composta por 03 (três) integrantes, sendo 02 (dois) de reconhecida atuação na área de artes cênicas e 01 (um) membro da SEC.

4.2 Serão utilizados os seguintes critérios de julgamento:

- a) Currículo do Proponente: 0 a 20 pontos
- b) Histórico do grupo, companhia ou artista independente: de 0 a 20 pontos
- c) Clareza, consistência, coerência do projeto proposto: de 0 a 20 pontos;
- d) Viabilidade entre cronograma de trabalho, plano de custos e roteiro de viagem: de 0 a 20 pontos;
- e) excelência artística do projeto: entende-se por projetos de excelência artística aqueles que, além de se preocupar com o apuro técnico da obra, combinem experimentação, invenção e comunicabilidade: de 0 a 20 pontos;

4.3. Os projetos inscritos e os respectivos proponentes serão avaliados em 2 (duas) etapas:

4.3.1. Análise de documentação: a ausência de qualquer documento solicitado pelo Edital implicará na eliminação do projeto;

4.3.2. Análise do projeto: avaliação dos critérios previstos no Edital resultando na pontuação do projeto, conforme somatória das notas finais dos três membros da Comissão de Seleção;

4.4. A Comissão de Avaliação analisará os critérios de desempate respeitando os dispostos no item

4.5 Os resultados serão publicados no Diário Oficial do Estado, em mural na SEC e no site www.sec.se.gov.br, em até 30 (trinta) dias após o encerramento das inscrições.

4.6. Das decisões da Comissão de Seleção caberá recurso no prazo de 05 (cinco) dias úteis, contados a partir da publicação no Diário Oficial do Estado.

4.7 Além dos projetos selecionados, a Comissão poderá indicar excedentes, que serão premiados exclusivamente em casos de perda do direito de premiação dos projetos selecionados ou na hipótese do proponente premiado não comparecer para receber a premiação.

4.8 A Comissão não selecionará projetos que não atendam aos critérios estabelecidos no item 4.2. deste edital.

4.9 O prazo de execução de cada projeto é de 120 dias, a contar da data do depósito dos recursos previstos no item 5 deste Edital em conta corrente do Banco do Estado de Sergipe – BANESE, especialmente aberta para o projeto.

4.10 Os proponentes premiados deverão entregar à SEC um relatório de utilização dos recursos, com descrição das atividades realizadas, no prazo máximo de 30 (trinta) dias após o encerramento do projeto.

4.11. Os selecionados comprometem-se a cumprir a proposta aprovada e incluir nos créditos iniciais e nos créditos finais, em cartela exclusiva, bem como em todo material de divulgação, como cartazes, programas, fachadas de teatros ou espaços de apresentação e divulgação paga ou gratuita, a indicação do patrocínio do Governo do Estado de Sergipe e da Secretaria de Estado da Cultura, obedecendo aos critérios de veiculação das logomarcas estabelecidos pela Secretaria de Estado da Comunicação e que estarão à disposição dos premiados no sítio eletrônico da SEC (www.sec.se.gov.br).

5. DA PRESTAÇÃO DE CONTAS

5.1. Ao término da realização do projeto, o proponente deverá encaminhar à SEC, em até 30 (trinta) dias, o Relatório Final de Prestação de Contas, contendo:

- a) Nome do proponente e título do projeto;
- b) Profissionais envolvidos, indicando as funções desempenhadas;
- c) Datas e locais das apresentações realizadas,
- d) Resultados obtidos, incluindo quantitativo do público atingido pelo projeto, por município;
- e) Cópias de borderô ou declaração dos responsáveis pelos locais de apresentação, incluindo valor do ingresso (inteira/meia), quando houver;
- f) Exemplares do material de divulgação;
- g) Cópia de matérias publicadas nas mídias impressa e eletrônica, se houver;
- h) Fotografias e vídeos comprovando execução do projeto e respectiva autorização do(s) autor(es) para fins de divulgação institucional da SEC;

5.2 Em caso de grupos ou companhias, a totalidade dos integrantes responderá solidariamente pelo descumprimento da Prestação de Contas.

6. DAS DISPOSIÇÕES FINAIS

6.1 A simples assinatura e entrega do formulário de inscrição é atitude incontestável de aceitação dos termos deste Edital.

6.2. Ficam sob a responsabilidade dos proponentes premiados e das instituições representantes todos os contatos, contratações, custos e encargos para o desenvolvimento do projeto premiado, inclusive os respectivos direitos autorais, de acordo com a legislação vigente.

6.3 Os projetos que não atenderem as especificações deste Edital serão desclassificados.

6.4 O presente Edital, bem como seus anexos estarão disponíveis na SEC e no site www.sec.se.gov.br.

6.5. A documentação dos grupos não selecionados ficará à disposição dos proponentes no prazo de até 30 (trinta) dias após a publicação dos resultados, podendo ser, a partir de então, inutilizados.

6.6. Os casos omissos serão resolvidos pela Secretaria de Estado da Cultura.

Aracaju, 27 de março de 2009.

Luiz Alberto dos Santos

Secretário de Estado da Cultura de Sergipe

Carolina Angélica Dantas Naturesa é professora efetiva da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe desde maio de 2004, lecionando as matérias de Arte, Dança e Teatro; trabalha como professora desde 2001. É pesquisadora da Base de Dados do Programa Rumos Dança do Itaú Cultural desde 2008, pesquisando a produção de dança contemporânea das cidades de Aracaju, Maceió e Natal. Participa de ações para a dança da cidade de Aracaju, como fóruns de cultura, também como do Fórum Integrado de Artes Cênicas de Sergipe. É uma das organizadoras do Encontro de Artistas de Dança de Aracaju. Contato: carolina.naturesa@gmail.com