

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes
Curso de Dança-Licenciatura



Trabalho Acadêmico de Conclusão de Curso

FILEIRA G, ACENTO 18

OU:

O lugar do espectador na criação dos espetáculos de dança de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS

Jáinne Cristina Paes Ladeira

Pelotas, 2015

Jáinne Cristina Paes Ladeira

Fileira G, Acento 18

ou:

O lugar do espectador na criação dos espetáculos de dança de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Dança – Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus

Pelotas, 2015

Jáinne Cristina Paes Ladeira

Fileira G, Acento 18 ou: O lugar do espectador na criação dos espetáculos de dança de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Dança – Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Dança.

Data da defesa: 04 de dezembro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus - Orientador
Doutor em Ciências da Linguagem

Prof^a. Dr^a. Carmen Anitta Hoffmann – Avaliadora
Doutora em História

Prof^a. M.Sc. Cátia Fernandes de Carvalho - Avaliadora
Mestre em Educação

A todos os (co)autores de mim, dedico este trabalho.

Agradecimentos

Pelo maior incentivo do mundo, Carla, obrigada!

Pelo maior apoio do mundo, mãe, obrigada!

Pela maior admiração do mundo, pai, obrigada!

Pela maior cumplicidade do mundo, Danusi, obrigada!

Pela maior parceria do mundo, Daniel, obrigada!

Pela maior sinceridade do mundo, Bê, obrigada!

Pelas maiores confidências do mundo, Anna, obrigada!

Pelos maiores desabafos do mundo, Lucas, obrigada!

Pelas melhores risadas do mundo, Larissa, obrigada!

Pelo maior amor à dança do mundo, Aline Pinotti, obrigada!

Pelo maior amor do mundo, Jéssica, obrigada!

Pela maior amizade do mundo, Kainan, obrigada!

Pela maior compreensão do mundo, Letícia, obrigada!

Pela maior empatia do mundo, Flávio, obrigada!

Pelas maiores comilanças do mundo, Cadu, obrigada!

Pelo maior aconchego de um abraço do mundo, Alice, obrigada!

Pelas maiores palavras do mundo, Rafael, obrigada!

Pelas maiores loucuras do mundo, Ryan, obrigada!

Pela maior inspiração do mundo, Maria, obrigada!

Pelas maiores experimentações do mundo, Xanda, obrigada!

Pelo maior cuidado do mundo, Nora, obrigada!

Pela maior empenho do mundo, Vivi Saballa, obrigada!

Pela maior vontade de fazer acontecer do mundo, Carminha, obrigada!

Pela maior doçura do mundo, Josi, obrigada!

Pela maior inquietude do mundo, Flávia, obrigada!

Pela maior disponibilidade corporal do mundo, Carla Vendramin, obrigada!

Pelos maiores questionamentos do mundo, Augusto, obrigada!

Pela maior consciência corporal do mundo, Cláudia, obrigada!

Pelo maior tempo em uma academia de musculação do mundo, Cabeleira e Spazio, obrigada!

Pelo maior ensinamento de Artes Marciais do mundo, Daniel e Equipe Motta, obrigada!

Pelo maior sorriso de bom dia do mundo, Sr. Manoel, obrigada!

Pelos melhores hematomas de manhãs de ensaio e melhores parceiros de cena do mundo, TATÁ, obrigada!

Pelas melhores dores musculares de noites de ensaio e melhores *insights* criativos de grupo do mundo, Palavra Coreografada, obrigada!

Por dividirem as melhores e mais inspiradoras histórias de vida do mundo, Berê, Daniel Amaro, Diclêa e Jaciara, obrigada!

Pela maior agilidade e favor do mundo, Raquel e Memorial Theatro Sete de Abril, obrigada!

Pela maior dedicação na leitura e avaliação deste trabalho do mundo, à minha banca, obrigada!

Por ser quem mais me encorajou em todo o processo, sendo o melhor (des)orientador da menina mais des(orientada) do mundo, Thiago, obrigada!

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

— Me ajuda a olhar!

(Eduardo Galeano, A Função da Arte/1)

Resumo

LADEIRA, Jaíne Cristina Paes. **Fileira G, Acento 18 ou: O lugar do espectador na criação dos espetáculos de dança de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS.** 2015. 131 f. Monografia de Graduação. Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

O presente trabalho de conclusão de curso tem como intuito levantar questionamentos sobre o lugar do espectador dentro da criação de espetáculos de grupos independentes de dança da cidade de Pelotas-RS. Foi realizado um levantamento e estudo teórico sobre a condição espetacular da dança, a produção artística, experiência sensível, formação de espectador e formação cultural da dança da cidade de Pelotas. A pesquisa teve como objetivo geral entender qual o papel do espectador dentro da produção artística em dança a partir do ponto de vista de quem cria dentro de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS. O estudo realizado se desdobrou a partir de uma metodologia qualitativa, em que se estabeleceu a entrevista como principal instrumento de coleta de dados e análise. Foram entrevistados cinco representantes de quatro grupos independentes de dança da cidade de Pelotas, sendo estes grupos: Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras; Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto; Companhia de Dança Afro Daniel Amaro; e Grupo Ballet de Pelotas. Através das análises de dados e do referencial teórico-metodológico adotado entendeu-se que estes grupos estudados não assumem o lugar ativo do espectador, ao mesmo tempo em que realizam toda a criação com o olhar atento e cuidadoso para seu público. Por mais paradoxal que possa parecer esta interação, num primeiro momento, através dela foi possível compreender que esta ambiguidade tem mais a ver com o fato da invisibilidade dada ao papel ativo do espectador na obra de dança, do que à sua negação.

Palavras-chave: espectador; criação; espetáculo; pedagogia do espectador.

Sumário

APRESENTAÇÃO.....	9
1 INTRODUÇÃO.....	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	15
2.1 A dança e acena: história, corpo e contexto na produção de espetáculos de/em Dança.....	15
2.2 Produção, Recepção e Experiência Sensível: a Pedagogia do Espectador e a formação de público em/para dança.....	25
2.3 Pelotas Hoje: o cenário cultural e as danças que nele habitam.....	30
2.3.1 Herança cultural: como o ontem produz o hoje.....	32
2.3.2 A Dança: gestos, movimentos e a cena da cidade.....	34
2.4 Escolhas Metodológicas.....	38
3 UNIVERSO DA PESQUISA.....	44
3.1 Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.....	44
3.1.1 Olhar de fundador: Jaciara Jorge.....	46
3.1.2 Olhar de diretor: Thiago Amorim.....	46
3.2 Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.....	47
3.2.1 Olhar de fundador /diretor: Berê Fuhro Souto.....	49
3.3 Companhia de Dança Afro Daniel Amaro.....	50
3.3.1 Olhar de diretor/coreógrafo: Daniel Amaro.....	52
3.4 Grupo Ballet de Pelotas.....	52
3.4.1 Olhar de diretor: Dicléa Ferreira.....	55
4 ANÁLISE DE DADOS.....	57
4.1 A Compreensão do cenário cultural da dança na cidade de Pelotas: como cada grupo se insere e interage com o meio.....	57
4.2 Produção e recepção estética: como cada grupo estabelece o diálogo entre a criação e a recepção.....	62
4.3 Formação de Público: se e como é pensada dentro dos grupos.....	66
4.4 Pedagogia do Espectador em/de Dança: emergências do contexto.....	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	75
APÊNDICES.....	81
Apêndice A – Roteiro das Entrevistas.....	82
Apêndice B – Matriz de Análise.....	83

ANEXOS.....	84
Anexo A – Transcrição de Entrevista: Abambaé Companhia de Danças Brasileira.....	85
Anexo B – Transcrição de Entrevista: Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.....	107
Anexo C – Transcrição de Entrevista: Companhia de Dança Afro Daniel Amaro.....	115
Anexo D – Transcrição de Entrevista: Grupo Ballet de Pelotas.....	124
Anexo E – Termos de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos.....	136

APRESENTAÇÃO

Sempre gostei de estar em cena. Quando eu era criança, inventava um milhão de coreografias, espetáculos, performances, recitava poesias, fazia shows cantando as músicas da época. Nos encontros em família lá estava eu organizando os primos e as primas para as cenas a serem apresentadas. Nem sempre, ou quase nunca, apresentávamos para as outras pessoas. A diversão era a imaginação de tudo: preparação, ensaios, testes de cabelos, figurinos, maquiagens...

Quando não tinha a companhia dos primos e primas, eu me trancava na sala de casa, ligava o som ou a TV e fazia dali o meu espaço cênico. Apresentava para multidões na fantasia (des)pretensiosa, sonhadora e corajosa de uma criança. Às vezes, minha irmã organizava concursos de dança entre as primas e eu era a mais empenhada em vencer, ainda que não conseguisse sempre.

Assim fui crescendo. Fiz seis anos de idade e entrei na primeira escola, no pré-escolar. Uma escola pequena. Lembro-me que todo mês as professoras organizavam apresentações de teatro ou dança. Com isso fui sendo ainda mais contagiada pelo gosto de estar em cena. Eu realmente gostava daquilo, apesar da timidez perante os/as coleguinhas.

Logo um ano se passou e mudei de escola. Esta um pouco maior. Ela também tinha como proposta apresentar mensalmente trabalhos artísticos de todas as turmas. Eram recorrentes as idas de grupos de teatro e dança para se apresentarem lá. Tinha o coral da escola e eu cantava nele. Tinha música no recreio, e (mais) concursos de dança, organizados pelos/as alunos/as! Sempre íamos à biblioteca, líamos bastante. Construíamos muitos textos: contos, crônicas, fábulas, poesias.

Hoje percebo o quanto a minha infância foi marcada por estímulos artísticos. Gosto de lembrar de todas as personagens que fiz, de tudo que representei, criei, dancei. Hoje percebo que a consciência sobre esta importante fase da minha vida se torna ainda mais vívida e presente agora, quando me debruço nesta pesquisa.

Olho para trás e vejo a minha imersão no mundo da dança se dando aos poucos. Começou por vontade e iniciativa “própria”. Foi estimulada no colégio.

Negada nos momentos em que disse várias vezes “não” para a minha mãe quando ela insistia em me colocar no balé, pois balé era o único gênero de dança difundido na minha cidade e eu não conseguia me enxergar naquilo àquela época. Insistente, porque ainda que eu não quisesse entrar naquela única escola de dança para fazer balé, eu continuava a montar coreografias e dançar sozinha em casa. Sortuda (é, acredito em sorte!) por ter conhecido uma pessoa incrível que trabalhava com Dança Contemporânea em um projeto de extensão do curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa, localizada na minha cidade natal, pessoa esta que me mostrou e me ajudou a me perceber em outras tantas possibilidades de movimentos e que tudo aquilo poderia ser dança, sim. Dedicada quando resolvi entrar na não mais única (mas a mais tradicional) escola de balé da minha cidade, e estudar aquela nova proposta de movimentos.

É inegável que a minha formação tem reflexo direto na busca que resolvi traçar para esta pesquisa. As memórias vão surgindo e, com elas, as sensações mais diversas. Desde aquela época já eu sentia a arte tomando conta da minha vida. Foi a partir dessas e de muitas outras construções que escolhi a dança como profissão, ingressei na graduação em dança, desenvolvi minha trajetória de pesquisa artística e acadêmica e apresento-me, hoje, aqui, como autora deste trabalho de conclusão de curso que sintetiza parte de mim e da minha carreira até o presente momento.

1 INTRODUÇÃO

A diversidade que constitui o universo da dança é inegável. Diversos são os gêneros, técnicas, métodos, contextos e corpos que movimentam o nosso entendimento sobre a segunda arte. Se múltiplos são os elementos que a caracterizam, múltiplas também são as estratégias, maneiras e formas de criação em dança. Longe da busca por uma unidade homogênea, a criação artística em dança se propõe à constante inovação de processos criativos. A cada apresentação, um novo mundo de possibilidades é projetado pelos diretores e coreógrafos, vividos pelos intérpretes, observados pelos espectadores e contemplados por qualquer outra relação que venha fazer parte deste meio.

A existência da obra artística de dança carrega em sua essência (se é que podemos falar em essência) a efemeridade do existir. Nasce, vive e morre na frequência da inspiração, trabalhos intensos em salas de ensaio e contato com o público. Contudo seu ciclo de vida não pode ser entendido na simplicidade linear e cronológica que o nascer, viver e morrer, falsamente, nos sugere. Há imersa ali a complexidade da vida que carrega o mistério e a graça do existir.

Por isso é tão instigante pensar no que envolve a criação. São tantos os entremeios que acabam por construir labirintos de possibilidades. Uma vez que se entra no processo criativo, será necessária uma busca atenta para a saída dele. E nesta busca se estabelece o segredo da criação: cada sujeito determina sua procura, seu caminho de volta.

Foi pensando nisso que a elaboração deste trabalho se deu. No interesse em olhar para a criação e buscar nela as infinitas relações que, só a partir do ato criativo, podem existir. Porém amplas, extensas, infindáveis são estas relações que se estabelecem através do ato criativo. Portanto, foi necessário escolher uma e dela, ou com ela, desmembrar as nuances da pesquisa.

O processo de escolha foi baseado no interesse em pensar nos propulsores da criação de obras de dança e como estes se propõem ao diálogo com quem se dispõe a assisti-los. Definida esta perspectiva, comecei a

enxergar na figura do espectador um importante agente dentro do processo criativo, por mais que, muitas vezes, não fosse considerado como tal por estes propulsores da criação. Ao que me parecia, era que ele (o espectador) estava implícito à criação, ao, mesmo tempo, invisibilizado. Muito pouco se falava sobre ele, apesar de que toda a elaboração artística tinha como intenção acessá-lo de alguma maneira.

Neste sentido nasceu a necessidade pela busca de como este diálogo é proposto, como os acessos são pensados e como as práticas envolvem o espectador. Para ir atrás do que sugerem estas inquietações, fui estabelecendo o universo da pesquisa. Direcionando o olhar para quem produz espetáculos, na tentativa de entender como o espectador está imerso na criação.

Assim sendo, o problema de pesquisa foi, finalmente, definido. Levando em consideração o interesse pela relação entre propulsor de criação e espectador, delimitou-se o contexto da cidade de Pelotas-RS para a coleta de dados. Isto não só porque Pelotas é a cidade onde este trabalho foi construído, mas, principalmente, por compreender o potencial artístico-cultural que ela carrega consigo, proporcionando, assim, um rico panorama para pesquisa.

Deste modo, o problema foi definido com o seguinte questionamento: Qual é o papel do espectador na produção artística em dança sob o ponto de vista de quem cria espetáculos de dança na cidade de Pelotas-RS?

Definido o problema, estabelecidos foram os objetivos que nortearam a pesquisa. O Objetivo Geral foi determinado como: Entender qual o papel do espectador dentro da produção artística em dança a partir do ponto de vista de quem cria dentro de grupos independentes da cidade de Pelotas-RS. E os objetivos específicos, como maneira de auxiliar o objetivo geral, foram redigidos na intenção de que com a pesquisa pudéssemos: Compreender o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas-RS; Perceber a relação entre a produção e recepção estética em dança; Investigar a importância atribuída ao público e à formação de plateia para a dança dentro da produção de espetáculos.

Para subsidiar pesquisa, a leitura de alguns autores foi feita como maneira de fertilizar o estudo. Dividimos o tema geral em três eixos teóricos, e escolhemos alguns autores para nos ajudar a discorrer sobre eles.

O primeiro eixo foi sobre a condição espetacular da dança, e os autores recorridos foram: Bourcier (2001) e Mariana Monteiro (2006) para o entendimento do desenvolvimento histórico da dança no ocidente; Guy Debord (2004) para o entendimento da formação da sociedade espetacular moderna; Le Breton () para o entendimento do corpo simbólico; Mariana Trotta (ano) para o entendimento do corpo dentro dos espetáculos de dança; e Patrice Pavis (2011) para o entendimento de construção e análise do espetáculo.

O segundo eixo foi sobre a produção artística, experiência sensível e formação de espectador. Os autores recorridos foram: Patrice Pavis (2011) para o entendimento do ser espectador; João Francisco Duarte Júnior (1988) para o entendimento da formação estética; Eugênio Barba & Saverese (1995) para o entendimento da visão do espectador em consonância com o corpo do intérprete; e Flávio Desgranges (2003) para o entendimento da pedagogia do espectador.

Por fim, o terceiro eixo foi sobre a formação cultural e da dança da cidade de Pelotas. Os autores recorridos foram: Mario Magalhães Osório (2012), Thiago Silva de Amorim Jesus (2013) para o entendimento da formação da cidade; Helena Prates (2014) e Luis Rubira (2014), dentro do *Almanaque do Bicentenário de Pelotas*, para o entendimento da configuração da dança em Pelotas; além do Projeto Pedagógico do Curso Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.

Além destes autores, Kaurak, Manhães e Medeiros (2010); Gerhardt e Silveira (2009) e Marconi e Lakatos (2003) foram consultados para o auxílio da compreensão metodológica utilizada na pesquisa.

A pesquisa tem uma abordagem qualitativa. Para a coleta de dados foram feitas idas a campo, onde foi utilizada, como instrumento de coleta, a entrevista não padronizada. As entrevistas foram realizadas com fundadores, diretores e/ou coreógrafos de grupos independentes de dança da cidade de Pelotas. A análise de dados foi feita a partir da construção de uma matriz de análise, que se encontra no campo dos Apêndices deste trabalho, que auxiliou na reflexão, em conjunto aos autores, sobre os dados levantados.

Consciente disto, o texto está dividido em oito partes gerais: Introdução; Referencial Teórico-Metodológico; Apresentação do universo da pesquisa; Análise de dados; Considerações Finais; Referências consultadas; Apêndices,

com a matriz de análise e o roteiro da entrevista; e Anexos, com a transcrição das entrevistas e os termos de autorização de uso de depoimentos e imagens.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Este capítulo destina-se a exploração do referencial teórico-metodológico que subsidiou a pesquisa no olhar para aspectos, conceitos e momentos históricos fundamentais para o entendimento do que nos propomos a buscar com o estudo.

Dividido em quatro pontos, os três primeiros foram construídos através das perspectivas que o tema, o problema e os objetivos geral e específico da pesquisa sugerem, e o último vem para apontar e justificar as escolhas metodológicas assumidas para o trabalho.

2.1 A dança e a cena: história, corpo e contexto na produção de espetáculos de/em Dança

A dança pode se mostrar em diversas formas. Não existe apenas uma definição para o que seja dança, mas, sim, um misto de relações que a definem como tal. Ao dançarmos em festas, em escolas de dança, em academias como atividade física, em casa, em grupos de dança, em festas tradicionais e folclóricas ou em qualquer outro espaço e contexto: sim, estamos dançando.

As intenções ou maneiras de apreender e imbricar significados é o que diferenciam as inúmeras formas que a dança pode assumir. Neste sentido, através de uma busca histórica e contextual iremos projetar o olhar para a dança cênica que se produz e constitui na finalidade da obra artística, assumindo a condição espetacular cênica para pensarmos na relação que se estabelece na criação de uma obra em dança.

Esta condição espetacular que se dá à segunda arte não se apresenta ao acaso, é fruto de um contexto, de uma história. Sem retrocedermos tanto ao tempo cronológico que data as primeiras manifestações dançadas, um marco determinante para a transformação dos primeiros passos da dança encenada que conhecemos hoje aconteceu em meados do século XVIII e XIX, tendo na figura de Jean-Georges Noverre a responsabilidade dos novos caminhos tomados pela dança no ocidente.

Nascido na França, Noverre teve uma Europa monárquica como berço. A sociedade da época, dividida entre plebe, clero e corte, compunha a estrutura política, econômica, social e cultural do lugar. Dentro das cortes eram comuns bailes festivos. Regados de muita fartura, a dança se fazia presente como celebração, entretenimento entre seus passos estruturados e previamente estabelecidos que davam movimento às comemorações.

Nos balés de corte, nome dado às danças que aconteciam nos contextos dos bailes, ainda que existisse uma preparação prévia, a cena se compunha pela reprodução, satisfação e execução da mecânica dos movimentos. A expressão era deixada para segundo plano.

Neste sentido, entendendo que a dança poderia ultrapassar os limites da reprodução, satisfação e execução dos movimentos, figuras como Noverre começaram a esboçar e trazer para a arte do movimento a expressividade. Com o recurso da pantomima, o chamado *balé de ação* nasce como alternativa expressiva do movimento dançado.

Noverre fica conhecido como reformador da dança porque além de colocar a expressividade para a dança em voga, deixa registros deste momento através de suas cartas.

Como coloca Bourcier:

Jean-Georges Noverre pode ser considerado com justiça o reformador da dança. Se teve, como é normal, predecessores, tanto no plano teórico quanto no das realizações, foi ele quem reuniu as noções sobre o “balé de ação” num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou os meios técnicos para uma reforma da dança; finalmente, foi ele quem impôs as novas ideias através de suas numerosas e célebres obras. (BOURCIER, 2001, p. 165)

Os balés de corte tinham como referência a representação fidedigna dos papéis sociais da época. A ideia do *balé de ação*, pelo contrário, vem para fugir desta lógica. Nele os intérpretes formam um mundo a parte, paralelo à sociedade organizada, estratificada. Converte a dança em arte da imitação (MONTEIRO, 2006), projetando papéis e inventando novas possibilidades na criação de personagens expressivas e sensíveis que vão além da mecânica do movimento.

Este novo fazer e pensar da dança, para a época, é:

Uma dança que se opõe ao mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da dança mecânica, que se contenta em “agradar os olhos”, incapaz de estabelecer uma comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza. (MONTEIRO, 2006, p. 34)

Naquele tempo o teatro já ocupava espaços próprios de apresentação. A dança, ainda muito restrita aos salões de festa, aos poucos foi se aproximando dos teatros e, finalmente, ultrapassa os muros da corte. As mudanças ocorridas foram da maneira de se fazer e pensar a dança até rupturas espaciais, buscando expressar os movimentos dançados em meios alheios aos que sempre eram condicionados. Não abandona seu lugar de origem, mas cria para si mais uma alternativa, mais marcante, em se fazer mostrada.

Como traz Monteiro:

A novidade se dá na maneira de encarar os recursos expressivos da dança, e pode ser acompanhada a partir da virada do século, quando os balés desvinculam-se das festas, modificando radicalmente suas condições de produção e fruição (MONTEIRO, 2006, p. 45)

Com esta nova configuração percebe-se a descentralização da dança e, com isso, a ampliação do público que se propunha a assisti-la. Inclusive, as pessoas passaram a pagar ingressos para assistir os espetáculos de dança. Neste sentido:

A mudança de contexto reflete-se no questionamento de quais formas dramáticas devem, de direito, existir na sociedade parisiense, tendo em vista uma nova geografia do público e do privado que começa a se forjar no início do século XVIII e que implica uma mudança na distribuição das formas espetaculares em vigência e a aparição e outros gêneros dramáticos. Os gêneros intermediários, propostos por Denis Diderot – a comédia séria e a tragédia burguesa -, e o balé de ação, proposto por Noverre, mas também por Hilferding, Gasparo Angiolini e muitos outros, são frutos de circunstâncias relativas à formação de um público teatral pagante, reunido em teatros fechados. A nova forma de teatralidade revela redistribuição das formas de expressão pública e é correlata ao crescimento das cidades (MONTEIRO, 2006, p. 49)

Toda essa fragmentação e transformação ocorridas entre os séculos XVIII e XIX desencadeou o processo que construiu e vem construindo a dança ocidental como conhecemos hoje. Evidente que muitos pontos foram se

desprendendo, muito se transformou, muitas rupturas foram feitas de lá até aqui e muito ainda haverá de mudar. Mas se pensarmos em um ponto de partida, certamente Noverre, o balé de ação, a pantomima e a sociedade europeia dos séculos XVIII e XIX dão a largada para o que se mostra hoje como obra espetacular de dança.

No seguimento histórico outros nomes, maneiras de dançar e correntes artísticas foram surgindo fazendo com que a dança não estagnasse em uma única forma de criação.

Do balé de ação desenvolve-se a dança romântica. O Romantismo, movimento artístico vigente no século XIX, na dança chega tardiamente quando comparada a outras expressões artísticas. Agrega características próprias desenvolvidas. Também faz zelar pela “expressão de sentimentos pessoais, sob uma forma diferente dos gestos rigidamente codificados de há um século e meio atrás” (BOURCIER, p. 199, 2001). No intuito da expressão, suavidade e melancolia, dentro deste contexto romântico, surgem as sapatilhas de ponta, um dispositivo que contribui para a sensação de maior grau de elevação do corpo leve e suave das bailarinas que dançavam em cima delas.

Caminhando assim, a dança ocidental segue seu enredo. Entre crises e superações, o balé se manteve a cada reinvenção, adaptação. Teve forças para montar e remontar obras que ora em alguns momentos não fizeram sucesso entre o público, ora em outros foram tão bem recebidas que perpetuam até os dias atuais na criação e remontagem de repertório de algumas companhias.

Em contraposição à hegemonia clássica, algumas correntes foram ganhando expressão. A conjuntura mundial era outra totalmente diferente no fim do século XIX e início do século XX. As problemáticas que se estabeleciam exigiam uma resposta da dança como manifestação.

Em períodos de guerras mundiais, crises financeiras, mudança da supremacia do poder europeu para a supremacia do poder americano diante do planeta, a suavidade, melancolia e leveza de passos que buscavam a perfeição estética não cumpriam mais toda a representação de mundo que a arte concebia.

Com isso novos movimentos foram surgindo. Figuras da dança, de diferentes escolas e origens foram transgredindo a estética clássica para uma

expressão que dialogasse mais fielmente ao momento que o mundo estava vivendo. Assim emerge a Dança Moderna, uma ruptura com a dança acadêmica clássica que perpetuava a “execução, levada ao máximo de beleza formal, de gestos codificados” (BOURCIER, 2001, p. 244) e não levava em consideração o estado mental dos bailarinos executantes, apenas buscava a forma virtuosa do movimento.

Isadora Duncan vem nessa nova corrente. Abandona as sapatilhas de ponta e propõe uma dança “diferente” resultado de um movimento interno de libertação (BOURCIER, 2001, p 251). Contemporânea a ela, Loie Fuller ousa ao trazer para o universo da dança elementos cênicos como jogos de luz associados ao movimento e longos tecidos como extensão do corpo em movimento. Ruth Saint-Denis e Ted Shawn fundam a Denishawnschool que “reivindica a ruptura completa com a dança tradicional” (BOURCIER, 2001, p. 263) buscando inspiração na Dança Oriental, não nas técnicas e estilo, mas no espírito, como maneira de tornar a expressividade do movimento mais referente ao entendimento do corpo como um todo, exercitando um trabalho que considera o tronco como ponto de partida dos movimentos e não mais os membros inferiores como propunha a técnica clássica.

Da Dennishawnschool formam-se outras figuras importantes da Dança Moderna americana, como Martha Graham e Doris Humphrey. Humphrey conhecida por seu trabalho em técnica de queda-recuperação, Martha Graham pela *tension-release*. Desvinculam-se do trabalho feito dentro da Dennishawn e criam suas técnicas a partir da necessidade que encontravam em dialogar com os acontecimentos do mundo daquela época. Já não lhes pareciam coerente dançar deuses hindu, como era o trabalho proposto pela Dennishawn, ou elementos da natureza, como propunha Isadora Duncan. Quebram com esta forma do movimento e vão atrás de uma dramaturgia que buscasse a força do gesto na força da emoção.

Descendendo de Martha Graham, outro importante nome da Dança Moderna americana que sugere outros caminhos para a dança ocidental, nasce. Merce Cunningham, conhecido por ter desenvolvido seus trabalhos a partir do “acaso” inscreve ao universo da dança uma gama de possibilidades. No palco onde tudo pode acontecer de repente, a cena se torna um jogo.

Paralelo ao desenvolvimento da Dança Moderna Americana, na Alemanha um movimento foi ganhando destaque: A Dança Expressionista Alemã. Este movimento se consolida graças ao diálogo com o movimento que vinha crescendo nos Estados Unidos. Seus precursores bebem muito da fonte americana e fazem escola na Alemanha.

Dalcroze e a rítmica do movimento. Laban e todo o sistema de análise do movimento. Mary Wigman e seu expressionismo violento que contava a realidade de uma Alemanha em guerra. Kurt Joos e o seu trabalho com mímica que futuramente viria influenciar a criação de mais uma linguagem para as artes cênicas, a Dança Teatro. Pina Bausch, que é posterior a este momento da dança expressionista alemã, mas descende de Kurt Joos e potencializa a criação da linguagem Dança Teatro. São estes exemplos de importantes nomes que foram ressignificando a história e os rumos da dança.

Evidente que todas essas pessoas e movimentos fazem parte de apenas uma vertente cronológica da história da dança. Elas marcam pontos importantes de transformação, mas isso não quer dizer que outras expressões da dança deixam de ter o seu valor. Aqui foram levantados estes nomes e momentos não na intenção de contar a história da dança, mas como um modo de apropriar de fatos pontuais da história que, talvez, façam com que consigamos entender como o contexto foi e vem influenciando a dança e, conseqüentemente, a produção de espetáculos.

Listamos aqui uma série de acontecimentos para pensarmos no quão atrelado é o que acontece na dança com aquilo que a sociedade está vivendo. Como a produção em dança responde direta ou indiretamente os estímulos dados pelo meio. Ainda que nem sempre intencional, é quase impossível pensar numa criação atemporal e não contextual para o entendimento da construção de espetáculos em dança.

Por isso, pensando que a dança foi se desenvolvendo conforme a sociedade, fica claro que não foi por acaso que Noverre criou o balé de ação, a pantomima. Isadora Duncan, Loï Fuller, Ruth Saint Dennis e Ted Shawn buscaram outras inspirações para o movimento. Martha Graham e Doris Humphrey se desvincularam de suas escolas para tornar o movimento mais próximo da realidade. Laban buscou entendimento do movimento. Mary Wigman se expressou em uma imponente indignação. Kurt Jooss fez duras

críticas sociais através da mímica. E Pina Bausch utilizou a repetição para transformação do movimento.

Esses exemplos, em meio a tantos outros foram coreografando na ou através da dança o que era mais vigente em cada contexto. Ou seja, o contexto foi decisivo em cada processo. O desenvolvimento da estrutura social e cultural, dos movimentos artísticos foi construindo o cenário para a dança ir se montando em diferentes formas de existir.

Mas afinal, como se torna importante, neste momento, buscar referências na história nomes de transformadores da dança e seus contextos para discutirmos a condição espetacular que a dança vem assumir?

Um ponto já colocado é que cada transformação teve uma ligação direta com o momento no qual a sociedade estava vivendo. Numa via de mão dupla, tanto o contexto influenciava os modos de se fazer e apresentar a dança, quanto a dança veio inovando modos e pensamentos sobre o movimento e contexto.

Nesta perspectiva, Guy Debord (2004) pode nos ajudar a entender algumas noções que imbricam à dança sua espetacularização. Na sua obra “A Sociedade do Espetáculo” (2004) ele traz conceitos do que vem a ser o espetáculo na sociedade moderna, contextualiza e problematiza sua forma de existir na ordem imagética, virtual e mercadológica das coisas. Para ele nossas vidas não estão além do espetáculo.

Há quase quatro décadas, Debord já escrevia que a vida contemporânea é toda mediada pelo espetáculo. Mas não qualquer espetáculo; a dimensão do espetáculo, hoje, não se compara, por exemplo, ao papel catártico da tragédia grega ou do circo romano. “Nosso” espetáculo abarca toda a extensão da vida social, porque se traduz na forma de imagens industrializadas; imagens que são mercadorias, portanto, funcionam socialmente como feitiços. (KHEL, 2005, p. 237)

Contudo, ainda que o sentido dado à palavra seja para caracterizar um modo de vida em que a importância maior é dada a imagem e sua transformação em mercadoria, entender o que Debord (2004) conceitua como espetáculo pode nos ajudar a perceber os entremeios que caracterizam a produção de espetáculos nos dias de hoje.

Dentre outras definições, um recorte interessante que vem acrescentar neste trabalho é quando o autor diz que:

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propagando, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação do onipresente da escolha já feita na produção e no seu corolário – o consumo. A forma e o conteúdo do espetáculo são a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto ocupação principal do tempo vivido fora da produção moderna. (DEBORD, 1968, p. 15)

Ou seja, o que constitui o espetáculo enquanto tal não são, apenas, simplesmente, contextos histórico-sócio-culturais. Existe uma gama de relações de poder que vem determinar as regras do jogo. A linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são ao mesmo tempo o princípio e a finalidade última da produção. (DEBORD, 1968, p. 15)

Estendendo este entendimento, podemos pensar em Debord (1968) quando se fala produção em espetáculos artísticos de dança, sim. Isto porque o que vem orientar a cena está imprescindivelmente atrelado ao meio ao qual ela surgiu. Como reprodução, alienação, questionamento ou transgressão, a cena é composta e lida pelos agentes que se dispõe a construí-la de acordo com suas vivências, experiências, contatos, relações e visões de mundo.

Sendo assim, podemos olhar para o principal veículo comunicador de uma obra artística de dança e fazer, através dele, o exercício reflexivo da produção espetacular e seus agentes a partir de uma linguagem: a linguagem do corpo.

Não descontextualizado e/ou atemporal, o corpo se forma socialmente. Não é o intuito desconsiderar sua construção anatômica-fisio-biológica, mas sim pensar além dela. Perceber o corpo como comunicador em potencial, entendendo esse papel na cena quando este está para o diálogo.

Para contribuir com esta reflexão, Le Bretton nos diz:

A representação do corpo e os saberes que as alcançam são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior

desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que procuram conferir-lhe um sentido e seu caráter heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra. (LE BRETON, 1998, p. 18)

Este trecho ganha sentido aqui ao olharmos para um espetáculo de dança. Entre luzes, figurinos, cenários, dentre outros elementos que estão em cena para apresentar um conjunto de ideias, propostas e/ou ações, o corpo está e nele sempre serão inscritos significados a partir de cada universo que se propõe com ele dialogar.

Não existe uma única maneira correta de fala e leitura do movimento. Não há uma espécie de gramática corporal possível que codifique e classifique gestos dançados. A conotação de linguagem à Dança se dá graças ao seu caráter comunicador, e não por uma suposta construção universal de denominação e classificação de signos.

A relação que da dança com o texto se dá, como Mariana Trotta coloca, é de que:

Na dança, o corpo está presente, de forma evidente, na enunciação e no enunciado. Ao dançar o corpo constrói, ponto a ponto, os percursos de um texto. Não se trata de um copo imaginário. O *corpo próprio*, termo proposto por Merleau-Ponty que a semiótica absorveu, pertence na dança, simultaneamente, ao universo exteroceptivo, interoceptivo, proprioceptivo” (TROTТА, 2010, p. 40)

E nestas condições o corpo se coloca para o espetáculo. Ainda que num estado representativo ou na intenção de apresentar um estado, existem nele uma infinidade de códigos, signos e símbolos prescritos socialmente. O diálogo acontece justamente graças a enunciação e leitura destes elementos.

Então, entender a produção de um espetáculo de dança é também entender que por trás do produto final existem complexos de relações que constituem a maneira como a cena é criada, dançada e lida.

Durante sua organização, este texto vem defendendo o estado histórico e contextual que construiu e vem construindo nossas noções sobre a dança, o espetáculo e o corpo no ocidente. Isso porque é interessante o envolvimento que se estabelece na interação destes três termos. Não é por acaso que a

dança se transformou no que conhecemos hoje. Não é por acaso que o espetáculo se transformou no que conhecemos hoje. Não é por acaso que o corpo é pensado como é pensado hoje.

Tampouco é por acaso que essa tríade DANÇA-ESPETÁCULO-CORPO é colocada aqui como dependente e relacional. Se entendemos que:

Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. [...] Porquanto está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social, o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente. (LE BRETON, 2012, p. 7)

E que:

Cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delinea um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências etc. Ela lhe confere sentido e valor. (LE BRETON, 2012, p. 8)

Podemos, a partir dessas ideias, considerar que cada sociedade cria sua dança, seu espetáculo e suas noções sobre o corpo e que através deste meio constroem os códigos, signos, símbolos, sentidos e significados que neles estarão imbricados.

O papel, portanto, dos agentes que constroem os espetáculos de dança, portanto, é selecionar o que dizer e como dizer tendo a noção plena do meio ao qual se coloca e como o coloca em cena. As escolhas de som, figurino, cenário, ações e qualquer outro elemento que venha compor a encenação devem ser criteriosas no sentido de que se consiga expressar a ideia ou os rumos que se deseja dar ao trabalho convidando o espectador para embarcar e dar outros rumos para a viagem que a obra se destina.

Por isso, dentro do universo das interseções que a dança, o espetáculo e o corpo sugerem resulta numa relação interessante a se pensar: a do autor e a do espectador das obras de dança. Isso porque quando pensamos nestes dois polos, coloca-se em questão dois papéis complementares que dão sentido a criação. Aquele que propõe, provoca e instiga e aquele que assiste, se relaciona e lê num exercício constante relacional e complementar da criação da obra em dança.

O pensamento cênico contemporâneo nos permite pensar na relativização destes lugares. Ora quem propõe, assiste, ora quem assiste, propõe a criação.

Pensando neste sentido Pavis traz uma importante contribuição para entendermos como a contemporaneidade ressignifica o lugar do(s) autor(es) na criação da cena:

A encenação não é mais concebida aqui como a transposição de um texto em uma representação, mas como a produção cênica na qual um autor (o encenador) obteve toda a autoridade e toda autorização para dar forma e sentido ao conjunto do espetáculo. Tal autor, é preciso insistir, não é necessariamente uma pessoa concreta (assim como um encenador ou um coreógrafo): é um “sujeito” parcial tanto em participação como em visão, desarcebado e de responsabilidade limitada, que se ramifica por todas as instâncias que levam a, no decorrer do processo da encenação, tomar decisões artísticas e técnicas, sem que tais decisões se reduzam a intenções que devam ser, uma vez o espetáculo desenvolvido e terminado, reconstituídas para testar sua realização ou fidelidade. (PAVIS, 2011, p. 18)

Assim caminhamos para o final deste subcapítulo. Propondo a apresentação de um esboço histórico da dança no ocidente, a compreensão da condição espetacular que a dança assume, o pensamento do papel do corpo nas obras de dança e como os três elementos, dança, espetáculo e corpo, se manifestam na criação e produção da obra de dança, partimos para o próximo subcapítulo. Subcapítulo este que tem como intuito investigar mais atentamente a relação estabelecida entre autor e espectador, pensando na Pedagogia do Espectador e formação de público para dança a partir do entendimento da criação.

2.2 Produção, Recepção e Experiência Sensível: a Pedagogia do Espectador e a formação de público em/para Dança

O espectador é uma águia (!?) que sobrevoa a cena e percebe os ratinhos roendo os nós de todas as relações possíveis: actanciais, temáticas, formais. De uma tão grande altura a águia se coloca sempre como parceiro e mediador das relações entrelaçadas; só ele percebe os nós em seu conjunto, mas é graças aos ratos que laceiam os nós e se agitam por todos os campos da cena. A águia não consegue descrever objetivamente tal cena, pois os ratos se deslocam sem parar e são um pouco como o corpo do ator que não se deixa captar, um signo que reflete o olhar da águia, situação

fenomenológica que obriga a pensar a cena como um espelho que reflete o olhar do observador. (PAVIS, 2011, p. 217)

Quando um espetáculo, uma obra, uma cena, uma coreografia ou células de movimento nascem, pensando na relação processo e produto de criação, uma latente questão inquieta: Afinal quem é ou quem são os responsáveis por lhes darem a luz?

Discutimos no subcapítulo anterior a criação e produção de espetáculos de dança num exercício de um pensamento reflexivo acerca da condição espetacular em que a dança se inscreve e se relaciona através do olhar histórico e contextual a qual se desenvolveu e vem se desenvolvendo, e consideramos os agentes promotores do fazer artístico.

Ainda que a criação tenha a finalidade em si mesma, ser e se fazer dançada, quando se dá vida a uma obra em dança, circunscreve-se na obra um modo de existir no mundo. Através da cena, um importante papel se torna evidente quando o espetáculo é, finalmente, mostrado: o papel dos observadores, espectadores e do público.

A obra se torna completa quando é exposta aos olhares de contemplação. Contudo essa ideia de completude é tão efêmera quanto o momento no qual o trabalho acontece. O ciclo se completa, mas a ideia, os sentidos, as emoções, significados e leituras ultrapassam qualquer limite que se possa tentar impor.

Diante disto é interessante pensar no lugar ocupado por estes espectadores, pelo público nas obras em dança, afinal são eles criadores tão legítimos das obras quanto os propositores dos trabalhos em questão.

No subcapítulo anterior começamos a discutir sobre a relação entre propositor e espectador no intuito de pensar nestes dois agentes como agentes da criação. Isso porque o espetáculo não diz nada quando não se tem um interlocutor para ouvir, assistir o que se tem para dizer, apresentar. Se não existe interlocução, o espetáculo, se não condicionado a nascer morto, certamente é condicionado a uma vida muda ou de incompreendidas falas vazias. A necessidade da interação entre obra e espectador é decorrente de uma relação condicionante existencial.

A obra existe graças ao olhar que a assiste, bem como o espectador passa a existir quando se coloca no estado de observante de uma obra. Entender este processo ganha sentido quando exercitamos o pensamento sobre a criação da obra nas relações entre a produção artística e o espectador, o público. E entender este processo neste momento é crucial para pensar no que este subcapítulo se dispõe a tentar levantar enquanto uma pedagogia direcionada ao espectador e a formação de público para da dança, afinal a partir do entendimento da obra e dos protagonistas de sua criação podemos nos aproximar de um entendimento que coloque o espectador como participante ativo na criação artística em dança.

Portanto, para reconhecemos e refletirmos sobre estes lugares, vamos pensar sobre o processo de construção de sentidos nos trabalhos em dança, tendo em vista que, ao contrário do texto em obras literárias, ou da fala oral em obras teatrais, por exemplo, o corpo é o principal enunciado desta linguagem. Assim, podemos pensar também em como o corpo constitui o saber sensível, enxergando na cena o desenvolvimento para a pedagogia do espectador diretamente relacionada à formação de público para a dança.

Neste sentido, Mariana Trotta vem nos dizer que o corpo é o componente sensível da enunciação (2010). Le Breton (2012) nos traz que “pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva” (p. 37). A partir destes dois pontos, retornamos a um ponto discutido no subcapítulo anterior: o corpo como manifestação simbólica e principal agente comunicador da obra de dança, portanto o veículo que acessa e dialoga com quem o assiste.

O olhar direcionado para o corpo que dança é justamente porque, talvez, esta compreensão nos ajude a começar a perceber o corpo que assiste, que sente, que lê e cria em conjunto à obra de dança: o corpo-espectador.

Neste sentido é importante pensar no diálogo que se estabelece entre os corpos para a construção de símbolos, significados. Em como aquele que assiste uma obra de dança sente e cria a partir da leitura que se faz do corpo que se manifesta, se expressa, entendendo que a subjetividade de cada um é fruto de uma relação interna e externa ao sujeito.

A capacidade humana de atribuir significações – em outros termos, a consciência do homem – decorre da sua dimensão simbólica. Por intermédio dos símbolos o homem transcende a simples esfera física e biológica, tomando o mundo e a si próprio como objetos de compreensão. (DUARTE JR, 1998, p. 15)

Considerando o que Duarte Jr nos traz neste trecho e pelo que já foi defendido, num estado de representação, expressão e produção, o corpo é o objeto de compreensão quando se coloca ou está para a dança. Afinal, o corpo dançado fala, comunica-se por si só e existem interlocutores capazes de apreciar, vendo, ouvindo e sentindo o que o artista ou a obra de dança tem a “dizer”, ainda que não diga nada, apenas “provoque”, “inquiete”, “incomode”, tire do lugar comum àquele que se dispõe a assisti-la.

Quando se pensa neste espectador direcionamo-nos para outra perspectiva de criação da obra artística. Aqui não consideramos apenas o processo criativo aquele feito dentro dos estúdios e salas de ensaio. Sem, de modo algum, desconsiderar esta parte criativa, a entendemos como o primeiro passo da criação, primeiros estímulos, mas o processo infinito de construções da obra só se dará nos palcos, nas ruas, na cena, quando, enfim, a obra entrar em contato com pessoas dispostas a olhar para o trabalho e dotá-lo de sentidos e significados. A escolha por olhar para o espectador e através dele perceber a relação que se estabelece entre ele, a produção artística e a obra é um modo de pensar como a arte está ali e, principalmente, para quem está.

A arte, cujo traço específico é desencadear o extraordinário como uma ruptura do fluxo contínuo da vida, nos oferece a possibilidade de examinar a experiência estética como uma ressemantização da práxis cotidiana. Ressalta-se, assim, a relevância do dia a dia na construção do sentido. O estético passa a ser o componente afetivo e sensível da experiência cotidiana. (TROTTA, 2010 p.53)

Trotta menciona a ressemantização da práxis cotidiana a partir da recepção estética. Sugere, talvez, uma arte integrada à vida das pessoas. É possível que alguém nunca tenha visto uma obra de arte, uma obra de dança. Que não conheça princípios artísticos que levam tais obras a serem consideradas como tais. Mas é da capacidade humana sensibilizar-se com aquilo que vê, escuta, lê.

Este experienciar compreende então um envolvimento mais abrangente do homem com o mundo, em que incluem percepções e estados afetivos, anteriores às simbolizações do pensamento. (DUARTE JUNIOR, p. 16)

Sendo assim é relevante a concepção da ideia de uma arte que existe com a finalidade em si mesma, mas que não se basta em si. Uma arte que acessa, interloca com o mundo ao qual surgiu.

Como mesmo diz Duarte Jr, “as experiências só se tornam significativas após terem sido vividas”. (DUARTE JUNIOR, 1988, p. 29). Com isso, é interessante pensar em como potencializar, aguçar os olhares para a obra artística, quiçá para o processo artístico. Pensar em acessos à arte e à dança, que estão no mundo há milhares de séculos, mas, muitas vezes, são colocadas ou reconhecidas como alheias à realidade.

Neste sentido entramos num ponto fundamental que se propõe a pensar na recepção estética como propulsora de sentidos e da construção simbólica. Como também reconhecer que através da educação do sensível, como proposto por Duarte Jr (1988), e da pedagogia do espectador, como proposto por Flávio Desgranges (2003), podemos potencializar e aguçar os sentidos de quem sente e lê uma obra artística de dança.

O prazer advém da experiência, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado, o que não se resume a uma questão de marketing. (DESGRANGES, 2003, p. 29)

Gostar ou desgostar de uma obra tem relação direta à subjetividade de cada indivíduo. Mas esta premissa não pode se bastar em “gosto, porque sim”; “não gosto, porque não”. Não se propõe aqui definir que todas as pessoas tenham as mesmas considerações sobre a dança, tampouco desconsiderar qualquer sentimento e argumento do/a espectador/a, sendo ele/a quem quer que seja. Mas a defesa é que todas as pessoas tenham acesso à arte, que possam instrumentalizar-se aproximando a arte, a dança de suas vidas. Não deixando que estas se fechem em seus estúdios, ateliês, academias e universidades, que ultrapassem suas paredes e, de fato, integrem-se de modo mais dialógico ao mundo.

O espectador instrumentalizado encontra-se em condições de decodificar os signos e questionar os significados produzidos, seja no palco, seja fora dele. [...] O olhar armado busca uma interpretação aguda dos signos utilizados nos espetáculos diários, da propaganda aos programas eleitorais. Com um senso crítico apurado, esse cidadão-espectador, consumidor-espectador, eleitor-espectador, procura estabelecer novas relações com o entorno e as diferentes manifestações espetaculares que buscam retratá-lo. (DESGRANGES, 2003, p. 37)

Instrumentalizar, dar subsídios e promover acessos tem a ver não só com maior contato aos meios artísticos, puramente, mas educar o espectador para que não se contente em ser o receptáculo de um discurso que lhe proponha um silêncio passivo (DESGRANGES, 2003, p.37).

Fertilizar os campos de quem assiste, também, para potencializar uma produção artística comprometida com o mundo que se insere.

A formação de espectadores possibilita ampliar seu campo de questionamento, pois, uma vez especializado, habituado, não se pergunta apenas “por que ir ao teatro?”, mas passa a indagar também: “a qual teatro ir?”. (DESGRANGES, 2003, p. 26)

Afinal:

O espectador não é passivo em relação à fruição da coreografia, ele é elemento ativo e construtivo da leitura da obra; assim ele toma uma atitude em relação ao que vê, sente e percebe. (DANTAS, 2013, p. 5)

Neste seguimento, pensemos que “os espectadores, participantes interessados, precisam constituir parte atuante no processo.” (DESGRANGES, p. 28). Não tendenciando uma literalidade de atuação física, mas entendendo que só ao assistir, observar uma obra eles já são atuantes ativos no processo de construção da cena. Ser espectador requer esforço, não há saída, um esforço criativo (DESGRANGES, 2003, p.30).

2.3 Pelotas Hoje: o cenário cultural e as danças que nele habitam

A “Princesa do Sul” ou também “Atenas do Rio Grande”: Pelotas, cidade localizada no extremo sul do Rio Grande do Sul, com seus mais de dois séculos de fundação, é, certamente, uma cidade cheia de histórias a se contar.

Meu primeiro contato com a província foi no ano de 2012, coincidentemente o ano em que se comemoravam seus 200 anos de existência. Com formigas alaranjadas espalhadas pela cidade, me encontrei com a conhecida “terra do Doce”.

Pouco me informei sobre a história da cidade quando resolvi vir aqui estudar e morar. Lembro-me de ter procurado sobre coisas relacionadas à população, ao clima, quanto é o tempo de duração de uma viagem até a capital do estado, Porto Alegre, quais cidades do Rio Grande do Sul são próximas e principalmente informações sobre a Universidade onde viria cursar a graduação em Dança. Nunca tinha visitado o Rio Grande do Sul antes. Embarquei nessa empreitada apenas com a coragem e vontade de conhecer e viver em um estado, em uma cidade com costumes bastante diferentes daquilo que tinha vivenciado em toda a minha vida. Quase um tiro no escuro que acertou em cheio o alvo.

Aqui cheguei e resolvi ficar. Os anos foram se passando e entre todo esse tempo de morada fui vivendo, conhecendo e me relacionando com coisas, lugares, espaços, pessoas. Graças a este processo, aos poucos, fui descobrindo o que esta cidade guarda consigo entre o chão de suas ruas que parecem não ter fim e o céu que sempre consegue me surpreender com tamanha beleza.

Nem de longe consegui conhecer tudo o que construiu e constrói Pelotas. Também acredito que isso seja muito difícil, afinal a riqueza deste lugar é tão grande que nem uma vida toda daria conta. Mas neste momento acredito que seja relevante ir atrás de algumas histórias para estreitar ainda mais os vínculos com o lugar onde escolhi morar, estudar, viver, estar.

Isso porque pensar no contexto que formou Pelotas se torna imprescindível quando me coloco a olhar para a dança que nela se movimenta. Portanto olharemos para parte dessa história no intuito de perceber a formação cultural estabelecida aqui em diálogo com (parte da) dança deste lugar.

Sendo assim, este subcapítulo foi dividido em duas partes: a primeira tratando do cenário cultural da cidade de Pelotas, como ele foi construído e como se mostra nos dias atuais e a segunda voltada para como a dança está inserida na cidade, quais lugares ela ocupa e algumas figuras importantes que

movimentam a cidade com seus modos de fazer e pensar o gesto, o movimento e a cena dançada.

2.3.1 Herança Cultural: como o ontem produz o hoje

Como traz Mario Osório Magalhães no artigo “Sobre o Bicentenário de Pelotas” (2012), a data de fundação, de fato, da cidade de Pelotas é algo não tão preciso. Antecipando seu marco fundacional em dezoito anos, a cidade ocupa o sexto lugar das cidades mais antigas do Rio Grande do Sul, ficando atrás de Rio Grande, Porto Alegre, Rio Pardo, Santo Antônio da Patrulha e Cachoeira do Sul. Não sendo só mérito de Pelotas, ao que parece, estas outras cidades também se registraram em datas precedentes ao que de fato seriam as datas de suas fundações, afinal:

[...] cidades de maior expressão no complexo regional recuaram, retrocederam no tempo para demarcar e louvar o ponto de partida de suas respectivas biografias. Estimulou-as (embora jamais confessassem) uma clara e inabalável certeza: longevidade é mérito, é virtude, ao menos no que diz respeito à história dos povos. (MAGALHÃES, 2012, p. 115)

Sendo assim, o “marco zero” da história da cidade é assinalado por um jogo de interesses políticos em antecipar, ainda que em poucos anos, a data de sua fundação para a conquista de certo respaldo que transformaria o povoado e definiria o destino da futura cidade. Ainda segundo Mario Osório Magalhães (2012):

Poderia Pelotas, se quisesse, assumir 50 anos de autoenvelhecimento, em vez dos poucos 18 que assumiu. Adotaria, no lugar de 1812, o ano de 1780 como data de nascimento”. (p. 119).

Afinal, neste ano de 1780, o português José Pinto Martins, vindo do Ceará, chega a estas terras e estabelece a primeira charqueada às margens do arroio Pelotas.

As datas ainda hoje são contestadas por historiadores. Mas diante da vinda do português José Pinto Martins chegamos num importante ponto que demarcou profundamente a economia pelotense: a primeira charqueada.

A cultura do charque foi primeira e principal atividade econômica da época, trouxe para esta cidade a memória da dicotomia entre um grande desenvolvimento econômico e a dureza de um período escravocrata desumanamente forte. A partir destes dois extremos podemos enxergar parte de como foi se dando o processo histórico e social que construiu a Pelotas que encontramos hoje. Como mostra Mário Osório Magalhães:

O ciclo do charque (a indústria do charque, ou saladeiril, se desenvolveu em Pelotas a partir do final do século XVIII e proporcionou ao município grande circulação monetária e acumulação de capitais, principalmente na segunda metade do século XIX). (MAGALHÃES, 2012)

Apesar de manter uma forte oligarquia rural, a cidade de Pelotas formou cedo uma sociedade urbana, o que possibilitou o cultivo e valorização das artes, letras e ciências graças ao singular desenvolvimento econômico e urbano da cidade, bem como defende Mário Osório Magalhães:

É que a “Princesa do Sul”, tendo origem diversa da maioria das cidades gaúchas, formou desde cedo uma civilização caracteristicamente urbana. Nada mais natural, numa sociedade deste tipo, que os valores predominantes fossem os relacionados com as artes, com as letras, com as ciências. (MAGALHÃES, 2012, p. 101)

Aos filhos dos importantes charqueadores, da elite pelotense de modo geral era possibilitado os estudos fora do estado e do país. Muitos iam para a Europa e quando retornavam traziam de lá costumes, hábitos e novos modos de viver e enxergar o mundo. Esses “novos modos” eram incorporados à cultura da cidade. A arte foi se estabelecendo assim, através do intercâmbio destes filhos da elite que importavam o que viam e viviam lá fora.

O interesse em se aproximar dos padrões europeus era notável, a arquitetura e alguns monumentos que encontramos até hoje pelos centros históricos são a prova viva disso. Este ambiente fertilizou o campo cultural e

sementes foram plantadas. Hoje podemos olhar alguns frutos que ganharam renome nacional e internacional, como nos traz Jesus (2013):

Pelotas exportou talentos para o mundo em distintas linguagens e matizes da arte como a literatura, através de João Simões Lopes Neto, a música como Kleiton, Kledir e Vitor Ramil, as artes visuais com Leopoldo Gotuzzo e Antônio Caringi, o teatro, com as atrizes Glória Menezes e Carmem Silva (Maria Amália Feijó), e mesmo através da beleza da mulher pelotense com Yolanda Pereira, que foi a primeira brasileira a conquistar o título de Miss Universo, em 1933. Atualmente, Pelotas é conhecida também por ser a terra do Tholl, trupe circense que ganhou projeção nacional. (p. 118)

Nesse contexto Pelotas foi se desenvolvendo. Não foi por acaso que fora apelidada como a Princesa do Sul e Atenas do Rio Grande. Sua influência política e cultural se destacava no estado e no país.

A cultura, no seu sentido estrito de inteligência, teve grande destaque o imaginário pelotense do Segundo Reinado. Aqui, como em outras cidades do Brasil, os nobres que estavam à testa da sociedade assumiram o aparente desdém da aristocracia pelo dinheiro, mas não conseguiram pôr, no seu lugar, o orgulho pelo nascimento e pela linhagem, já que os títulos nobiliárquicos só eram concedidos ao portador enquanto ele vivesse. Substituíram-no, então, pela cultura, como única forma aceitável de nobreza, e a classe média seguiu seu exemplo. (MAGALHÃES, 2012, p. 87)

Pelotas Princesa carregou durante muito tempo o status pelo seu desenvolvimento cultural. Mesmo em tempo de crise, conseguiu manter-se como influência cultural no estado. Com o desenvolvimento econômico característico, Pelotas foi se configurando em importante potência cultural. Diante deste contexto pensaremos em como a dança se inscreve, se mostra, se faz presente nos entremeios do cenário cultural pelotense.

2.3.2 A Dança: gestos, movimentos e a cena da cidade

Contando com importantes nomes da dança, partes fundamentais na história da dança de Pelotas, do Rio Grande do Sul e, porque não, do Brasil, a Princesa do Sul se compõe.

Figuras como **Diclea Ferreira de Souza** (ex-bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que veio para Pelotas e fundou a escola de balé mais tradicional da cidade), **Daniel Amaro** (diretor e coreógrafo da Companhia de Dança Daniel Amaro que instaura na cidade uma companhia de *Dança Afro* que trabalha numa vertente contemporânea de composição), **Berê Fuhro Souto** (fundadora do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, que apresentou para a cidade a Dança Contemporânea), **Paulinho do Trem do Sul** (que desempenha um importante trabalho na região periférica da cidade em Danças Urbanas, trabalho este que já foi para diversas cidades brasileiras e outros países), **Thiago Amorim** (que trouxe para a cidade a companhia de Danças Folclóricas Abambaé que trabalha com releituras de diversas danças folclóricas brasileiras) constitui o mosaico rico e cultural da cidade de Pelotas na atualidade.

A diversidade de gêneros e linguagens de dança se mostra grande. O diálogo destes personagens, de suas companhias e grupos, dos/as bailarinos/as que com eles trabalham, do público que os assiste, com a cidade evidencia que cabe à Pelotas uma pluralidade importante no desenvolvimento da dança na cidade.

Houve e há espaço para todos estes gêneros se consolidarem. Mas, ainda que diverso seja este universo, a existência e persistência destas figuras e seus grupos é fruto de uma resistência diária na luta para continuar produzindo. Isto porque os espaços físicos estão cada vez mais escassos. Um grande exemplo é o Theatro Sete de Abril, inaugurado em 1833, fechado para reforma há mais de quatro anos, marca uma perda muito grande para a ocupação da dança no contexto pelotense, afinal:

A inauguração do palco do Sete de Abril reforçou Pelotas como perfeito cenário para a prática teatral. O espaço não apenas incentivou a produção local, como também (e, sobretudo) tornou-se atrativo de grandes companhias teatrais do Brasil e do exterior, principalmente de Portugal e da Itália. (PRATES; RUBIRA, p. 151)

Tanto a dança, quanto o teatro, a música e outras linguagens artísticas sentiram esta perda. O espaço do Theatro, assiduamente ocupado por estas linguagens, demarcava a diversidade, pluralidade e o envolvimento cultural que

Pelotas assumia. Foram uma variedade de grupos que passaram por cima daquele palco. Na dança, foi ele que recebeu companhias, grupos e artistas nacionais e internacionais, bem como abrigou companhias, grupos e artistas locais.

O palco do Sete de Abril é marcado, desde sua estreia, com a passagem de grandes companhias nacionais e internacionais e importantes bailarinos. (PRATES, 2014, p. 496)

O Theatro Sete de Abril foi (e é) o único teatro público da cidade. contudo:

Em 1921, Pelotas ganhava um novo espaço cênico, com a inauguração do Theatro Guarany, uma casa de ópera que comporta mais de dois mil espectadores, também muito importante para as artes cênicas da cidade. (PRATES; RUBIRA, 2014, p. 153)

O Theatro Guarany, ainda que seja um espaço com qualidades técnicas para apresentação de espetáculos, é um espaço privado, em que cobra-se um preço, de certo modo, alto para quem deseja usufruir e se apresentar ali. A realização de shows, a apresentação de peças de teatro e espetáculos de dança de produção local, nacional e internacional é grande, mas ainda assim não consegue alocar, dar espaço e visibilidade para toda produção cultural existente na cidade.

A alternativa que alguns grupos encontram ou optam por meio de trabalho é se apresentar em espaços alternativos ao palco italiano. A Biblioteca Pública Pelotense, as ruas, os Casarões tombados, e diversos outros espaços vão sendo tomados pela arte repensando sua utilização. A variação é grande e na dança a cidade ganha movimento a cada novo lugar não convencionado a ela.

Adentrando o universo da dança, conseguimos enxergar em Pelotas uma influência. Por aqui vários nomes passaram e até fizeram morada. Também, daqui, outros nomes nasceram, alçaram voos por aí e retornaram ou não para a terra natal, de toda maneira, contribuindo para a história da dança da cidade.

A exemplo disso temos a figura de Baby Nunes. Uma pelotense que morou no Rio de Janeiro, onde estudou durante muitos anos ginástica rítmica e balé clássico. (PRATES, 2014, p. 497) Trabalhou com importantes nomes da dança nacional. É referência em Pelotas porque marca importantes acontecimentos para o universo da dança na cidade.

Quando regressou à cidade para se casar:

[...] Baby passou a lecionar danças em diversas escolas da cidade, principalmente no Colégio São José. Ela também criou a primeira escola de dança pelotense, e foi a primeira coreógrafa a fazer apresentações de ginástica rítmica e coreografias clássicas com suas alunas no Sete de Abril. (PRATES, 2014, p. 497)

Uma vanguardista dentro do cenário da dança pelotense, além de trazer o movimento técnico qualificado para a cidade, impactou com seu modo de compor, criar, se apresentar:

Naquela época, houve muita oposição na cidade aos recitais de Baby – principalmente por parte da Igreja Católica – pela ousadia da coreografia ao apresentar meninas ainda crianças dançando com os pés descalços, o que foi considerado um ultraje aos bons costumes. Mesmo assim, ela persistiu pela arte e, em pouco tempo, os obstáculos foram superados pelos muitos espetáculos artísticos beneficentes que realizou. (PRATES, 2014, p. 497)

Entre vários outros nomes que vieram de passagem ou fizeram morada temos duas influentes personagens que abriram as portas do balé clássico na cidade:

Na década de 1960, o balé clássico ganhou a primeira posição na coreografia da história da dança da cidade, com o surgimento das escolas Dicléa de Souza e Antonia Caringi, responsáveis por formar uma geração de bailarinas. (PRATES, 2014, p. 498)

Dicléa é história viva na cidade. Responsável pela montagem de balés de repertório, todo ano oportuniza o público pelotense apreciar espetáculos de dança.

A Princesa do Sul conta hoje com inúmeros grupos de dança de todos os estilos, como jazz, hip hop, ballet, afro, contemporâneo, tradicionalista, salão, ventre, samba, entre outros. (PRATES, 2014, p. 502)

Em 2012 foi realizado na cidade o Festival Dança Pelotas, reunindo diversos grupos e artistas da região em três dias de mostra, oficina e competição. Anos anteriores foi palco do conhecido Festival Dança Sul, sempre reunindo importantes nomes, grupos e companhias do estado, do país e até mesmo alguns nomes internacionais.

Em meio a todo este rico contexto, em 2008, nasce o curso de licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pelotas. Diante de todo entendimento sobre a importância da criação de um curso superior em Dança, na justificativa encontrada dentro do Projeto Político Pedagógico, de 2010, encontramos o seguinte ponto:

Outro fator importante para salientarmos nessa justificativa, é que a cidade de Pelotas, assim como a região sul do Estado do Rio Grande do Sul, possui forte tradição na dança. Um curso que trate desta demanda específica pode garantir um aumento das escolas e companhias da região, bem como um incremento na produção artística local. (PPP, 2010, p. 8)

Ou seja, o cenário da dança em Pelotas é tão abrangente que ocupa os mais diversos espaços. Companhias, grupos, escolas, academias, universidade: as mais diferentes percepções, linguagens, pessoas que promovem e contemplam a dança abrem e garantem à cidade uma diversidade tamanha de criatividade, possibilidades e movimento.

2.4 Escolhas Metodológicas

Para a realização da presente pesquisa, escolhas teórico-metodológicas foram feitas como modo de satisfazer, da melhor maneira possível, o que nos propomos a buscar a partir do tema levantado para o estudo.

No intuito de contemplar os objetivos traçados, olhar, compreender, perceber e investigar o meio, sem nenhuma pretensão de qualquer quantificação de dados, determinamos uma abordagem qualitativa de pesquisa, pois esta é caracterizada por preocupar-se:

[...] com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais. (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32)

Com o olhar voltado para os sujeitos, é interessante, também, pensar no papel que o pesquisador desenvolve em uma pesquisa qualitativa e como o levantamento de dados acontece e é registrado, porque, assim, têm-se a noção do que se trata a pesquisa e como as informações nela podem aparecer, afinal:

Na pesquisa qualitativa, o cientista é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto de suas pesquisas. O desenvolvimento da pesquisa é imprevisível. O conhecimento do pesquisador é parcial e limitado. O objetivo da amostra é de produzir informações aprofundadas e ilustrativas: seja ela pequena ou grande, o que importa é que ela seja capaz de produzir novas informações. (DESLAURIERS apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32)

Para este estudo foi realizado o movimento de articulação entre a Pesquisa Bibliográfica e a Pesquisa de Campo, sendo, esta segunda, dirigida ao levantamento de dados para o estudo. A elaboração do problema, a criação do tema e o traço dos objetivos da pesquisa tiveram a ver com os meus interesses acadêmicos, o que me vem me instigando a buscar saber. Como uma maneira de aproximar ao máximo das respostas que pretendia encontrar com a pesquisa, percebemos que a Pesquisa de Campo era fundamental para que as respostas fossem alcançadas, porque para além das referências bibliográficas, se tornou essencial estar perto das pessoas que conhecem e lidam cotidianamente com o meio ao qual me propus a estudar. Isso porque por pesquisa de campo entende-se:

A pesquisa de campo caracteriza-se pelas investigações em que, além da pesquisa bibliográfica e/ou documental, se realiza a coleta de dados junto a pessoas, com o recurso de diferentes tipos de pesquisa (FONSECA, 2000 apud GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 37)

Sendo assim, em conjunto à pesquisa de campo, o levantamento bibliográfico foi feito no intuito de buscar produções próximas ao tema da pesquisa como forma de auxiliar o olhar para o universo escolhido para o estudo. Foram selecionados como principais subsídios teóricos artigos científicos e livros que tratassem das temáticas gerais: Espetáculo/ condição

espetacular; História de Pelotas-RS; História da Dança; Pedagogia do Espectador; e Formação de Público para a Dança.

Para este levantamento foram feitas buscas em bancos de dados online, na Biblioteca do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, no acervo da sede do Núcleo de Folclore da UFPel (NUFOLK), sendo este um projeto de extensão vinculado ao curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, e um olhar cuidadoso ao meu acervo pessoal. Diante de todas as produções com as quais tive contato, foi feita uma seleção de algumas obras principais criteriosamente escolhidas por contemplarem, em maior escala, as temáticas já citadas.

Após este levantamento, foi estabelecido o universo do estudo e alguns critérios no intuito de demarcar os sujeitos da pesquisa. Para o levantamento de dados de análise foram estabelecidos os seguintes critérios: Grupos de dança atuantes no contexto de Pelotas; Grupos independentes de dança, ou seja, que não possuem nenhum vínculo institucional (com academias de dança, com a universidade, com CTGs, etc.); Grupos que estão atuando há, pelo menos, cinco anos na cidade; Grupos que realizaram trabalhos artísticos sistemáticos durante este tempo estipulado; E, por fim, delimitou-se apenas um grupo por gênero de dança.

Estes critérios¹ foram levantados porque consideramos que a análise da realidade dos grupos com estas características proporcionariam um importante panorama geral de como a dança está inserida no contexto pelotense, como os grupos, de diferentes gêneros de dança, entre suas especificidades, pensam o espectador dentro de suas produções, e como suas práticas de criação estão atreladas ao contexto e seu público.

A busca dos nomes destes grupos foi feita através do contato com a Secretaria Municipal de Cultura de Pelotas, que direcionou para o Memorial do Theatro Sete de Abril. Em contato com a responsável pelo memorial,

¹ As delimitações temporais (de, pelo menos, cinco anos de atuação na cidade), de grupos independentes de dança de diversos gêneros, e que apresentam com certa periodicidade seus trabalhos foram determinadas porque a intenção da pesquisa foi a de perceber como a dança se mostra na cidade de Pelotas e é vista por seus criadores e seu público. Por isso este tempo determinado de atuação, pois consideremos que este período seja o mínimo para que os grupos ganhem estabilidade na cidade, demarquem seu espaço e sejam reconhecidos pelo público pelotense. Quanto à busca por diferentes gêneros de dança, nasceu da necessidade de olhar para toda a diversidade que tem o universo da dança em Pelotas e tentar descrevê-la a partir de seus representantes.

recebemos uma listagem de doze grupos de dança que passaram pelo palco do Theatro nos últimos cinco anos (considerando seu fechamento em 2012). Destes doze grupos, apenas cinco contemplavam todos os critérios estabelecidos. Sendo eles: Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto, Companhia de Dança Afro Daniel Amaro, Grupo Ballet de Pelotas, Grupo Trem do Sul e Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras.

Entramos em contato com os cinco grupos via email, mas recebemos o retorno de apenas quatro deles. Deste modo, o universo da pesquisa se restringiu a quatro grupos, sendo eles: Contemporâneo Berê Fuhro Souto, Companhia de Dança Afro Daniel Amaro, Grupo Ballet de Pelotas e Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras.

Após o retorno dos grupos, foi chegada a hora de ir a campo coletar os dados da pesquisa. Definimos que falaríamos com os responsáveis pela fundação e/ou criação artística do grupo, seja ocupando o cargo de Direção Geral, Direção Artística, Coreógrafo ou que transpassassem por estes três cargos sem nenhuma definição estabelecida. Assim, chegamos aos nomes de Berê Fuhro Souto, representando o Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto; Daniel Amaro, representando a Companhia de Dança Afro Daniel Amaro; Dicléa Ferreira, representando o Grupo Ballet de Pelotas; e Jaciara Jorge e Thiago Amorim, representando a Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras². Nomes estes que serão apresentados com mais detalhes no próximo capítulo, a partir da página 40.

O instrumento de coleta de dados utilizado foi a Entrevista Semi Estruturada, ou como denomina Marconi e Lakatos (2003), Entrevista Não Padronizada, uma vez que a Entrevista Não Padronizada é, por ela, definida como:

[...] aquela que o pesquisador segue um roteiro previamente estabelecido; as perguntas feitas ao indivíduo são pré-determinadas. Ela se realiza de acordo com um formulário elaborado e é efetuada de preferência com pessoas selecionadas de acordo com o plano. (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 197)

² Como Thiago Amorim, além de responsável pela Abambaé – Companhia de Danças Brasileira, é também o orientador deste trabalho, adotamos como pressuposto ético o convite a outro integrante da companhia, que acompanhou seu processo de montagem de espetáculos, para auxiliar a descrever o trabalho realizado pela companhia. Neste sentido, foi convidada para fazer parte da pesquisa a professora Jaciara Jorge, que durante vários anos foi diretora da Abambaé em Pelotas.

Lakatos ainda define três modalidades para este tipo de entrevista. Entre suas definições, a que caracteriza o roteiro estabelecido de perguntas deste presente trabalho foi a modalidade Focalizada, porque houve:

[...] um roteiro de tópicos relativos ao problema que se vai estudar e o entrevistador tem liberdade de fazer as perguntas que quiser: sonda razões e motivos, dá esclarecimentos, não obedecendo a rigor, a uma estrutura formal (MARCONI; LAKATOS, 2003, p. 197)

O roteiro foi desenvolvido de acordo com a intenção do reconhecimento dos sujeitos e os objetivos do trabalho, separado em dois momentos. O primeiro momento foi formulado com perguntas relacionadas à identificação e formação das pessoas entrevistadas, e de seus respectivos grupos. O segundo momento foi mais direcionado para tópicos relacionados aos objetivos da pesquisa (já citados em outros momentos). Divido em quatro blocos, cada um possuía perguntas norteadoras variadas a fim de satisfazer o tema geral delineado pelo aspecto que se buscava nos objetivos. O roteiro completo se encontra no Apêndice A do trabalho, página 82.

Todos os entrevistados assinaram um termo de autorização de uso de depoimentos e imagens que se encontra no Apêndice B do trabalho, página 75. Através deste termo fomos autorizados, legalmente, a utilizar para a pesquisa todos os depoimentos dados nas entrevistas e todas as imagens coletadas.

A análise de dados, provenientes das entrevistas, foi feita a partir da construção de uma matriz analítica como forma de tabulação dos dados. Nesta tabela, os entrevistados foram separados em colunas e os tópicos gerais estipulados foram divididos em linhas. Os pontos de interseção entre Entrevistado X Tópico Geral da Entrevista³ foram preenchidos com a síntese das repostas dadas e, com isso, foi possível realizar as devidas aproximações de respostas, reconhecendo as convergências e divergências das repostas dadas. Através desta tabela, os dados ficaram mais evidentes e, com isso, foi

³ Cabe reiterar que as questões da entrevista foram definidas de acordo com os objetivos específicos da pesquisa.

possível analisá-los com a nitidez necessária para a reflexão do estudo. Passamos agora a apresentar os sujeitos da pesquisa e a análise dos dados:

3 UNIVERSO DA PESQUISA

Este capítulo tem como propósito mostrar, brevemente, o que e em que constitui o universo da pesquisa. Aqui serão apresentados os grupos e as pessoas entrevistadas durante a realização do estudo. Com um olhar panorâmico para a formação de cada companhia, suas histórias e a identificação de cada sujeito que contribuiu com as entrevistas, redigimos esta parte do trabalho no intuito de entender quem são estas pessoas e seus grupos de origem, para uma melhor compreensão deste contexto e, posteriormente, nos debruçarmos na análise dos dados levantados em conjunto a este meio.

3.1 Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras

A Abambaé é uma companhia de Danças Brasileiras que traz o folclore como eixo central do seu trabalho, criando os espetáculos a partir desta vertente em consonância a estudos coreográficos, musicais e plásticos provenientes da cultura popular. Querendo sempre conhecer mais da cultura nacional e mostrar aos visitantes um pouco mais do nosso país, a pesquisa é a marca do trabalho.

Fundada em 2005, na cidade de Cruz Alta-RS, o grupo já se apresentou em mais de vinte cidades gaúchas e estrangeiras, contando atualmente com mais de trinta integrantes. Mudou-se para Pelotas-RS em 2008. Fixou raízes aqui pelo fato de ter muitos integrantes pelotenses, como, principalmente, pela importância da história e projeção no que diz respeito ao potencial cultural que a cidade detém.

Atualmente, a Abambaé conta com o apoio do Núcleo de Folclore da Universidade Federal de Pelotas (NUFOLK- UFPel), que desenvolve duas importantes ações junto à companhia: o trabalho de preparação corporal para a execução do repertório das danças nacionais e o suporte na área de pesquisa no campo do folclore e das artes populares brasileiras.

A seguir trouxemos algumas fotografias de cenas e coreografias da companhia:

1. Conjunto de imagens do Espetáculo “Sóis”, com as coreografias do Afoxé, Maracatu e Orixás.



Figura 1: Cenas do Espetáculo Sóis: Afoxé, Orixás, Cocô-de-Praia, Frevo e Maracatu. Fonte: Blog Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras

2. Imagem do Espetáculo Sóis, cena do Lava Pés e Orixá Oxum.



Figura 2: Afoxé, Orixás, Cocô-de-Praia, Frevo e Maracatu. Fonte: Blog Abambaé – Companhia de Danças Brasileira

3. Imagem de coreografia da companhia.



Figura 3: Siri-Mandaia e Engenho de Maromba. Fonte: Blog Abambaé – Companhia de Danças Brasileiras

3.1.1 Olhar de fundador: Jaciara Jorge



Fonte: Rede Social *facebook*

Jaciara Jorge é uma das responsáveis pela fundação da Abambaé na cidade de Cruz Alta-RS e pela vinda da companhia para a cidade de Pelotas-RS. Atualmente, afastada das atividades do grupo, atua como professora de dança no ensino regular básico na Rede Estadual de ensino.

É licenciada em Dança pela Universidade Federal de Pelotas. Mas iniciou sua graduação em Dança na cidade de Cruz Alta-RS. Lá teve contato com o Festival Internacional de Folclore, surgindo, a partir dele a ideia de formar uma companhia que trabalhasse com um pouco de cada região do Brasil.

Jaciara é pelotense. Sua formação artística começou em casa, tendo como influência seus pais e sua irmã. Na infância, fez balé clássico e participava com assiduidade do Carnaval pelotense dentro das escolas de samba. Transitou bastante entre o erudito e popular. Também já dançou jazz, sapateado, dança afro e dança do ventre.

3.1.2 Thiago Amorim



Fonte: Blog Abambaé Cia de Danças Brasileiras

Thiago Amorim é, também, um dos fundadores da companhia. Hoje é professor e coordenador do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas.

Ingressou no ano de 1998 no curso de jornalismo da cidade de Cruz Alta e, no ano seguinte, transferiu para Dança. Foi colega de Jaciara Jorge. Formou-se em 2002 e seguiu seus estudos sendo mestre e posteriormente doutor, tendo, como área de interesse, estudos vinculados ao Carnaval. Foi o primeiro homem a se formar em Dança no estado do Rio Grande do Sul.

Teve seus primeiros contatos com o universo da dança a partir da cultura popular, entre CTGs e o Carnaval, principalmente. Na adolescência, fazia parte de um grupo de teatro da sua escola. A partir dele, começou a vivenciar outros gêneros de dança, como o jazz, sendo esta uma orientação de sua professora para que pudesse qualificar a expressão corporal para o teatro.

3.2 Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

O Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto foi fundado em 1990 e conta com mais de dez espetáculos produzidos desde então. Ao longo dos

anos, o Centro Contemporâneo já possuiu diversas formações de bailarinos. Os trabalhos do grupo buscam por aproximações principalmente com o teatro, a literatura e o audiovisual, assim como espaços cênicos diferenciados, rua e prédios históricos, por exemplo, vendo nesse modo de criação e utilização do espaço na constituição e desdobramentos de perspectivas sempre cambiáveis do ato criativo, da visualidade da obra e da relação com o público.

A seguir iremos exibir algumas imagens de alguns momentos do grupo:

1. Imagem do final do espetáculo *Nau dos Sentimentos*, no Theatro Sete de Abril, em Pelotas.



Figura 4: Final do espetáculo *Nau dos Sentimentos*. Fonte: <<http://centro-bere.blogspot.com.br/>>

2. Cena do espetáculo *Tempos Brancos*, na Biblioteca Pública Pelotense.



Figura 5: Espetáculo *Tempos Brancos*, 2014. Fonte: <http://palavracoreografad.wix.com/centrocontemporaneo?fb_ref=Default#!obras/c1t44>

3. Cena do espetáculo Urbanas Tribos, no Mercado Público Pelotense.



Figura 6: Espetáculo Urbanas Tribos, 2015. Fonte:
<http://palavracoreografad.wix.com/centrocontemporaneo?fb_ref=Default#!obras/c1t44>

4. Cena do espetáculo Rosa Baguala, na Fábrica Cultural.

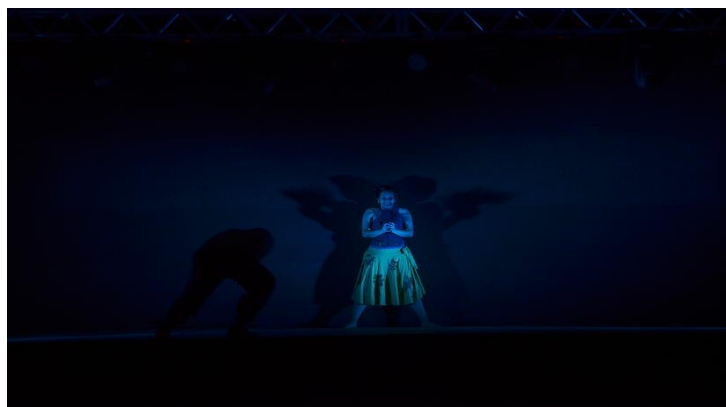


Figura 7: Espetáculo Rosa Baguala, 2015. Fonte:
<http://palavracoreografad.wix.com/centrocontemporaneo?fb_ref=Default#!obras/c1t44>

3.2.1 Berê Fuhro Souto



Fonte: Rede Social *facebook*

Berê Fuhro Souto é a fundadora do Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto e nele atua como Diretora Geral. É formada em Educação Física. Apaixonada por psicomotricidade, fez cursos nesta área e abriu uma escola para trabalhar a psicomotricidade com crianças.

Sua formação na dança começa a partir da experimentação dos movimentos. Com uma dança livre, como ela gosta de chamar. Apesar de ter tido contato com técnicas codificadas, como a experiência com Dança Afro, por exemplo. No primeiro Dança Sul, ocorrido em Pelotas, percebeu que este estilo se aproximava do gênero da Dança Contemporânea e, a partir daí, começou a fazer cursos de dança voltados ao estudo do gênero. Com o interesse sempre voltado para a educação, mescla em seu trabalho dança e educação, fundando sua própria escola.

Nascida em Rio Grande, morou certo tempo no Rio de Janeiro e, com nove anos veio para Pelotas. Aqui, a partir da sua escola, cria grupos de dança, fundando o Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto.

Em 2010 se torna membro do Colegiado Nacional de Dança.

3.3 Companhia de Dança Afro Daniel Amaro

Ao retornar de Buenos Aires, Daniel Amaro chega a Pelotas. No início do ano de 2000, havia um evento chamado Cabubu, uma festa em referência de três percussionistas de escola de samba. Esse evento era de dança e música negra. Nele Daniel encontrou com seis pessoas com as quais já tivera dado aula antes de se mudar para a Argentina e então as convida para montar, a princípio, um fragmento de um espetáculo que veio a ser o primeiro espetáculo da companhia.

Deste modo surge a companhia. No início, chamado de Grupo de Dança Afro Daniel Amaro, após um ano, passa a se chamar Companhia de Dança Afro Daniel Amaro, tendo este nome até hoje.

Seguiu-se com o elenco deste primeiro espetáculo, Reminiscência, mas foi feita uma audição para expandir o número do elenco. E assim a companhia foi crescendo e se estruturando. Ao longo da história do grupo foram realizadas de três a cinco audições.

Desde o início da companhia, um projeto social foi vinculado a ela. Entre todas as atividades desenvolvidas dentro deste projeto, as crianças tem a oportunidade de passar a fazer parte do grupo de acordo com as aptidões e competências.

Nestes quinze anos de história o grupo já tem na sua bagagem seis espetáculos montados, já viajou para diversas cidades, tanto no Brasil, quanto no exterior.

Pela Companhia de Dança Afro Daniel Amaro já passaram mais de cento e cinquenta pessoas, em termos de elenco, desde a sua fundação.

A seguir apresentaremos algumas imagens da Companhia de Dança Afro Daniel Amaro:

1. Cena do espetáculo Reminiscência.



Figura 8: Espetáculo Reminiscência, 2000. Fonte: Blog Cia de Dança Afro Daniel Amaro

2. Cena do espetáculo Maria, Marias.



Figura 9: Espetáculo Maria, Marias, 2005. Fonte: Blog Cia de Dança Afro Daniel Amaro

3. Cena do espetáculo Rio de Sangue.



Figura 10: Espetáculo Rio de Sangue, 2013. Fonte: Blog Cia de Dança Afro Daniel Amaro

3.3.1 Daniel Amaro



Fonte: Blog Cia de Dança Daniel Amaro

Daniel Amaro é o fundador, diretor geral, coreógrafo e, às vezes, produtor da Companhia de Dança Afro Daniel Amaro. Entrou para o universo da dança com sete anos de idade. O primeiro contato que teve foi com o Carnaval. Logo depois teve acesso a black music e o funk, na década de 80.

Nesta mesma época, com seu irmão e mais três colegas do bairro, da Vila Castilho, montaram o grupo Brother Show, que criava coreografias de funk. Nele permaneceram por oito anos apresentando em concursos de danças, em festas de ginásios, que aconteciam com bastante frequência em Pelotas, festas essas de Black music.

Com o término do Brother Show, começou a fazer aulas de dança contemporânea com Beka Kanaan. Também fez aulas de jazz e balé clássico. Anos mais tarde começou a descobrir a Dança Afro, se apaixonando e completando vinte cinco anos de trabalho neste gênero.

3.4 Grupo Ballet de Pelotas

A Escola de Ballet Dicleia Ferreira de Souza foi fundada nos anos 1960. Pouco tempo depois, em 1972, com as alunas mais adiantadas da escola, Dicléa cria o grupo Ballet de Pelotas fazendo sua estreia neste mesmo ano no Theatro São Pedro, em Porto Alegre.

Daí em diante esse grupo vem se mantendo com vários espetáculos criados. Em 2006, Dicléa apresentou um projeto à prefeitura da cidade que tinha por objetivo dar bolsas de estudos e assistência de materiais necessários

para as aulas para crianças que não tinham condições de pagar por aulas de balé. Esse projeto foi aprovado e existe até hoje na escola. É conhecido como A Magia da Dança. Assim Dicléa reúne e media em seu espaço escola, projeto e o Grupo Ballet de Pelotas

A seguir temos alguns registros do Grupo Ballet de Pelotas:

1. Cena do Espetáculo Barcelona apresentado entre as mostras do Espetáculo Gala em comemoração as 50 anos da escola.



Figura 10: Espetáculo Barcelona apresentado entre as mostras do Espetáculo Gala 50 anos em comemoração aos cinquenta anos da Escola de Ballet Dicléa Ferreira de Souza. Fonte: Site da Prefeitura Municipal de Pelotas

2. Apresentação do Grupo Ballet de Pelotas.



Figura 12: Grupo Ballet de Pelotas. Fonte: Site VIP Pelotas

3. Apresentação do Grupo Ballet de Pelotas no evento Sete ao Entardecer.



Figura 11: Apresentação do Grupo Ballet de Pelotas no Sete ao Entardecer, agosto de 2015.
Fonte: Site VIP Pelotas

3.4.1 Dicléa Ferreira



Fonte: Rede Social *facebook*

Dicléa, diretora geral do Grupo Ballet de Pelotas, nasceu no Rio de Janeiro. Lá fez escola de dança no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi solista e lecionava aulas de ballet.

Contudo, em julho de 1958, casou-se com um pelotense que fora para lá estudar medicina. Depois de formado, ele quis voltar para sua terra natal e

Dicléa o acompanhou, se mudando definitivamente para a cidade de Pelotas neste mesmo ano.

Aqui começou a sua vida profissional logo quando chegou. Deu aulas no conservatório da cidade. Dois anos mais tarde, em 1960, abriu sua própria e desde então monta e apresenta espetáculos dentro e fora da cidade. Doze anos depois da fundação, sua escola vem contar ainda com a formação do Grupo Ballet de Pelotas.

4 ANÁLISE DE DADOS

Após leituras e escritas, a ida a campo e o levantamento de dados, é chegada a hora de sistematizar tudo o que foi apreendido, através da revisão bibliográfica e das entrevistas concedidas para este trabalho, e descrever o que todo o processo de pesquisa fez compreender, perceber, investigar, bem como questionar, refletir e registrar.

Para isso, retomemos os três objetivos específicos traçados para a pesquisa a fim de, a partir deles, construirmos a cadência do texto exaltando importantes aspectos que apareceram durante todo o estudo. São eles:

1. Compreender o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas-RS;
2. Perceber a relação entre a produção e recepção estética em dança;
3. Investigar a importância atribuída ao público e à formação de plateia para a dança dentro da produção de espetáculos.

Considerando tais objetivos, estabelecemos quatro aspectos a serem analisados de acordo com os dados que surgiram, sendo eles:

- 1 A compreensão do cenário cultural da dança na cidade de Pelotas e como cada grupo se insere e dialoga com o meio ao qual está;
- 2 Como cada grupo estabelece o diálogo entre a criação e a recepção pelos espectadores e seu público;
- 3 Como é pensada a formação de público dentro dos grupos;
- 4 Importantes pontos levantados por parte dos entrevistados que, mesmo não sendo o foco central do trabalho, contribuíram significativamente para a pesquisa.

4.1 A compreensão do cenário cultural da dança na cidade de Pelotas: como cada grupo se insere e interage com o meio

Entre todas as minhas vivências na cidade, fui percebendo que Pelotas vem sempre proporcionando várias atividades culturais das mais diversas

linguagens e tendências artísticas para seus habitantes ou quem a ela queira e venha visitar. Há sempre uma programação cultural, entre eventos, shows, apresentações de teatro, dança, circo, exposições de artes visuais/plásticas, recitais, concertos e festivais, que vão delineando e ganhando público a cada dia que passa.

Ainda que, atualmente, a dimensão de algumas destas atividades pode, muitas vezes, não contar com um grande público, ou com a repetição das mesmas pessoas em espaços diferentes, não se pode negar que há uma rica diversidade cultural entre os limites da Princesa do Sul.

Tendo em vista este contexto, entender o cenário cultural da cidade de Pelotas no que diz respeito ao campo da dança é fundamental para entender como a relação entre produção e recepção é estabelecida neste lugar, ou seja, como a dança se coloca para o povo e como o povo se coloca para dança. Em consideração a isto, o primeiro objetivo e busca da pesquisa veio no intuito de olhar para este cenário cultural e perceber como os sujeitos que contribuíram para o presente estudo entendem suas danças no meio ao qual se inserem, transformam e são transformadas por ele.

Quando questionados sobre suas impressões sobre o cenário cultural pelotense, todos entrevistados demonstraram que o entendem como uma grande potência artística. Isso pode ser um reflexo direto do desenvolvimento cultural da cidade. Uma vez que as artes sempre tiveram espaço em Pelotas, o reconhecimento pode ser dado graças à herança deixada e, de certo modo, conservada até os dias de hoje.

Em contra ponto a este reconhecimento, os entrevistados Jaciara Jorge, da Companhia de Danças Brasileiras Abambaé, e Daniel Amaro, da Companhia de Dança Afro Daniel Amaro, consideram ainda o peso da aristocracia que fora desenvolvida nesta mesma sociedade que cultivara as artes e a cultura como importante aspecto desenvolvimentista. Este peso é projetado nos espectadores da dança, onde, reconhece Daniel, como um público um tanto tradicional e conservador.

Neste ponto destacado por estes dois entrevistados é interessante perceber que ambos são parte de companhias que trabalham com danças folclóricas, populares, ou seja, apresentam a contra corrente do que a elite

cultural erudita pelotense, possivelmente, se propôs a assistir, historicamente, ao longo do tempo.

Mesmo sendo colocadas estas considerações, todos os grupos reconhecem que seus respectivos públicos lhes são fiéis e vem crescendo a cada dia. Dicléa fala, ainda, sobre a transformação sofrida nestes anos de trabalho. Relata sobre o fato de que antigamente apenas mulheres e crianças iam assistir os espetáculos da escola, os homens ficavam nos bares a espera de suas esposas e filhos, raramente entravam para assistir.

[...] em primeiro lugar o meu público tinha sempre muita gente idosa... né... muita gente idosa... e inicialmente... não sei se isso interessa pra ti, mas eu acho muito interessante... os homens não iam ao teatro... eles ficavam no café [] conversando, tomando cafezinho, tomando uma cerveja, e só iam buscar na saída... então era assim, meu público era de mulher... mãe, avó, tia, irmãozinho, não sei que... (SOUZA, out 2015)

Diante deste curioso fato, podemos pensar no nível de conservadorismo patriarcal que existia nesta cidade, uma vez que o balé, apresentado com toda sua leveza e virtuosidade, não era contemplado pelo público masculino que ia ao teatro apenas para buscar suas esposas e filhos. Mas, quanto as idas aos espetáculos, Dicléa garante que hoje em dia os homens também se fazem espectadores de suas obras.

Neste sentido, Berê, do Núcleo Contemporâneo Berê Fuhro Souto, ressalta que nos dias de hoje existe maior abertura em relação à produção e ao público que vai assistir seus trabalhos. Fala sobre a reafirmação do espaço e, com o passar dos anos, seu grupo foi ganhando respeito e seguidores na cidade.

Entre estes pontos citados, cabe destacar que todos os grupos destacados mencionaram sobre a ida de familiares e amigos aos espetáculos produzidos. Uma vez assídua a presença de pessoas próximas, tanto dos intérpretes, quanto dos diretores, coreógrafos e produtores, se torna considerável a porcentagem de pessoas que se relacionam com o trabalho dos grupos graças aos vínculos familiares e afetivos que tem com membros destas companhias.

Esta não é uma realidade isolada ou característica dos grupos entrevistados. É muito comum que grande parte das pessoas que vão aos espetáculos, estão indo não somente pelo trabalho, mas porque existe alguma relação com as pessoas envolvidas nele. Neste ponto, Daniel Amaro e Berê Fuhro Souto se mostram contrários a esta ideia. Dizem que trabalham para acessar pessoas para além dos familiares e amigos, percebem que é necessário expandir o público, acessando-o pelo trabalho que desenvolvem, não somente conquistá-los pelas proximidades afetivas.

Neste sentido, Berê é ainda mais enfática quando diz que em nada as escolas de dança da cidade de Pelotas contribuíram para a formação de plateia, afinal o público que vai assistir são justamente essas pessoas próximas.

Eu acho que as escolas de dança não contribuíram em nada em formação de plateia, ao contrário, afastam a plateia... e isso eu digo e com toda a liberdade porque eu fechei a minha escola há quatro anos, né... mas é um trabalho, o pensamento é diferente. (BERE SOUTO, Entrevista, out 2015)

Ainda que limitada possa parecer essa ideia, é interessante perceber o envolvimento que se tem dos familiares. Não que seja o suficiente, mas a relação que se cria pode ser um aspecto interessante para a aproximação das pessoas com os trabalhos em dança que acontecem na cidade.

Iremos falar nos pontos seguintes sobre a produção e recepção, bem como os grupos entendem e percebem nas suas práticas medidas de formação de público, mas quando questionados sobre o público pelotense que vão assisti-los, naturalmente, os entrevistados adentraram, em parte, nestes aspectos, contribuindo para o olhar sobre o contexto no que diz respeito ao entendimento e diálogo com o meio que os acolhe e, com eles, frui.

A exemplo disso é quando todos falam sobre a viabilidade dos ingressos para o público irem aos espetáculos. O entrevistado Thiago, da Companhia de Danças Brasileiras Abambaé, toca num ponto relevante quando fala sobre alguns espetáculos serem pagos e outros não.

Dicléa fala sobre a distribuição de cortesias para pessoas do projeto de sua escola, A Magia da Dança, para algumas outras pessoas próximas e para

alunos e alunas do curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas. Ela acredita que esta seja uma importante maneira de tornar seu trabalho mais acessível a públicos diferentes.

O Curso de Dança da UFPel é lembrado também como o mediador entre todas as vertentes artísticas da dança da cidade. Daniel Amaro é quem levanta este ponto, reconhecendo na criação do curso um importante potencial de diálogo entre as diferentes expressões da dança da cidade com a universidade.

Pelotas tem uma coisa que é muito familiar, que é uma história assim: tem uma turminha da dança de um lado e uma turminha da dança do outro e esses caras não se comunicam. É tipo uma rivalidade, porque seguida que eu comecei a dançar contemporâneo havia só escola de jazz e balé e as pessoas que faziam jazz e balé não gostavam da pessoa que dançava o contemporâneo, então ficava essa guerra e hoje é a mesma coisa (risos) entendesse... então já faz trinta anos (risos) ou mais, entendeu, então isso é um máximo... mas de uma certa forma é aí que eu acho que entra o papel mais importante que as pessoas não se ligam: da fundação do curso de dança em Pelotas. Porque aí quando tem esses dois eixos separados, tem um meio que faz essa ponte, essa antena, entendesse... isso é interessante, acho que isso é um papel legal da faculdade de fazer, que eu acho que é o papel da faculdade formar professores, enfim, é ter uma comunicação com a comunidade do seu lugar (DANIEL AMARO, Entrevista out 2015)

Tendo em vista todas estas considerações, é interessante pensar no quão paradoxal pode parecer esta expansão do público para a dança reconhecida e referida pelos entrevistados, em detrimento do que Flávio Desgranges (2003) considera quando fala sobre o esvaziamento das salas de teatro. Ele traz uma reflexão acerca da tendência do esvaziamento nos últimos tempos imbricada, segundo ele, tanto na popularização do cinema e televisão, como no aumento dos preços dos ingressos, na falta de segurança das cidades, que fazem com que as pessoas saiam pouco de casa durante a noite, na ausência de campanhas de formação de plateias, dentro outros motivos que fazem com que as pessoas deixem, cada vez mais de ir aos teatros.

Mesmo que ele traga este ponto de vista com o olhar sobre as produções teatrais, a dança não se mostra muito diferente neste cenário. Portanto, por mais paradoxal que pareça ser o esvaziamento citado por Desgranges (2003) e a expansão do público referida pelos grupos pelotenses pesquisados, eles não fogem à regra. Alguns deles ora não cobram ingressos,

ora dão cortesias e acreditamos que para além da qualificação do trabalho, estas medidas são importantes, sim, para manter o público próximo das produções artísticas em dança de cada grupo.

Contudo esta é uma medida paliativa para manter as cadeiras ocupadas, mas como coloca Desgranges (2003):

A saída para o esvaziamento das salas, portanto, não se resume em facilitar o acesso do público a esse produto, mas consiste também em fazer os produtores teatrais perceberem a importância do espectador no evento. Não somente como alguém que sustenta financeiramente ou cobre de aplausos os espetáculos, mas como o outro imprescindível em um diálogo. (DESGRANGES, 2003, p. 26)

Ou seja, a importância do espectador é maior que, simplesmente, garantir a lotação máxima dos teatros ou o maior conglomerado de pessoas em qualquer espaço que se escolha apresentar alguma obra. Garantir público tem muito mais a ver com o trabalho desenvolvido, o empenho dado à produção e a abertura de diálogo com o público. Sendo assim, a seguir, falaremos sobre como cada grupo enxerga essa relação entre produção de espetáculos e recepção estética e a maneira como atrelam estes dois pontos evidenciando em suas práticas o que se acredita a respeito desta relação, produção-recepção, levantada.

4.2 Produção e recepção estética: como cada grupo estabelece o diálogo entre a criação e a recepção

A criação artística consiste na sistematização de elementos diversos. Técnicas, inspirações, modos de fazer, experimentações, riscos. São estas algumas das infinitas atribuições que fazem parte do processo criativo de uma obra. Na dança, estes elementos são escritos e descritos pelo corpo e, através dele, uma infinidade de signos são construídos entre sentidos e significados criados por seus escultores e leitores.

O movimento coreográfico é fruto de uma relação íntima entre ideia ou proposta, ação e fruição. Configurado no corpo do intérprete, é, a partir deste corpo, que a expressividade da dança é dada, exposta. Contudo a finalização da criação não começa, tampouco termina neste corpo, ou corpos que fazem a

cena. Talvez, podemos pensar que o intérprete seja o mensageiro da obra, carrega os signos, sentidos e significados em si, e os divide com quem lhes observa, sugerindo ao observador que capte o que ele lhe mostra e que, a partir disso, este observador crie seus próprios signos, sentidos e significados sobre aquilo que vê ou viu, vive ou viveu.

Como mensageiro, o intérprete tem a necessidade de se abastecer, impregnar do que se propõe a espalhar para que nunca lhe falte repertório para dizer ou mostrar aquilo que se quer dizer e mostrar. Essa busca pode resultar na produção autônoma de material ou ser conjunta a um autor que busca no corpo deste intérprete os dizeres e imagens do que ele mesmo (o autor) deseja dizer e mostrar. Este autor, imbuído de seus próprios signos, sentidos e significados, tenta com o mensageiro criar uma caixa de texto ou diálogo para que ele possa abri-la com o observador que, por sua vez, inscreve ali todas as impressões tidas e construídas a partir do contato que teve com a obra.

Esta metáfora do mensageiro talvez sirva para que entendamos como as relações de criação na dança são estabelecidas. Neste contexto citado, levantamos três papéis fundamentais para o processo criativo, sendo eles o diretor, o intérprete e o espectador.

Tomamos como referência algumas funções pré-estabelecidas para entender o lugar ocupado por cada um deles dentro da criação artística. Mas entendemos que o pensamento contemporâneo nos permite ir além da definição específica de cada agente, podendo eles transpassar por todos os lugares sem uma definição fixa de espaço a ser ocupado.

Mas esta noção genérica vai nos ajudar a perceber a produção artística em diálogo direto com a recepção estética da obra, entendendo o espaço ocupado pelos sujeitos desta pesquisa e como estes pensam a criação e os espectadores que com ela entram em contato.

Dentro do roteiro da entrevista existia um tópico relacionado à produção e recepção estética que tinha por intenção buscar nas falas dos sujeitos a reflexão destes dois pontos em suas práticas. Isto porque queríamos entender a relação que se dava entre a criação e recepção no que diz respeito ao lugar que tem o espectador dentro das obras sob o olhar de quem dirige as companhias.

Jaciara Jorge (Abambaé Companhia de Danças Brasileiras) relata que não percebe uma consideração tão expressiva quanto ao lugar do espectador durante a construção de espetáculos do grupo. Isto pode ser resultado da autonomia do diretor do trabalho que não tem por objetivo estabelecer um controle ou tendenciar o processo criativo de seus espectadores. Esta relação de desprendimento se torna importante tendo em vista que, como traz Eugênio Braba e Nicola Savarese (1995):

Ela é um dos pontos cardeais ao redor do qual se pode orientar-se a fim de escapar de muitos dos bloqueios que ameaçam o processo criativo. Isto é particularmente relevante com respeito ao conceito ambíguo da “interpretação”, que frequentemente introduz uma rigidez dentro do processo artístico por causa de ideias nebulosas e preconcebidas sobre o significado das ações teatrais. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 260)

Contudo o pensamento sobre o espectador não diz respeito a um domínio sobre a construção que ele fará sobre a obra. Pelo contrário, o pensamento e prática da cena se darão como maneira de melhor comunicar o que se quer mostrar no trabalho. Neste sentido, todos os entrevistados mencionam o quão atrelado está o pensamento no público com a montagem dos espetáculos, levantando questões sobre a qualidade do trabalho que se propõem a construir.

Este é o ponto chave deste tópico de análise: a busca pela interseção entre produção e recepção, porque consideramos que encontremos ali o papel que o espectador desempenha na criação.

Contudo, antes de entendermos quem seja, ou o que define, o espectador, o propósito aqui é entender o lugar de fala daqueles que estão a frente dos grupos e companhias. Perceber como estes entendem estes sujeitos e condicionam o vocabulário de suas obras para comunicar com quem se propõe a assisti-las.

Neste sentido é interessante perceber a inconstância do papel dos diretores, na alternância constante de lugares que eles ocupam. Barba & Savarese (1995) consideram este estado ao papel do diretor e definem que:

[...] o diretor tem um posição dupla. Por um lado, ela pode ser similar à posição do ator-bailarino, à posição de alguém – que diretamente

influencia as ações na representação; por outro, pode ser a posição de um “espectador fluente” ou um “avalista” para os espectadores. Tudo o que dissemos, portanto, acerca da divergência entre a visão dos espectadores e a do ator-bailarino, sobre o contraste entre eles, sobre sua concordância ou mesmo sobre o caráter secreto de uma ou outra, pode ser dito com respeito ao diretor, para o seu duplo teatro interior. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 263)

Diante deste trecho, quando Berê (Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto) relata que não pensa em cativar o público, mas pensa em se satisfazer como plateia, ela assume para si esta condição flexível de alternância de papéis. Coloca-se no lugar daquele que assiste para avaliar o que levar ou não para a cena. Este estado de empatia, por si só, já demonstra que o espectador tem papel ativo, fundamental e determinante na criação, afinal só pelo fato dele existir já se assume para a obra a condição de criação a partir da relação entre o que mostrar, como mostrar, para quem mostrar.

Em conjunto à relação diretor-espectador, Barba & Savarese (1995) apontam, em diversos momentos, a importância que o intérprete (ou ator-bailarino) tem dentro da obra cênica. Pensam neste corpo tanto como a mediação entre o que o diretor quer com a obra e o que o espectador absorve e constrói com ela, quanto um agente autônomo que constrói suas próprias atribuições dentro do trabalho artístico. O olhar do espectador para este agente consegue enxergar todas estas atribuições. Evidente que elas não são delimitadas de modo específico, mas o contato que o observador tem com a obra, através do corpo do intérprete, é permeado por todas as possíveis e inimagináveis leituras estabelecidas na construção da cena.

Talvez, por isso, tenham se tornado expressivas as considerações por parte dos entrevistados no que diz respeito à presença cênica do intérprete. Quando Daniel Amaro (Companhia de Dança Afro Daniel Amaro) diz que sempre monta uma obra para que o espectador não saia a mesma coisa que como chegou ao teatro, ele está sugerindo que o estado cênico dos intérpretes desacomode os espectadores. Esta desacomodação fará parte do processo criativo do espectador, por isso a preparação dos corpos para a cena é um fator extremamente importante de ser considerado quando se pensa no diálogo que se quer criar com o público.

Dicléa Ferreira (Grupo Ballet de Pelotas) também traz uma importante colocação neste sentido. Ela diz que todos os movimentos feitos no palco devem chegar até a plateia. Segundo ela “tudo tem que chegar na plateia, esse é o problema, é o difícil do bailarino”. Este chegar vai além da reprodução de passos determinados. Tem a ver com a expressão corporal e o acesso que o intérprete busca para dialogar com o espectador.

Portanto, considerados estes principais pontos levantados pelos entrevistados, podemos notar a preocupação evidente em dar qualidade para a cena como um meio de pensar no diálogo a ser estabelecido com o espectador. Concomitante a obra, nasce o papel do espectador, que ganha espaço e significado graças à relação indissociável que existe entre a produção artística e a recepção estética.

Como o ato de observar nunca é ingênuo, ou, pelo menos, não deveria ser, é interessante pensar em como este espectador é formado. Se pensamos que para a construção da cena existem uma série de métodos, técnicas, inspirações, bem como existem outros métodos, técnicas e inspirações para a preparação do intérprete, fica claro que também se torna necessária a formação criativa do espectador, não como uma maneira de enquadrar ou moldar suas percepções, mas potencializá-las para que elas sejam capazes de interagir com a obra. E é sobre essa formação de espectador e de público que direcionamos a discussão do tópico seguinte.

4.3 Formação de público: se e como é pensada dentro dos grupos

Pode ser que o primeiro passo para entender a discussão acerca da formação de público para dança seja compreender que o espectador é, de fato, um agente criador. Portanto tem grande importância nas produções artísticas, um papel íntimo e fiel com a obra, tão quanto qualquer outro agente ativo na criação, como o intérprete ou o diretor, por exemplo.

A partir deste pensamento, vinculado ao que já discutimos anteriormente sobre o que perpassa o processo criativo (técnicas, métodos, inspirações, experimentações) projetamos o olhar para a formação de público para a dança tentando enxergar como os grupos que tivemos contato pensam e inscrevem em suas práticas esse tipo de formação.

O tópico anterior deixa claro que todos os entrevistados consideram relevante o papel do espectador para a criação. Ainda que de maneira não tão explícita, o espectador e o público em geral são mencionados como influentes durante o processo criativo.

Neste tópico tentamos perceber se existem medidas mais direcionadas, ou que realmente tenham a finalidade de instrumentalizar o espectador para aproximar o público dos trabalhos das companhias, bem como aproximar o público para a dança de um modo mais abrangente.

Isso porque acreditamos que além da boa vontade em ir assistir, é necessário sensibilizar o espectador na sua relação com a obra no intuito de potencializar a fruição, assim como defende Desgranges:

O despertar do interesse do espectador não pode acontecer sem a implementação de medidas e procedimentos que tornem viáveis o acesso ao teatro. Na verdade, duplo acesso: físico e linguístico. Ou seja, tanto a possibilidade de o indivíduo frequentar espetáculos quanto a sua aptidão para a leitura de obras teatrais. Antes disso, é fato, torna-se necessário que tenhamos boas condições de produção para um oferecimento quantitativo e qualitativo de espetáculos teatrais. No entanto, não é suficiente ter oferta de peças em cartaz, é preciso mediar esse encontro entre palco e plateia. Primeiramente, é necessário criar condições para o espectador ir ao teatro, o que envolve uma série de medidas para favorecer a frequência, tais como: a divulgação competente das peças em cartaz, que atinja públicos de diversas regiões e classes sociais; promoções e incentivos que viabilizem financeiramente o acesso de diferentes faixas de público; condições de segurança; rede de transportes eficiente; e tantas outras atitudes de apoio e incentivo que façam, em última instância, colocar o espectador diante do espetáculo (ou vice-versa). O acesso ao teatro, porém, não se resume a possibilitar a ida às salas (ou a levar espetáculos itinerantes a regiões menos favorecidas). Formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a frequência, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística. (DESGRANGES, 2003, p. 29)

O trecho anterior é muito importante para entendermos que não bastam apenas iniciativas para atrair o público no que diz respeito à divulgação, vendas de ingressos a preços populares ou mesmo gratuitos, ou qualquer outra que medida que não acesse e capacite o espectador para um diálogo mais próximo com o que ele for assistir. Neste sentido, Jaciara Jorge (Abambaé- Companhia de Danças Brasileiras) nos diz que o grupo pensa na divulgação de seu trabalho não somente chamando as pessoas para irem assisti-los, mas

apresentam algumas coreografias nas ruas, escolas e outros espaços, afinal acreditam que se forma público para a dança onde haja pessoas.

Acho que o único, assim ó, vê o que é possível, principalmente numa companhia folclórica é dançar onde haja pessoas. Na rua, no teatro, na escola, eu acho que assim a gente forma público pra dança folclórica, né. Claro que a gente não vai lá no espaço fechado e diz 'olha aqui, gente, tudo bom, a gente vai apresentar um espetáculo e vocês vão ser o nosso público...' não é isso, né. [...] eu acredito no seguinte: pra pessoa querer assistir alguma coisa em algum outro espaço, como num teatro, como num espetáculo, sei lá, em algum lugar, ela tem que ter esse primeiro contato. (JACIARA JORGE, Entrevista out 2015)

Este pensamento segue o mesmo sentido do que defendiam os artistas educadores dos anos 1960 e 1970, quando o movimento de defesa da democratização ganhou força. Como nos traz Desgranges:

Desde os anos 1960 até meados de 1970, artistas e educadores, movidos pela ideia da democratização cultural, estruturaram variadas práticas destinadas à ampliação social e geográfica do público de teatro, quanto à difusão da experiência artística em geral. [...] Dentre as diversas atividades artístico-culturais implementadas nesse período, destacam-se: a apresentação de espetáculos teatrais nas ruas, metrô, praças, bares e outros lugares pouco habituais; a proposta de oficinas de teatro em escolas e universidades; a proposta de festivais de arte; a criação e difusão de bibliotecas ambulantes; as projeções cinematográficas em praças públicas de pequenas cidades ou em bairros de periferias; entre tantas outras. (DESGRANGES, 2003, p. 45)

Este movimento, baseado na ideia de que todos deveriam ter acesso à arte, caracterizou-se, também, por pensar em uma série de medidas que pudessem não só aproximar as pessoas das manifestações artísticas, como também sensibilizar os olhares para as obras que entrariam em contato.

Deste modo, tentamos identificar nos grupos se eles pensam e/ou praticam algumas medidas na intenção de formar público para a dança. As repostas dadas por todos os entrevistados foram no sentido de pensar na qualidade da cena para a formação deste público, pois acreditam que por meio do trabalho bem feito, as pessoas passariam a assistir, cada vez mais, suas obras e/ou outras obras de dança.

Por este lado, foi mencionada a fidelização de seus públicos. Esta fidelização acontece, segundo os entrevistados, porque, por um lado o público já possui um gosto pelo gênero com o qual trabalham, mas também porque reconhecem o cuidado com a composição da cena.

Cuidado este frisado por Thiago Amorim (Abambaé Companhia de Danças Brasileiras), em que relata que não se deve colocar qualquer coisa em cena, deve-se atentar para o público que irá atingir, ainda que seu público seja o mais diverso, como é o caso de apresentações na rua, onde o perfil de pessoas que podem lhes assistir é o mais variado possível.

Dicléa Ferreira (Grupo Ballet de Pelotas) também traz um depoimento que vai em direção a este cuidado citado. Ela diz que durante a montagem dos espetáculos é necessária sensibilidade para olhar para as capacidades de cada bailarino. Fala que de nada adianta exigir passos mais elaborados se os bailarinos não conseguem executá-los com propriedade.

Diante deste fato, foi questionado aos entrevistados como é o retorno dado ao seu grupo por parte dos espectadores, se eles pensam e/ou acham importante algum tipo de estratégia para incentivar este retorno. Em todos os casos foi dito que o retorno acontece. Através de conversas, telefonemas, redes sociais, de alguma forma eles ficam sabendo como seu trabalho atingiu seu público.

Contudo não pensam em estratégias específicas, o retorno acontece espontaneamente. Por mais que consideramos que seja interessante pensar em medidas para instigar o espectador a ir aos espetáculos, sensibilizar-se com a obra e buscar o *feedback* de como a obra acessou, é muito interessante ver que estes grupos entrevistados, mesmo não pensando em maneiras sistemáticas de retorno, ele chega a eles, evidenciando que o diálogo acontece, ultrapassa a intenção dos artistas e se estabelece querendo ou nem se dando por conta.

E pelo que nos foi dito pelos entrevistados, o retorno não vem só como uma maneira de parabenizar pelo trabalho, ou qualquer coisa neste sentido. Ele pode influenciar diretamente a montagem do próprio espetáculo assistido ou futuros trabalhos das companhias. Seja através de danças folclóricas específicas que pedem para somar no trabalho, como relatam Jaciara e Thiago; seja através de sugestões dadas nos debates promovidos após alguns

espetáculos, como relata Berê; seja pensando em músicas mais populares para se aproximar da realidade do público que vai assistir suas montagens, como relata Diclêa; seja no olhar atento àqueles que vão observar os ensaios, como relata Daniel; os espectadores, a partir do retorno que dão aos grupos, criam as obras em conjunto a eles.

Berê Fuhro Souto, diz, ainda, que nota o quanto o seu público está se tornando cada vez mais crítico e participativo. Sobre todos os relatos que recebe, ela nos conta sobre as conversas que continuam em seu estúdio com suas alunas de Pilates:

A gente segue o assunto aqui [...] gostaria de seguir com todo público [...] Pra mim é muito importante esse depois, eu cresço muito nesse depois pra não ficar enxergando só do meu modo (BERÊ FUHRO SOUTO, Entrevista, 2015)

Com este último trecho, vamos caminhando para o fim deste tópico. Aqui tínhamos o intuito de pensar na formação de público para a dança e, principalmente, perceber como os grupos a enxergam e carregam nas suas práticas medidas como maneiras de promovê-la.

Notamos que a reflexão sobre ela não é o foco principal das criações, mas é visto que existem movimentos no sentido de chamar, atrair esse público para a dança.

E, a partir dos depoimentos, da análise deles, uma questão foi se tornando presente. Entre todos os relatos, começamos a pensar em como o espectador, ou o público também forma os propulsores da criação. Em quão atrelada é esta relação entre propulsor-obra-espectador. Em toda a transformação que acontece, em todas as influências que cada um exerce sobre os demais. Num estado, quase que, híbrido talvez pode-se pensar que para formar público para a dança, também deva-se formar propulsores e obras em concomitância na intenção de reconhecer no espectador e no público a importância de se fazer presente.

4.4 Pedagogia do Espectador em/de Dança: emergências do contexto

Este último tópico foi destinado para as últimas considerações feitas pelos entrevistados. Elas foram coletadas a partir do último ponto da entrevista em que foi pedido para que falassem o que pensassem que pudesse contribuir, ou que tivesse vinculado ao tema do nosso assunto conversado.

Enxergamos a relevância deste espaço porque nas últimas considerações feitas foram levantados aspectos que vieram a somar com o trabalho. Nisso, podemos perceber quando Jaciara Jorge, Thiago Amorim e Daniel Amaro falam sobre a aproximação entre a universidade e os grupos de dança da cidade através da elaboração deste, e de outros, trabalhos acadêmicos que se propuseram a olhar para este meio, considerando e registrando a importante influência que eles têm na construção de conhecimento nos contextos aos quais lidam cotidianamente.

Isto evidencia o papel da universidade como formadora de pessoas críticas e conscientes comprometidas com o conhecimento, seja ele buscado entre as mais diversas fontes.

Já Berê Fuhro Souto coloca, como sua consideração final, que prefere se apresentar em lugares onde as pessoas estejam mais acostumadas a ver a dança contemporânea. Mostra em sua fala que este gênero ainda não é tão propagado e sugere que pensemos na necessidade de formação de público para ele.

Dicléa Ferreira levanta o questionamento sobre a formação de um bailarino, considerando difícil sua profissionalização por falta de incentivos que permitam a dedicação exclusiva à dança, bem como fala na dificuldade para encontrar mão de obra capacitada para a montagem técnica de espetáculos. Em sua fala podemos perceber que, ainda que exista a boa vontade, os recursos para a produção no preparo de pessoas para dançar e para operar os meios técnicos (som, luz, cenário, etc.) são restritos e isso influencia diretamente na qualidade do trabalho. Qualidade esta debatida nos tópicos anteriores como principal meio considerado para formação de público para a dança.

Como última consideração, deixamos a fala de Thiago Amorim quando fala sobre o papel pedagógico que a cena desenvolve. Acreditamos que este

modo de entender a cena perpassa por todos os pontos levantados nesta pesquisa. Entender que a cena, por si só, é temporal, contextual e forma opinião, educa é um importante passo no entendimento de uma arte que está para ser vista, apreciada, como também consciente no meio ao qual nasce e se desenvolve.

Desgranges, nesse sentido, considera que:

A pedagogia do espectador não é somente para pedagogos. A capacitação do público para participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculada à proposição artística que lhe é dirigida, e se estabelece também pela maneira como o artista trabalha e compreende o ponto de intersecção entre a cena e a sala. A atuação do espectador não se efetiva sem o reconhecimento de sua presença. A voz desse outro integrante do diálogo situado na plateia só pode ser ouvida se a palavra lhe for aberta. Seu interesse em enfrentar o debate estético proposto na obra está diretamente ligado à maneira como o artista o convida, o provoca e desafia a se lançar no diálogo. (DESGRANGES, 2003, p. 28)

Portanto, concluímos este capítulo considerando o nosso papel como formadores não só de espectadores ou público para a dança, mas criadores de espaços para os espectadores e o público dentro de uma arte menos excêntrica e mais dialógica, afinal a função do artista extrapola o ato criativo e é envolta de uma série de atravessamentos sociais e culturais dos quais temos que nos dar conta e assumir com cuidado, carinho e atenção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Pelos caminhos vou, como o burrinho de São Fernando,
um pouquinho a pé e outro pouquinho andando.
Às vezes me reconheço nos demais.
Me reconheço nos que ficarão, nos amigos abrigos,
loucos lindos de justiça e bichos voadores da beleza
e demais vadios e malcuidados que andam por aí e que por aí continuarão,
como continuarão as estrelas da noite e as ondas do mar. Então, quando me reconheço neles,
eu sou ar aprendendo a saber-me continuado no vento.
Acho que foi Vallejo, César Vallejo, que disse que às vezes o vento muda o ar.
Quando eu não estiver, o vento estará, continuará estando.*

O ar e o vento – Eduardo Galeano

O meu encanto pela cidade de Pelotas se deu, num primeiro momento, pelo céu, um amor à primeira vista. Depois me atentei aos ventos. Bravos e barulhentos, com seus assobios, quase uivantes, do lado de fora da janela do meu quarto, me deixei, de vez, apaixonar.

Todos os dias de sol e noites estreladas eram convites para sair por aí, desvendar o que essa cidade esconde entre as pedras de suas largas ruas e seus extensos muros com muitas histórias para contar.

E foi assim que fui conhecendo Pelotas. Nas caminhadas, nas idas aos prédios históricos, no encontro com pessoas que esbarrava pelo caminho. Mas ir atrás de registros escritos sobre sua formação histórica, sobre o que caracterizou o seu desenvolvimento econômico e cultural e como ou porque a apelidaram de Princesa do Sul, ah, isso foi a primeira vez.

Já considero relevante este trabalho, para mim, apenas por este motivo, afinal, foi através da elaboração desta pesquisa que pude saber um pouco mais sobre a história deste lugar apaixonante onde escolhi morar.

Contudo, a construção do trabalho exigia mais. Eu me propus a buscar por uma relação que vai muito além do reconhecimento do lugar. Quis olhar para a dança que na cidade é dançada e para o espectador que a ela, gosta de assistir.

A essa inquietação, bons frutos! O contato que tive com os autores escolhidos para auxiliar na pesquisa, com os grupos e com as pessoas que entrevistei certamente contribuiu para que eu passasse a enxergar a dança em Pelotas com outros olhos e outro olhar.

Pensando que moro na cidade há quase quatro anos e sou graduanda do curso de licenciatura em Dança, ter um contato mais próximo com a dança fora dos muros da universidade me proporcionou um estado de estranhamento que eu não esperava, mas que foi fundamental para os desdobramentos da pesquisa.

Por mais que eu já tivesse feito parte de um dos grupos estudados, e que tivesse tido contato com todos os sujeitos da pesquisa de alguma maneira, o distanciamento da ida a campo aconteceu, quase que involuntariamente, ainda que eu tivesse ciência da necessidade e tivesse me preparado para sair do meu lugar cômodo. Isso porque eu percebi que eu não conhecia tão bem assim este espaço. Foi um processo de muitas descobertas que contribuíram não só para o desenvolvimento da pesquisa, como para a outra percepção deste lugar.

Uma vez estabelecido o distanciamento e feito o processo de reconhecimento dos sujeitos, foi chegada a hora de investigar o que eu realmente queria através da pesquisa. Notei que não só nas mediações acadêmicas, como também dentro dos grupos a discussão sobre o lugar que o espectador ocupa dentro das criações de espetáculos de dança é muito recente.

Por mais que eu tenha me deparado com obras teóricas e com exemplos de companhias que pensam mais a fundo na relação com o espectador, percebi que os grupos estudados não assumem este lugar ativo para quem os assiste, ao mesmo tempo em que realizam toda a criação para seu público.

Pode ser que pareça paradoxal esta interação, num primeiro momento. Mas, a partir da pesquisa, e toda reflexão que ela gerou, compreendi que essa ambiguidade tem mais a ver com o fato da invisibilidade dada ao papel ativo do espectador na obra de dança, do que à sua negação.

Isso pode ser visto quando nos deparamos com relatos sobre a qualidade da cena como estratégia para a formação de seus públicos, por exemplo. A criação de qualidade, para aproximar os espectadores da obra.

Entretanto, sobre a qualidade, sabemos que muitas vezes ela é inibida por falta de recursos, verbas. Mas, ainda assim, através desta pesquisa, conseguimos perceber que as políticas públicas e as leis de incentivo para a dança vêm aumentando com o passar do tempo. Ainda é pouco, mas com luta e persistência a dança vai assumindo e reafirmando seu espaço.

Por falar em espaço, notória foi também, durante este processo de reconhecimento, a falta de espaço físico que existe para os grupos. Nenhum deles tem uma sede fixa própria, dependendo, muitas vezes, de espaços cedidos por escolas, pela universidade, pela Biblioteca Pública, ou ainda por construções de salas de ensaio nas suas próprias casas.

Evidente que todos esses fatores comprometem o resultado final da obra. Mas o trabalho, empenho e envolvimento dos grupos não deixam a criação a desejar, fazendo com que, a cada dia que passa, seus espaços sejam consolidados e reconhecidos.

Através da pesquisa também entendemos a importância do olhar histórico na percepção das modificações nos processos criativos e naqueles que, as obras, assistem. Considerando um exemplo dado por Desgranges (2003), as novidades científicas e o desenvolvimento tecnológico do século XIX acrescentaram ingredientes de grande importância para as transformações teatrais, proporcionando uma verdadeira revolução cênica.

Sendo assim, é importante, ou necessário, entender o tempo em que se vive, para compreender as criações e o público que vai assisti-las. Isto está diretamente relacionado ao próprio entendimento de toda a composição e discussão sugerida por este trabalho a partir da pesquisa feita. O processo de formação de público hoje, ou a elaboração de uma pedagogia do espectador está totalmente vinculada à ideia do pensamento contemporâneo das artes cênicas, por isso totalmente passível a novas configurações.

Todavia, é muito instigante, e atual, pensar no misto de relações que a combinação entre propulsor, obra e espectador sugere. No quão dialógica e

complementar é esta associação e em todos os sentidos e significados que ela é capaz de construir. Como traz Desgranges (2003):

O acontecimento artístico completa-se quando o contemplador elabora sua compreensão da obra. A totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador; na relação entre os três elementos – autor, contemplador e obra -, reside o evento estético. O fato artístico não está contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação destes três aspectos. (DESGRANGES, 2003, p. 123)

Portanto, assumindo esta condição de existência, dou um ponto final neste texto. Inúmeras palavras, expressões, leituras, entendimentos e aflições foram usadas, sentidas, experienciadas. Tudo isso fez parte do processo criativo do trabalho. Processo criativo este que assume suas limitações, seu inacabamento e sua capacidade de transformação.

No intuito de compreender, perceber e investigar qual o lugar do espectador dentro das criações dos grupos independentes de dança da cidade de Pelotas-RS, resolvemos destinar a ele a Fileira G, Acento 18, para que lá, ele mesmo defina qual lugar quer, nelas, ocupar.

REFERÊNCIAS

ABAMBAÉ – COMPANHIA DE DANÇAS BRASILEIRAS. Disponível em: <http://abambae.blogspot.com.br/>. Acesso em: 12 nov 2015.

AMARO, João Daniel Pereira. João Daniel Pereira Amaro: depoimentos [out 2015]. Entrevistadora Jaínne C. Paes Ladeira. Arquivo mp3 (21 minutos). A entrevista encontra-se na íntegra transcrita no Apêndice deste trabalho

BARBA, Eugênio.; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator:** Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas-SP: HUCITEC, 1995.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 339 p.

CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO. Disponível em: http://palavracoreografad.wix.com/centrocontemporaneo?fb_ref=Default. Acesso em: 12 nov 2015.

CENTRO CONTEMPORÂNEO BERÊ FUHRO SOUTO. Disponível em: <http://centro-bere.blogspot.com.br/>. Acesso em: 12 nov 2015.

CHADE, Letícia Orfali. **Formação de Público para a Dança:** o papel das companhias de dança na educação para a cultura. Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação.USP-ECA 2009. Disponível em: <<http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/324/detalhe>>. Acesso: 14 out 2015.

CIA DE DANÇA AFRO DANIEL AMARO. Disponível em: <http://www.ciadanielamaro.com.br/Pagina/4/Daniel-Amaro>. Acesso em: 12 nov 2015

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, 2015. 237 p.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003. 185 p.

_____. **Teatralidade tátil**: alterações no ato do espectador teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. São Paulo: Sala Preta. USP, 2009. p. 11-19.

DUARTE JR, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. 2 ed. Campinas: Papirus, 1988. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=8aMGeB0v0ZcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false> Acesso em 30 mai 2015

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo . **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. **Corpo, Ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013**. Tese (pós graduação em Ciência da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina: Palhoça, 2013.

JESUS, Thiago Silva de Amorim; JORGE, Jaciara. Thiago Silva de Amorim Jesus e Jaciara Jorge: depoimentos [out 2015]. Entrevistadora Jaíne C. Paes Ladeira. Arquivo mp3 (60 minutos). A entrevista encontra-se na íntegra transcrita no Apêndice deste trabalho.

KAUARK, Fabiana; MANHÃES, Fernanda Castro; MEDEIROS, Carlos Henrique. **Metodologia da pesquisa : guia prático**. Itabuna: Via Litterarum, 2010. Disponível em: <https://attachment.fbsbx.com/file_download.php?id=389770291215370&eid=ASuT0LqHzYC95-

wR4J_q2Mq74QN0gv_kYSCy93uoM8p1laE3tREfROFEnpMv5zN_4bo&inline=1&ext=1433478996&hash=ASfazFIEor1t4Xks> Acesso em: 30 mai 2015.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A Escola de Belas Artes de Pelotas (1949-1973): trajetória institucional e papel na História da Arte**. Tese (faculdade de Educação-Filosofia e História da Educação). Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2012. 335f.

MAGALHÃES, Mario Osório. **Pelotas Princesa** (livro comemorativo ao bicentenário da cidade). Pelotas: Diário Popular, 2012. 150 p.

_____. Sobre o Bicentenário de Pelotas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul**. n. 146, 2012 p. 115-122

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas 2003. Disponível em: <http://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india> Acesso em: 30 mai 2015.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 392 p.

NOVAES, Aduino (ORG.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005. 302 p.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011. 323 p.

PRATES, Helena. Primeira posição da dança em Pelotas (e principais cenas do Theatro Sete de Abril). In: RUBIRA, Luis (Org). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Palloti, 2014. p. 493-504

_____; RUBIRA, Luis. Pelotas no Palco: uma cidade encena 100 anos de história. In: RUBIRA, Luis (Org). **Almanaque do Bicentenário de Pelotas**. Santa Maria: Palloti, 2014. p. 151-161

PREFEITURA DE PELOTAS. Disponível em:

<http://www.pelotas.rs.gov.br/noticias/detalhe.php?controle=MjAxNS0wNy0zMA==&codnoticia=39589>. Acesso em 12 nov 2015.

PROJETO PEDAGÓGICO DE CURSO. Curso de Dança- Licenciatura. Centro de Artes. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS: 2010.

SOUTO, Berenice Fuhro. Berenice Fuhro Souto: depoimento [out 2015]. Entrevistadora Jaínne C. Paes Ladeira. Arquivo mp3 (26 minutos). A entrevista encontra-se na íntegra transcrita no Apêndice deste trabalho.

SOUZA, Dicléa Ferreira de. Dicléa Ferreira de Souza: depoimentos [out 2015]. Entrevistadora Jaínne C. Paes Ladeira. Arquivo mp3 (34 minutos). A entrevista encontra-se na íntegra transcrita no Apêndice deste trabalho

TROTTA, Mariana de Rosa. **A Dança Espetáculo: uma análise semiótica**. 2010, 199 f. Tese (Doutorado em Concentração em Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

VIP PELOTAS. Disponível em: <http://vippelotas.com.br/content/?secao=canais-vip&canal=arte-e-musica&id=349>. Acesso em 12 nov 2015.

Apêndices

Apêndice A – Roteiro das Entrevistas

1 Campo de identificação:

- a) Nome completo. Nome artístico.
- b) Nome da companhia ou grupo que trabalha.
- c) Trajetória dentro da dança: trajetória pessoal (formação artística e/ou acadêmica) e trajetória dentro da companhia ou grupo.
- d) Qual o papel desempenhado por você na construção/criação artística da companhia ou grupo.
- e) Um pouco da história do grupo dentro do contexto da cidade de Pelotas.

2 Perguntas estruturadas:

2.1. Compreender o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas-RS

Como você percebe o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas? De acordo com suas percepções, como ele foi se desenvolvendo com o passar dos anos?

- a) Dentro da cidade de Pelotas, você acredita que cada gênero possui determinado público específico ou a dança, de modo geral, possui seu público?

2.2. Perceber a relação entre a produção e recepção estética em dança

Quando está coreografando e/ou dirigindo uma cena, você pensa na recepção do público para com a mesma? (Como é o processo de criação, como ele se interliga ao entendimento, participação, envolvimento, construção de sensações e significados do público)

- a) Como você caracterizaria o seu público?
- b) Você percebe mudanças na maneira como produz espetáculos hoje e como os produzia antes?
- c) Percebe alguma diferença no público de hoje para o público que assistia seus trabalhos alguns anos atrás?

2.3. Investigar a importância atribuída ao público e à formação de plateia para a dança dentro da produção de coreografias e espetáculos.

Você acredita em medidas que visam a formação de público para a dança? Como estas medidas estão inscritas no seu trabalho?

- a) Como você entende o espectador de dança de modo geral? (compreensão, envolvimento, participação, assiduidade) De que modo você enxerga e entende o espectador dentro de seu trabalho? O espectador influencia, de alguma forma, a criação?
- b) Você acredita na relevância do espectador para a criação em dança? O percebe como agente ativo da criação ou como apenas o receptor da obra?

2.4 Momento para Livres Considerações

Apêndice B – Matriz de Análise

Objetivos Específicos	Questões
Compreender o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas-RS	<p>Questão norteadora:</p> <p>Como você percebe o cenário cultural da dança da cidade de Pelotas? De acordo com suas percepções, como ele foi se desenvolvendo com o passar dos anos?</p>
	<p>Questão complementar:</p> <p>a) Dentro da cidade de Pelotas, você acredita que cada gênero possui determinado público específico ou a dança, de modo geral, possui seu público?</p>
Perceber a relação entre a produção e a recepção estética	<p>Questão norteadora:</p> <p>Quando está coreografando e/ou dirigindo uma cena, você pensa na recepção do público para com a mesma? (Como é o processo de criação, como ele se interliga ao entendimento, participação, envolvimento, construção de sensações e significados do público)</p>
	<p>Questões complementares:</p> <p>a) Como você caracterizaria o seu público?</p> <p>b) Você percebe mudanças na maneira como produz espetáculos hoje e como os produzia antes?</p> <p>c) Percebe alguma diferença no público de hoje para o público que assistia seus trabalhos alguns anos atrás?</p>
Investigar a importância atribuída ao público e à formação de plateia para a dança dentro da produção de espetáculos	<p>Questão norteadora:</p> <p>Você acredita em medidas que visam a formação de público para a dança? Como estas medidas estão inscritas no seu trabalho?</p>
	<p>Questões complementares:</p> <p>a) Como você entende o espectador de dança de modo geral? (compreensão, envolvimento, participação, assiduidade) De que modo você enxerga e entende o espectador dentro de seu trabalho? O espectador influencia, de alguma forma, a criação?</p> <p>b) Você acredita na relevância do espectador para a criação em dança? O percebe como agente ativo da criação ou como apenas o receptor da obra?</p>

Anexos

Anexo A – Transcrição das Entrevistas

Jaciara Jorge e Thiago Amorim – Abambaé Companhia de Danças Brasileiras

Entrevistadora: Tá... Olá... é... vou colocar vocês um pouco a par do meu trabalho de conclusão de curso que eu estudo o papel do espectador dentro da produção artística em dança, a criação, né, então, assim, por isso a escolha, né, de alguns grupos que trabalham com criação de diferentes gêneros dentro da cidade de Pelotas... e aí a Abambaé entrou nessa lista por tá atuando no/na cidade há mais de cinco anos e aí vocês como representantes, é:: foram escolhidos pra serem entrevistados e me contar um pouquinho de como o grupo pensa esse papel... tão tá, é:: respondam es/ ess/ eu dividi a entrevista em duas partes, uma primeira de campo de identificação mesmo, então assim, respondam... podem ser separados ou não, mas/... e::: enfim... então o nome completo de vocês e o nome artístico, podem...

Thiago: (risos) No teu caso, né (risos)

Jaciara: A... o meu nome é Jaciara Jorge, o meu artístico é Jaciara Jorge (risos) não tem outro (risos) não tem tipo nome de guerra

Thiago: Nome de guerra é ótimo

(risos)

(tosse)

Jaciara: eu sou licenciada em dança pela universidade... a gente começou o trabalho na companhia em/ na cidade de Cruz Alta, né, onde eu cursava a faculdade lá, o Thiago tava se formando também já, já era formado em dança, se formou junto com a minha irmã... eu iniciei a faculdade em dança lá e depois de um/ e na cidade tinha um festival internacional de folclore, né, que recebia muitos grupos internacionais de várias partes do mundo, assim, e::: depois de um desses festivais de 2004, né, o Thiago trabalhava na organização, eu fui guia de um dos grupos e a gente/ e as pessoas queria saber assim, né, quais eram as danças brasileira, que que tinha e tal e lá tinha um grupo muito forte de folclore gaúcho e latinoamericano, assim, né, voltado/ lá tem, lá tem, né

Thiago: prontamente...

Jaciara: é, an:: e representava super bem assim essa área, nosso estado, enfim, e o folclore da região do plata e daí o que que aconteceu, as pessoas [tinham] que saber se não tinham coisas mais além disso, né e a gente não tinha nada a mostrar, sabia falar algumas coisas, enfim, e não tinha nada assim de trabalho constituído nessa área, né, an::: depois que acabou o festival, passa todo o processo, enfim, que a gente fica meio viúvo de festival depois que o festival acaba, né, an::: eu e o Thiago trabalhava na mesma empresa, eu era estagiária do Thiago na época e a gente um dia trabalhando, na:: começamos a pensar nisso assim né... e falei assim Thi e se a gente formasse uma companhia de danças brasileiras, né, que falasse um pouquinho de cada região sem falar no sul, porque aqui no sul, falar do sul é, an:: meio an::: redundante, assim, né, pra esse momento, ainda mais na cidade que a gente tava naquele momento, an:: já tinha uma companhia que também tinha as mesmas características assim, né, de formação e que trabalha com isso, né... aí foi assim que a gente teve a ideia inicial, né, a gente convidou a minha irmã que já tinha feito vários cursos que era licenciada em dança também e já tinha feito/ já tinha trabalhado com danças brasileiras e tal, tinha feito cursos e tudo mais pra fazer parte, an:: da companhia como coreografa, convidamos mais dois colegas que é a Strefany e o Higor pra fazer parte também e depois a gente convidou mais uns acadêmicos, né, Juliano, Alisson, a/ a gente começou convidar, assim, as pessoas pra poder formar essa companhia... todo mundo topou, adoramos a ideia e tal, todo mundo adorou e em maio de 2005 a gente começou os trabalhos na companhia já coreografando... começamos pelo norte, enfim, começamos a coreografar.

Entrevistadora: Sim, e::: como é que foi a formação antes da Abambaé, assim, de vocês, a trajetória dentro da dança

Jaciara: Até

Entrevistadora: Como é que começou, assim esse envolvimento

Jaciara: Ai, que difícil... bom, assim, eu sou pelotense, né, eu sou daqui de Pelotas, an::: e acho que a minha formação artística começou em casa mesmo, né, minha mãe é artista plástica, licenciada em educação artística, artes visuais, né, an::: meu pai era músico, minha irmã dançava/ mais velha, né/ dançava desde os três anos, a gente tem cinco anos de diferença, quando eu nasci, já nasci dentro... dentro desse universo da dança, tanto no mais erudito,

né, na questão do balé clássico, enfim, de uma companhia daqui de Pelotas, o balé Caringi aqui de Pelotas, quanto no popular, meu pai era músico, cantor da noite, assim, e também era puxador de escola de samba, então eu vivi assim nesse meio transitando bem pelo erudito e popular na questão da dança, né e comecei a dançar já pequena, aí comecei já quatro ano eu tinha quando comecei com o balé, daí durante a infância e pré adolescência eu dancei balé, sapateado, jazz, todas as coisas que tem em escolas de dança, assim, normal, eu/eu fazia até que na minha adolescência eu comecei a trabalhar com dança afro, fazer aula de dança afro, fui aluna do projeto Odara aqui... que nem era projeto ainda, era/ era grupo, né... era/ foi bem depois que ele se desvinculou do projeto Cabubu que formaram o grupo de dança Odara que eu comecei a trabalhar com dança Afro com eles, dançando, como aluna, né... e depois disso eu fui pra/ fui aluna da minha irmã (risos) dançando dança do ventre, sapateado e outras coisas, depois disso eu parei um tempo de dançar quando/ depois que saí do ensino médio, enfim, an:: fui visitar a minha irmã em Cruz Alta, ela já morava lá fazendo faculdade, quando eu cheguei lá era junho de 2001, eu disse eu volto em dezembro pra fazer faculdade e daí fui lá, fiz em 2002 o vestibular pra faculdade e depois nunca mais saí dessa área acadêmica da dança.

Entrevistadora: E tu, Thiago

Thiago: (risos) É engraçado porque por mais diferentes que as histórias sejam, né, de algum modo elas tem conexões, tem semelhanças e... e de algum modo também todos nós cinco que somos os fundadores da Abambaé de algum modo temos um pouco disso nas semelhanças que transitam... transitam nas nossas histórias, né, e:::... importante sempre depois nesse sentido que as vezes a gente não se dá conta quando as coisas acontecem na vida da gente, né, mas quando você começa a olhar pra sua trajetória e bá, mas isso tem tudo a ver, isso me constituiu, né, então... bom, não sei precisar com todas as minhas primeiras experiências artísticas, elas transitam entre o CTG e o carnaval, não é... an::: esses dias eu tava vendo também foto, eu com um aninho num baile de carnaval... aquela função toda, né, criança... que minha mãe foi prenda do CTG, meu pais iam muito e o fandango das crianças, aquela função toda, então é um pouco isso/ daí que vem o meu primeiro contato com a dança, eu acho, né, com a ideia de arte popular mesmo, né, e:: eu em Cruz

Alta ainda, né, sou de lá também, an::: morava há duas quadras da escola de samba e é muito engraçado que começava oito da noite, assim, começava a tocar bateria e era como se fosse um imã, assim, né, chamava a gente, juntava uma galerinha ali... na época que eu tinha doze anos, tinha os mais novos que eu, outro mais velhos, a gente juntava e ia pro ensaio e sempre ia alguém, assim, adulto de mais idade responsável pelos/ pelos adolescentes ali e/ e vai, né/ e depois de um certo tempo eu fui reconhecer que tai o nascedouro dessa/ desse meu vínculo, né, quando depois sempre fui muito envolvido com muitas coisas, desde a época da escola, peça de teatro, montar espetáculo de final de ano, aquela função toda, quando entrei no ensino médio, é::: que foi 1994, é::: é muito engraçado porque a LDB, né, atual, é de 1996, ela propõe a distribuição da área de artes em quatro linguagens artísticas, né, e eu quando ingressei no ensino médio a minha escola já tinha isso antes da lei entrar em vigor... você podia escolher no ensino médio se queria fazer dança, teatro, música ou artes plásticas... e eu escolhi o teatro porque o teatro era a experiência que eu trazia ali, a experiência com a qual eu dialogava mais naquele momento e o teatro me fez voltar pra dança, que a minha diretora/ a professora que depois... comecei esse movimento na escola, mas ela convidou a gente, eu [] pra participar do grupo amador, né, fora da escola, assim, e ela falava muito sobre a importância da/ de qualificar a expressão corporal, né, questão de expressividade do corpo e tudo mais e nos/ quase nos cobrou assim, é, que a gente fosse pra dança pra ajudar a nossa performance no teatro e::: e ela conseguiu bolsas de estudo pra gente na escola de dança da Carminha, né, então (risos) eu, Roger fomos fazer jazz lá no/ lá na academia e jazz como naquele momento como suporte para o teatro, né e nisso eu tava no ensino médio ainda e coisa e tal, não tava em graduação e fui me envolvimento com isso me fez/ com o teatro/ minha relação, gostar de escrever, falar, fui fazer jornalismo, né, foi quando eu ingressei na universidade em 98, aí fiz um ano de jornalismo, e::: a Carminha me convenceu (risos) a sair do jornalismo e ir pra dança que na universidade, universidade de Cruz Alta era o único curso de artes, né, não tinha música, artes visuais, nada, o único curso de artes que tinha era o curso de dança, an... naquela época não teve/ não houve outro curso de artes lá na universidade e daí de certo/ primeiro é, é, eu pensava/ nesse momento pensava que eu estava ingressando na dança, né, e depois eu

fui dar conta que eu tava retornando à dança, antes de ser do teatro eu já era da dança, pelo CTG, pelo carnaval, enfim, fiz o curso de dança, fui colega da Janaína, irmã da Jaci, an::: eu sou da segunda turma, né do curso de dança, né, eu entrei em 99, me formei em 2002, na turma de 2002 na verdade e:::.... e desde então assumi a dança como minha linguagem prioritária, assim, tenho muita simpatia pela outras... pelas outras linguagens, mas é difícil você, principalmente da carreira acadêmica se dedicar a muitas coisas, né, ou é pra fazer bem feito, né, aprofundar um pouco mais escolhendo a dança como área e foi então onde eu segui estudando, né, depois pós graduação e tudo, enfim... a pós graduação também faço um retorno, né, que volta ao carnaval, mestrado e doutorado voltei a estudar o carnaval, voltei para o carnaval para estudar, na verdade, porque nunca parei de tá presente no carnaval e essas coisas todas são muito [] no carnaval assim, clico muito, carnaval tem muito a ver comigo, sabe, e/ e carnaval é muito artístico, assim, pra mim, sabe, traz muitas coisas poéticas muito/ a questão do som, da visualidade, do drama, da dança, enfim, né, muitas coisas que tão aí envolvidas, tecnologia e:::.... esse conjunto de coisa acaba me constituindo, como a Jaci disse também não é atoa que as [] esses vínculos em cima das pessoas, por causa disso a gente criou o Abambaé, né, que é pra, digamos dar vazão a esses nossos vínculos também, né, acho que é o modo que a gente inventou pra ficar junto, né (risos)

Jaciara: eu acho (risos)

Thiago: E continuar juntos (risos)

Jaínne: E... e tá, é isso se juntaram, e como é que foi assim os papéis desempenhados por vocês dentro da companhia, sempre foi o mesmo, foi mudando...

Jaciara: acho que no início não, né, no início a gente tinha um papel definido que era o da Jana que era coreógrafa, né, que a Jana nem tava morando em Cruz Alta mais nessa época, mas ela ia pra lá coreografar a gente... bom, a gente montou todo o primeiro espetáculo no final de semana, sábado e domingo, foram quantas danças

Thiago: Foram doze ou treze

Jaciara: Doze ou treze danças de quatro regiões diferentes, então assim ó, foi (risos) power assim ó, muito intenso, muito rápido e a gente tinha que trocar, por exemplo, não é isso que a gente dança, tá, mas assim ó, do minueto ao

hard core assim ó em trinta segundos porque a gente dançava danças muito diferentes que exigiam uma corporeidade específica/ toda a característica daquela dança daquela região, então assim ó, o único [] definido daquele momento que a gente tinha era esse, né, depois nós acertaríamos e tal que a gente pulava função, a gente fazia produção de espetáculo, a gente era, an:: sei lá, designer gráfico (risos) a gente fazia figurino, a gente ensaiava, a gente dançava, e a gente dirigia companhia

Thiago: dava aula

Jaciara: dava aula e assim ó a gente acumulou muita função porque a gente queria fazer aquilo, né, a gente queria realizar aquilo, depois/ aí, sim/ depois a gente teve um papel específico porque, claro né, a gente tava lá/ o polo foi/ a princípio foi em Cruz Alta, né, a Jana que era a coreógrafa já não tava mais lá, aí depois o Thiago foi fazer mestrado, a Stefany e o Higor foram pra São Leopoldo, porque depois concorreram num concurso lá, an::: então assim, né, a gente teve meio que se organizar, não vamo ver quem é que vai dirigir a companhia agora nesse momento

Thiago: os fundadores lá, né, fixados em Cruz Alta

Jaciara: então a gente sempre se revezou na verdade, assim, né, e agora quem é que vai ficar aí pensando a coisa, sabe... então foi mais ou menos isso assim, né, que aconteceu

Entrevistadora: sim... é::: eu li um pouco, mas queria que vocês falassem/ eu li no blog/ por que que vocês vieram pra Pelotas, assim, tipo, porque que a companhia foi... foi um acaso, foi

Jaciara: não sei se foi acaso

Thiago: nunca é acaso

Jaciara: nunca é, né... assim ó, an::: quando a Jana foi trabalhar em Curitiba, an::: a Stê e o Higor foram pra São Leopoldo, o Thiago tava em Floripa pra fazer o mestrado, só fiquei eu lá, né, a::: dirigindo a companhia e tal e tomando conta, quando, no final de 2007 eu decidi que eu ia voltar a Pelotas porque eu sabia que ia abrir o curso aqui e tal e por questões familiares eu decidi voltar e quando eu voltei, bom, vou eu e eu (risos) só vou parar a companhia de dança nesse momento, né, quando eu cheguei aqui em Pelotas eu disse o seguinte quem é da minha família vem (risos) arrecadei primo, irmão, amigo de não sei quem, assim todo mundo [] tinha amigo da dança aqui de Pelotas, a gente

convidou gente vamo fazer, vamo, aí todo mundo combinou e então vamo e montamos uma versão pelotense da Abambaé e foi o que a gente fez assim, a gente::/ eu vi com todos, todos, todas as tralhas da companhia pra cá, figurino, adereço, tudo na mudança e quando eu vim, eu vim decidida que eu daria continuidade ao trabalho aqui, né, e foi o que aconteceu e deu certo (risos) pelo visto deu certo

Entrevistadora: Sim

(tosse)

Thiago: o vínculo, né, com a cidade... duas das fundadoras, a Jaci já em Pelotas, né, a cidade tem uma potência artística, sempre foi referência no estado, a::: chamada de Atenas do Rio Grande do Sul, um pouco dessa questão da própria gênese da cidade, um ambiente cultural, né, tem uma questão importante que é a questão da diversidade étnica também, né, então, Pelotas tem mais de vinte etnias fundadoras, né, então pra gente que trabalha com a cultura popular, né, com o processo artístico que tá associado com a etnia, com o folclore é muito importante também pensar o ambiente que tivesse/ que fosse receptivo a tudo isso, né, e a nossa/ o nosso olhar sobre o folclore brasileiro ele também tá relacionado com o reconhecimento da participação, da/ do pertencimento das diferentes etnias e nisso o negro acaba tendo o papel protagonista, né, uma/ uma das etnias com maior representatividade, da nossa cultura, né, e Pelotas é, essa região aqui é [] do estado é o segundo maior contingente negro do país, né, sempre foi, desde a época da/ da/ das charqueadas e tudo mais, né, então entender que não é um ambiente e/e/e o trabalho ecoaria aqui justamente pelas próprias características da cidade

Entrevistadora: sim... e... tá... aí já chegou no ponto dessa cidade, assim, e como cês percebem hoje esse cenário cultural... comé que [], como é que é pra companhia, como ela se estabelece aqui dialogando com esse cenário cultural

Thiago: não, e eu ia dizer que eu e a Jaci falamos a partir de lugares diferentes, né, porque a Jaci é pelotense, né, e eu vim pra cá, moro há cinco anos e pouco aqui, então são pontos de vista diferentes

Jaciara: acho que uma das maiores características da companhia é, ainda se matem que é a diversidade de corpos... e... muito mais de movimento, né, de características de movimentação porque somos múltiplos na companhia... tem

gente alta, baixa, magra, gorda, preta, branca, indígena, gente que só estudou clássico, gente que nunca estudou dança nenhuma, então assim somos muito plurais, né, eu acho que essa característica vem lá de Cruz Alta e ainda assim se mantêm aqui, né... an::: eu falo que hoje a companhia tem um número muito maior de integrantes, né, e isso fica mais evidente ainda, né, e o legal do folclore, de se trabalhar com folclore, é que é extremamente possível trabalhar com a diversidade, né, e que isso só enriquece o trabalho, né

Thiago: não tem como falar num/ numa dança brasileira e trabalhar com um único biótipo, né, o Brasil é justamente misturado, justamente diverso, né, ce vai de (tosse) uma colonização germânica muito forte, sei lá eu, gente que ce/ ce tem certeza que tá na Europa, né, num país nórdico, [] daí ce vai pra (tosse) pra Salvador e/ enfim/ então é/ a/ a coisa da diversidade... não tem como pensar o Brasil, né, o corpus brasileiros identificado a partir de uma única matriz, né, pensando mais na cidade, assim, né, a::: eu confesso que me surpreendi até que positivamente [] né, no sentido de que... eu considero que a aceitação da Abambaé em Pelotas é muito/ é muito forte... assim, eu sinto que as pessoas, sabe, que a cada vez [] referência do último espetáculo, é, do Sóis ano passado lotou a Fábrica Cultural, ficou assim ó, com o dobro de gente pra fora, ces duas sabem

Jaínne: sim

Thiago: ces duas tavam lá também, então assim, a::: e a gente vê as pessoas, teve apresentação do mesmo espetáculo no/ na/ no Porto das Artes evento dentro da universidade, tipo, lotou de novo e não eram só pessoas diferentes, eram pessoas que tinham visto que foram ver de novo, né, então assim, é::: de algum modo as pessoas se identificam com o trabalho que a gente faz, né, e eu acredito sempre no que a Jaci fala, acredito que talvez um desses pontos é a identificação, as pessoas não vêm em cena só uma ideia de corpo, uma ideia de bailarino, né, elas vêm brancas, vêm amarelas, vêm o gordo, vêm o baixo, vêm o velho, vêm o novo, tipo assim, é o Brasil, né, o folclore fala muito desse que diz muito, né, as danças folclóricas são a dança do povo, então seria até injusto você levar só um biótipo pra cena, né, talvez seja um dos modos de vínculo que as pessoas criaram com nosso trabalho, né, essa ideia de [] representados ali... além do que, né, questões das próprias temáticas das danças, né, das danças religiosas, das danças profanas, carnavalescas, tipo,

coisas que mesmo talvez eles não conhecendo especificamente aquilo ela sabe que aquela dança, de algum modo, dialoga com as coisas que fala pra ela, né, então os vínculos vão/ vão se consolidando

Jaciara: acho que desde a idade média a gente é pautado entre o sagrado e o profano, né, ou era uma coisa ou era outra, né, então se sente contemplado de qualquer forma, né, naquele momento ali e principalmente através das danças populares, né

Entrevistadora: sim, e essa aceitação, assim, comé que vocês pensam/ em contexto dessa cidade assim, o Thiago fala muito de uma identificação de que as pessoas vão e elas chegam e cês imaginam que elas cheguem pra outros gêneros ou imaginam que o público de vocês é específico, essa aceitação é/ ela é/ ou esse público, ele da dança, existe um público da dança, alguma/ essa linha de...

Jaciara: eu acho que tem diferença, na minha opinião tem diferença, mas eu acredito assim ó, que como a cidade é muito aristocrática ainda, a::: eu acho que a pessoa do público não... não se sente/ não é que ela se sinta retraída, mas é que, ao que me parece não, não se permite assistir outras coisas, né, e como nosso trabalho, como o Thiago já disse é de/ as pessoas se identificam com aquilo, a::: eles se sentem mesmo em casa nos espetáculos do Abambaé, sabe, ali é extensão da minha vida, sabe, e muitas vezes, não/ não que outras obras de arte não dialoguem com o público, não é isso, mas talvez as pessoas não se sintam a::: eu diria com coragem de assistir, sabe, a::: isso não é o espaço que determina, porque a gente já apresentou em espaço como teatro, como a Fábrica Cultural, que normalmente são trabalhos mais eruditos que se apresentam lá, né, e a gente é popular, né, a gente não se apresenta só na rua, né, então quem se identifica com a gente vai na rua, no teatro e vai se sentir a::: livre e convidado a estar presente em qualquer lugar, né, que eu acho que ainda a cidade se impõe alguns limites, mesmo que não haja a::: limites impostos pelas companhias, né, eu acho que ainda essa herança aristocrática ainda permanece, sabe

Thiago: é, talvez pensar a partir do ponto de vista de que, assim como existem diferentes propostas cênicas estéticas, existem diferentes tipos de público também, né, a::: eu ousa a pensar que existem pessoas que/ que se sentem a vontade para assistir a espetáculo de qualquer gênero e é a grande minoria,

né, e sim, e você vê por exemplo agora a pouco teve a estreia do espetáculo No Guarany, espetáculo a::: que propõe ao [] mas que a gente sabe que tem um diálogo bastante a:: bastante importante com a estética clássica, enfim, alguma coisa nesse sentido, e você vê que perfil as pessoas que vai assistir é diferente, né:: ah::: um pouco/ é assim ó, a ideia do recital, da ópera, né, a/a:: pessoas que/ que talvez enxerguem a dança a partir de um ponto de vista geral mesmo, né, e que talvez não se sintam atraídas, ou então não se comuniquem tanto com, né (tosse) a gente sabe que existe uma esquizofrênica relação do erudito e popular, como se houvesse, sim uma cisão entre uma obra e as diferentes linguagens, mas por exemplo quem talvez se propõe a um trânsito maior entre elas é o contemporâneo, né... porque o contemporâneo, dependendo da proposta vai caminhar pro lado do erudito e vai interessar pessoas que se interes/ que gostam dessa vibe por outro lado essa proposta contemporânea são mais a::: populares no sentido da comunicação, isso tem a ver com a temática, né, tem a ver com a proposta estética, assim, de um modo geral, mas (tosse) eu considero que... as pessoas independente do que elas escolham elas querem sair de casa e estabelecer algum tipo de vínculo com o trabalho... ela querem se comunicar com aquilo que tá ali... elas podem escolher uma versão mais erudita ou popular, né, não há problema, né:: mas::: infelizmente a maioria é aquela que não transita... a maioria do público, né, as pessoas que se propõe a sair de casa para assistir espetáculos de dança... isso tem a ver inclusive com a questão da produção, né, por exemplo via de regra o espetáculo de danças urbanas, de danças populares são espetáculos gratuitos... via de regra espetáculos clássicos, as vezes de contemporâneo, neoclássico... via de regra ou muitas vezes são espetáculos pagos, né, então isso também é um limitador, né, a questão econômica é determinante, né, a/a::: se não é determinante, pelo menos influencia bastante em que público você vai acessar, por isso a gente tem que continuar encontrando formas de viabilizar nossa proposta para que se possa fazer uma dança popular, né, popular

Entrevistadora: sim... então, é... esse ponto da produção e um olhar agora pra essa direção criativa, tá, porque tem um tema, né, essa produção, esse mercado que se cria, né, da dança, mas dentro do/ dessa proposta criativa... como é que o grupo pensa esse espectador assim, como é que ele propõe esse diálogo... ele pensa essa recepção ou isso/ ou ele monta o trabalho e aí

cada um que chega dialoga como dialoga... como é que se estabelece essa/ como é que ele se chega e se apresenta

Jaciara: eu nem sei se a gente pensa muito (risos) durante, pensa depois... na verdade a gente... quando montou as coisas pra ou alguma coisa específica pra participar de festival assim ou pra as coisas que a gente queria dançar, né, que a gente, acho que a gente, não sei, tinha pensado em alguma coisa específica de tal coisa pra tal coisa do público, né

Thiago: e tem uma questão aí dessa temática, né, que o folclore já tem as suas temáticas, né, diferente talvez de quando se monta sobre o tema, né, então assim, as danças folclóricas elas já tem...

Jaciara: já falam sobre alguma coisa, né

Thiago: né, já tratam de algo... a::: eu considero, por exemplo que na montagem do Manajé o primeiro espetáculo que a gente fez a::: essa ideia de pensar o público tá muito mais associada a ideia de pensar a cena, entende, sabe, de pensar como aquilo vai tá organizado em cena... a::: da pra ver desse jeito, não, desse jeito vai ter isso ta ta ta muito mais a ideia da composição da cena do que pensar assim ai não, vamos botar esse movimento porque daí o público vai sentir ou pensar assim.... absolutamente não... a::: depois que passamos pela Casa de Samba, segundo espetáculo que a gente montou e... acredito que foi a mesma coisa e chegamos no Sóis e acredito que foi a mesma coisa, né, e tem uma coisa importante aí, as danças populares falam por si só, entende, então eu conduzo menos o olhar da pessoa, eu determino/ determino não, né, digo assim, eu induzo menos a pensar em determinada coisa, porque o orixá tá ali, é o orixá, entende e no nosso caso, né, que se propõe a fazer um folclore estilizado, né, o de projeção para folclore, a::: a gente com aquela referência primeira como ponto de partida e cria e recria ela cenicamente, mas a gente respira a ideia a origem do que trata aquela coisa por isso é diferente poderia ser uma dança contemporânea inspirada em danças folclóricas que daí a gente iria pra um outro lugar, né, não é a nossa/ não é o nosso interesse, né, claro que a nossa proposta tem trabalhado muito com a/ o folclore estilizado, para-folclore, e ele fala por si só, entende, então como diz a Jaci como as danças a gente quer trazer a cena porque o controle/ a gente não tem controle sobre o que o espectador, entendeu, não tem controle, né, porque vou montar um espetáculo de dança contemporânea e vou

colocar o nu em cena e vou colocar uma pessoa nua carregando uma cruz, enfim, né, a/a:: eu to querendo cutucar (risos) as pessoas pra provocar elas a pensarem em determinada coisa... nas danças folclóricas esse movimento é mais sutil porque tá muito mais no sentido de que dança eu escolhi trazer e elas em si já comunicam alguma coisa... quem se identifica com um Orixá, né, quer dizer, de algum modo todo modo todo mundo vai se identificar, né, uns por uma coisa, outros por outras.... ah, esse orixá é da minha religião ou esse orixá é de outra religião mas eu conheço ou eu nunca vi isso, tipo assim, a pessoa vai criar a sua vibe, o seu mundo, né, o seu diálogo com aquela proposta, com aquela dança... só que a gente não tem controle disso, né, então é menos querer provocar uma coisa X nas pessoas e mais... promover o diálogo, estamos trazendo isso para ver como você

Jaciara: é.. também, né

Thiago: é, como vocês interagem

Jaciara: a::: e o engraçado disso de pensar nessa questão da criação é que na verdade a gente a::: como se diz a gente a::: vai fazer uma.... uma reposição/ não é reposição porque é [], mas a gente projeta uma releitura dessas danças, né, que por exemplo o Siriá tem uma/ uma/ uma/ um misticismo por trás, né, a::: conta, fala sobre uma lenda lá da ilha do Marajó por causa dos Siris e não sei que, comunidade, por exemplo [] daqui a pouco vai aparecer um monte de siri/ to contando assim bem superficialmente, tá/ a::: a gente não precisa necessariamente representar toda a história, as vezes uma/ uma/ aí sim

Thiago: uma narrativa linear, né

Jaciara: é, uma narrativa ou uma reposição dessa lenda [] literalmente, sabe, no palco... a gente pegar só a parte coreográfica que a gente fez, né, a::: e é isso, a gente não pensa no que aquilo pode provocar, ou a gente não tem uma intenção que aquilo provoque alguma coisa, entendeu, a gente tá só

Thiago: é, essa relação tá muito associada com que tema e como esse tema é levado a cena, né, independente aí do gênero, ou seja, o que eu quero comunicar ou como eu vou comunicar e é isso que acaba provocando essa empatia, essa identificação ou não

Jaciara: e o que é outra coisa bem legal, assim ó, como a gente dança aqui no sul coisas que não são do sul gera uma curiosidade nas pessoas, né, as pessoas as vezes vem perguntar, ah o que é aquilo, que dança é aquela, a:::

por que você fez aquela dança daquele jeito... e isso acontece, né, mas talvez a nossa intenção nem é essa, sabe, mas isso acontece e muito, sabe, as pessoas querem saber porque, que região é, como que a gente aprendeu isso, sabe, a/a as pessoas querem saber isso assim

Entrevistadora: sim... e ces percebem, assim, alguma diferença entre o público/ entre o público de vocês nessa vivência do Abambaé dentro de Pelotas assim, uma questão bem temporal mesmo... o que, ele se transformou de alguma forma... ele se diversificou... se homogeneizou

Jaciara: não sei... se transformou

Thiago: se expandiu também, né

Jaciara: se expandiu... acho que isso foi mais do que/ do que se transformar assim... o nosso público aumentou consideravelmente, né

Thiago: porque assim ó o que acontece, como antes era muito uma relação de família as primeiras pessoas que iam assistir o espetáculo eram os familiares os amigos, as pessoas mais próximas, né, só que como a intenção da companhia e coisa e tal, né, assim entrada e saída de outras pessoas, né, se ampliou essa rede... então pessoas que assistiam antes muitas continuam indo assistir, mas outras foram linkadas, né, outras começaram a dialogar com aquilo, menos/ menos transformação... acho que se tem uma transformação aí é na formação de público, né, que é a ideia de manutenção, né, ou seja a gente criou, talvez público pra gente

Jaciara: e o que é mais engraçado assim ó que mesmo a gente não divulgando que por exemplo essa questão dos amigos que iam assim, né, sabe, a::: assim no início que eram somente eles (risos) que iam no início... a::: hoje quando a gente tem uma apresentação da companhia, como foi o caso do Sóis amigos nossos que a gente nem teve tempo de falar, de convidar quando a gente viu tava lá que as pessoas já se comunicam e vem... já se interessam por aquilo sabe... mesmo que a gente perca contato mesmo com as pessoas, as pessoas vão continuar indo... vão, assim sabe... então o público além de se expandir se mantém, né

Thiago: (resmungo)

Jaciara: e isso é bem legal

Entrevistadora: sim, e o grupo/ o grupo enquanto criação, como que ele/ se expandiu, né, vocês acabaram de dizer/ e o grupo, ele, como que ele respondeu... ele continuou no mesmo processo criativo ou houveram/houve transformações assim, também

Thiago: acho que foi esse processo, né

Entrevistadora: e comé que

Jaciara: até porque foi muito mais gente, né

Thiago: e... e antes, né, a gente tinha uma pessoa coreografando, né, que era a Jana e a Jana está agora num outro plano, né... já tendo um outro compromisso... tá coreografando do céu, como a gente brinca e isso, né, e até então.. ela era responsável por esse

Jaciara: pensava coreograficamente

Thiago: por esse, né, por essa função, enfim... a::: ela não estando mais nesse lugar a gente tem que dar conta do recado de outras formas... a gente foi se aflorando também, né... a Jaci foi a primeira a assumir esse papel, né... depois eu, depois a Stê, o Higor também ajudaram, né, na Ciranda, na Lavagem, enfim... e daí agora na estreia do Sóis a abertura a Iris e o Taison também ajudaram a coreografar a abertura, então... o/o João ajudou a coreografar o frevo, né, então de algum modo se cria um espaço também de a/a:::.... de experimentação coletiva, né, ou seja outros também participam desse processo... uma coisa importante que também deve ser destacada é o seguinte a.. porque as vezes as companhia ai porque a criação é coletiva e todo mundo ta ta ta... só que no caso do folclore eu acho que talvez em outros gêneros também e/e pra você chegar no nível de criação você precisa de um background, você precisa ter um histórico anterior de pesquisa, de preocupação com aquilo... então assim ó, não é que as pessoas não possam coreografar, entende, mas pra elas coreografar elas precisam de outras coisas que não é de hoje pra amanhã... então chega um bailarino hoje que vai dançar um espetáculo no mês que vem, semestre que vem, ele, sabe, se ele não tem herança do folclore brasileiro... e nós contamos nos dedos... não tem cinco companhias de folclore brasileiro no estado do Rio Grande do Sul, né... em Pelotas a única que faz esse tipo de trabalho é a nossa... então assim pra pessoa poder coreografar... como é por exemplo o caso do João, ele já dançava em companhia de folclore brasileiro em São Paulo, né, então ele já

traz essa história, já traz esse/ a vivência que permite contribuir com isso e nos vamos através da pesquisa e através da própria história da companhia nos formamos, nos constituindo para chegar nessa condição... então é importante dizer assim, não é que as pessoas são tolhidas ou inibidas de criar, é que ela tem que ter condições de criar e pra ter condições tem que ter vivência, não é... não entra no youtube e olha um movimentozinho e vai... né... não é assim... tem muita leitura, tem pesquisa corporal, tem um monte de coisa que tão embutidas aí, né, então isso é por é claro... não é porque as pessoas não possam colaborar na criação, é que pra chegar nessa condição de colaborar na criação elas tem que ter uma história... coisas... outros gêneros não é diferente, né, talvez que... falando pelo nosso que, né, Jaci, tem que ter essa coisa (risos)

Jaciara: tem que ter vivência

Thiago: né...

Jaciara: até porque não existe a::: uma codificação específica fora pra dançar folclore temos que ter tais, tais, tais requisitos, né... como o balé por exemplo que tem toda uma nomenclatura... toda uma gama de movimentos que já é codificados... então tu coreografa balé aqui se tu tiver condições tu pode coreografar balé em outro lugar, né... em outro tempo, enfim... o folclore não é assim, né... isso é... eu acho que isso é o que é mais difícil na composição do folclore, né que é como a gente... como o Thiago já disse antes... a gente não tem uma coreografia/ uma companhia de dança contemporânea que faz trabalhos inspirados no folclore, né... a gente tem uma companhia que trabalha com folclore, é estilizado, é diferente, parafolclore... então assim, tudo que é/ esse conceito de essência ele é meio questionável hoje em dia né, mas assim tudo que é de mais característico na movimentação tem que se manter, né, senão já não é, sei lá, Carimbó... sei lá... Lambada... é outra coisa, né... então tudo que é mais característico tem que tá presente ali pra gente conseguir identificar aquilo né

Thiago: e isso e esse processo de criação é justamente identificar esses elementos daquela dança e ao compor pensar que isso acontece na cena... né de repente a pessoa lá no cortejo do Maracatu no carnaval na rua não tá pensando né por exemplo assim né ahh vou entrar num palco italiano... não tem essa ideia de cena porque o ambiente é outro, é uma outra cena, né... []

mas o que a gente as danças que a gente faz é pro ambiente inclusive a rua, mas se entende que se a gente vai estrear um espetáculo no teatro tem que ter pensamento sobre a luz, tem que ter pensamento sobre a tradição [] sobre figurino, né, sobre a ideia de frontalidade, profundidade, então são coisas que tão... que acontecem ali, só que elas acontecem de um modo diferente, né... porque o folclore estilizado é esse que tá pensando na cena, né, e o folclore tradicional é aquele que tá atrelado ao contexto... faz menos sentido pensar nisso, assim, né

Entrevistadora: sim... a::: e agora voltando mais o olhar pro público, é vocês acreditam em medidas pra essa formação de público e se sim, é... como que isso tá inscrito no trabalho do Abambáé

Jaciara: como assim inscrito

Thiago: como assim medidas

Entrevistadora: medidas... algumas formas de formar público... é... eu..

Thiago: receita... nesse sentido...

Entrevistadora: é... não uma receita tão pronta assim, mas alguns estímulos pra chamar, pra se formar público para a dança

Jaciara: acho que o único... assim ó... vê o que é possível, a::: principalmente numa companhia folclórica é dançar onde haja pessoas... na rua, no teatro, na escola... eu acho que assim a gente forma público pra/ pra dança folclórica, né... claro que a gente não vai lá no espaço fechado e diz olha aqui gente, tudo bom, a gente vai apresentar um espetáculo e vocês vão ser o nosso público... não é isso, né... mas eu acho que a::: eu acredito no seguinte pra pessoa a:::... querer assistir alguma coisa em algum outro espaço, como num teatro, como num espetáculo, sei lá, em algum lugar, a::: ela tem que ter esse primeiro contato... e onde ela vai ter esse primeiro contato... com dança popular... muito provavelmente no meio do povo, né... na escola onde tem/ que é uma mini sociedade, né... que tem gente de tudo... como é que é/ cachorro de tudo que é pelo, né, a::: de todos os lugares da cidade... é um espaço híbrido... democrático, né... teoricamente (risos) pelo menos, né... então lá é um lugar muito legal de se formar público, né... claro isso na minha opinião, né... a::: na rua quando as pessoas circulam nessa cidade, né... quantas hoje tu vai chegar na pessoa no centro e dizer oi, tudo bom, que ir num espetáculo hoje... ver um espetáculo de dança folclórica... as pessoas vão dizer muito obrigada moça,

não... mas se ela tem um contato ali, se a gente tá transitando no centro, se ela vê gente que que isso essa pessoas com essas roupas coloridas, com esse jeito de dançar que eu nunca vi, a gente/ eu acho que isso sim, a gente ir até o público divulgar em diversos ambientes e diversas formas, eu acho que isso sim acaba formando a:: esse público... a gente vai agregando gente para que a:: pra... nos assistir, óbvio, futuramente... eu acho que na minha opinião eu acredito nisso assim

Thiago: eu acho que a própria preocupação... [] as pessoas [] tem que é a:: fazer um trabalho honesto, trabalho de pesquisa, né... respeitar, no nosso caso, né, respeitar as manifestações... tem a questão da qualidade, né...

Jaciara: importante

Thiago: porque assim... você pode... deformar o público, né... você pode afastar as pessoas... então é muito... é muito importante você tomar cuidado com o que você vai levar pra cena, né... e eu te digo assim, não sei, até então não/ não consegui pensar diferente, assim... trabalho bom... né... bom no sentido de cuidadoso, com pesquisa, com acabamento, bem ensaiado, né, pensado mesmo, dificilmente as pessoas não vão gostar... e tu pode levar balé clássico de repertório no meio da favela... entendeu... se é bom as pessoas vão se identificar... o que acontece é que elas não estão habituadas, né... elas podem estranhamento por não tarem habituadas, mas dificilmente elas vão achar... e/ e/ e é.. ruim, talvez, né... então cuidado com a qualidade... porque não é só levar pra cena que dança ce tá levando... né... então o público tem que ser/ tipo/ o público não é... não é digamos assim... não é o que vai determinar a criação do espetáculo, a:: por outro lado você não pode fazer o espetáculo ficar na sala de ensaio, né... ficar só fechadinho... ce vai levar pras pessoas assistir... e se você vai levar pras pessoas assistir você tem obrigação de respeita-las, se comunicar com elas, né... então a:: é lógico que os gêneros mais populares, né... danças folclóricas, danças de salão, danças urbanas, talvez por tá mais na rotina das pessoas eles criam uma identificação, uma comunicabilidade maior, né... a::: mas isso não significa que gêneros mais eruditos ou mais, né, [] enfim, não possam também se comunicar com/ com o público... depende muito de como esse trabalho é feito, né... então o cuidado, né... volto a dizer, a qualidade do trabalho a:: tá muito... tá muito vinculada ao... ao tipo de proposta que a companhia vai levar adiante, né... é importante

que as pessoas a::: ... saibam pra quem tão dançando, mesmo que seja todo mundo, né... porque se é na rua... sei lá eu, na praça, no calçadão tatata é todo mundo... então assim... será que eu vou levar um nu onde vai ter criança

Jaciara: Ah, com certeza

Thiago: você pensar em quem tá ali... né... como se diz, se o público não é determinante, ele é importante... né... as pessoas... a gente tem que se importar com o público, porque a gente não dança pra gente mesmo

Entrevistadora: sim... e nos trabalhos do/ do grupo... como que ces percebem o retorno, assim, como que vocês percebem o retorno do público... é uma coisa mais casual ou existem... como é que é esse retorno, comé que chega assim... chega alguma coisa

Thiago: olha... (risos)

Jaciara: eu acho que chega muito até, né...

Thiago: é que a / a / a que se considerar que a Abambaé nasceu em 2005... em 2005 não existia o facebook, por exemplo, o movimento das redes sociais... então quer dizer os retornos das pessoas foram se transformando

Jaciara: foi... a::: ... ao longo de todo o período da companhia (risos) como o Thiago disse, assim ó, realmente é, isso/ claro que hoje muito mais efetivo esse retorno em função das redes sociais, né... a::: de seguir companhia, de gente expressando lá ó espetáculo não sei que bem legal, enfim, né... mas

Thiago: e a gente foi dançar só um/ opa desculpa/ a gente foi dançar agora em Herval, numa cidade próxima aqui que as pessoas conheceram nosso trabalho pelo/ pela internet, foram no facebook, blog e lhes interessou e eles convidaram a gente pra dançar lá... eu nunca tinha (risos) conhecido a pessoa, eu nunca falei... entende... então tipo assim, gera isso também, né... tanto das pessoas que já conhecem e se comunicam, interagem a/ dá os parabéns e tudo... pedem quando vai ter a próxima apresentação e coisas assim... tanto isso de as pessoas conhecerem o seu trabalho a partir dali e a partir disso, né... mas... assim

Jaciara: uma coisa/ mas uma coisa é engraçada é que eu a::: claro que hoje tem toda essa tecnológica que facilita esse retorno, mas assim ó... o que é mais legal é que as pessoas fazem questão de dar o retorno pessoalmente... de falar pessoalmente com a gente... se a gente tá lá no final do espetáculo e o palco sendo invadido por um monte de pessoas que nunca vi na vida, sabe...

ai, que legal, não sei que e tira foto e as pessoas querem tirar foto com a gente com figurino, sabe... isso, isso é bem legal... enfim, não sei

Thiago: é... também tem um pouco essa ideia de fidelização, né... eu tava falando assim... não se se é bem a palavra, assim, mais apropriada, mas é uma rotina, né, as pessoas criam o hábito de ir assistir o Abambaé... tanto que a gente é requisitado... quando é a próxima apresentação... né... pedem danças, né... ai eu quero ver aquela dança de novo, né, isso é interessante também, né... a::: comunica, né, de algum modo...[] imagina se a pessoa quer ver de novo aquela dança, né

Jaciara: outra coisa que é engraçada é assim ó... de nos interpelarem/ nos interperlarem assim no espetáculo... onde é/ onde é que vocês dão aula que a gente quer fazer aula assim com vocês (risos) as pessoas querem dançar as danças junto com a gente, é muito engraçado, bem legal

Thiago: comé que faz pra entrar pra companhia

Jaciara: isso... isso desde 2005 foi... é bem legal

Entrevistadora: sim... mas vocês provocam algum tipo de... pra alguma coisa chegar... assim, existe alguma a:::

Thiago: depende do ambiente, né... tem gente que te permite criar um bate papo depois, né... a/ a/ quando a gente estreou o Sóis não tinha, entendeu... porque assim o Sete ao Entardecer acabava, tipo, não podia ficar entendeu... né, mas a gente tem agora na mostra de dança do AmaSete que foi no início do ano, acho que foi em abril, maio desse ano... foi na biblioteca pública... então dançou os grupos e teve o bate papo, né... então assim, dependendo do momento, do contexto, né... se permite e é muito importante ter essa interação de plateia, né, mas não é todo contexto que é possível, né... por exemplo esse evento mesmo em Herval era a Semana da Cultura lá então tinha muitas atrações, então tipo não dá pra “para, vamos conversar”, né... então depende do contexto, né, quando é possível a gente/ a gente faz... outra coisa que a gente tem feito também é não só no espetáculo... isso porque a gente faz aula aberta, a gente faz uns ensaios abertos e sempre nesses momentos [] existem essas instâncias de comunicação, né, de diálogo, enfim, assim, pra/ até pra... para que as pessoas possam expressar seu/ sua opinião, seu vínculo com o trabalho e também é um modo das pessoas se identificarem, né... nem é/ não é todo trabalho artístico que se permite falar sobre ele, né... então tem que, tem

que pensar sobre isso também, né... é::: ... é importante pra nós saber o que as pessoas pensam do trabalho também, né... até pra saber se, se tá comunicando mesmo, se está dialogando com as pessoas... como eu disse, a gente não faz trabalho pra ficar enterrado em uma sala de ensaio, né... importante saber o que as pessoas pensam

Entrevistadora: sim... bom... vocês querem colocar mais alguma coisa... sobre...

Jaciara: não faz isso que a gente fala (risos)

(risos)

Jaciara: muito

Entrevistadora: sobre todo esse processo de espectador, construção, produção, Pelotas

Jaciara: eu acho que é interessante... (tosse) que tem surgido desde o ano passado assim, na minha opinião assim... que o trabalho da companhia que a gente fez... claro, né, no/o/o um era acadêmico, era um trabalho em dança tem essa relação próxima com a pesquisa, né, a::: a gente tem essa preocupação de fazer as coisas corretas e esse cuidado de levar a::: as coisa bem feitas no palco, enfim, blábláblá... mas assim o que me desperta assim uma/ um boom, como diz a Janaína, dá um boom... desperta uma felicidade assim é que a::: o olhar acadêmico tá se voltando pra companhia mesmo se a gente... claro, como eu falei a gente era acadêmico, trabalhava em dança, mas a gente não tinha essa intenção, né... de fazer dentro do âmbito acadêmico, né, a gente tinha aquilo mesmo a::: a gente fazer uma companhia de dança mesmo pra... pra gente (risos) pra gente dançar, né... a::: a gente não criou a companhia com essa intenção, né... e de um tempo pra cá o nosso trabalho já desperta curiosidade, né, no mundo acadêmico e que nos dá depois um outro retorno, né e é bom as vezes ter um olhar, né, claro, de quem estuda, seja dança, seja qualquer outra área como o patrimônio cultural como a Sabrina, por exemplo já fez pesquisa e tal... a::: como esse outro olhar nos enxerga, né... como o olhar acadêmico está nos enxergando, né, e isso, pra mim é super legal, né, que claro que essa [[] e é bem a questão que a gente fala... claro por ser licenciatura, enfim, o Thiago também, dessa relação da academia com a vida real, né... tanto na escola, quanto na comunidade, mesmo... na interação desse meio com a comunidade... a::: tá ficando cada vez mais próximo assim, nessa

relação e pra gente isso é bem legal, assim... eu acho... isso que é muito interessante, assim

Thiago: eu fiquei pensando sobre/ quando a Jaci tava falando sobre um pouco da, da criação, do surgimento da companhia e o público é o único motivo de existir o Abambaé... Abambaé surgiu a partir de uma necessidade do público também... era uma necessidade nossa mas era do público, porque o público queria ver outras coisas do Brasil... o público, os estrangeiros gostariam de conhecer melhor nosso país... as pessoas achavam legal tudo [] ah, danças gaúchas, tudo mais, né, que sabe... mas elas queriam entender que país pudessem tá contemplados de uma forma mais abrangente, entendeu... então o público também é responsável pela criação do Abambaé, o público gera necessidade do Abambaé de certo modo também, né... e::: outra coisa que é importante pensar que assim... a gente não escolhe público... a gente não escolhe público... todo público é público... todo/ todo público merece respeito, né... então a gente vai tá lá na escola dançando no teatro [], né, o Abambaé já viajou pra Peru, Chile, Uruguai, Argentina, né... participou de festivais internacionais, a::: temos convites permanentes pra viajar pra fora, né, então assim, participamos de um projeto internacional muito relevante... chama América Unida, né... que... que envolve todos os países da América do Sul mais alguns... envolveu agora na última edição México e agora vai envolver Nicarágua também, né... então quer dizer assim, que, assim, existem inúmeras companhias de folclore brasileiro no país e Abambaé que representa o Brasil... entende... o Abambaé aqui de Pelotas, interior do Rio Grande do Sul, aqui no Sul da ponta, né... a::: ... a fronteira com o Uruguai e a gente representa o Brasil nesse projeto que envolve, pelo menos, dez países, entende... então esse é um modo de reconhecimento do trabalho que a gente tem feito, né... e com isso cada vez mais importante é o papel pedagógico que a gente desenvolve... Pedagogia da Cena, né... como é que a gente forma público, como é que a gente dialoga com as pessoas, como é que a gente permite as outras pessoas a interagirem e se identificar com nosso trabalho... como é que a gente desenvolve um olhar respeitoso, dialógico, né, com o público, então a gente não pode esquecer que sempre a cena ensina independente de onde seja, seja na escola, na f..., né... a::: muito orgulho que a gente vem uma vez fazendo, né, um pouco nosso papel nesse sentido de a::: formação de público,

né, de... de... permitir as pessoas interagir com a dança a partir da nossa linguagem e gênero e que isso é um papel pedagógico muito importante, né... Pedagogia da cena tá presente porque a cena tem muito pra ensinar também, né... e entendendo a cena como um ambiente unilateral, mas dialógico... o papel da cena dialógica.. não sei, acho que é isso (risos)

Entrevistadora: é isso então... então tá... acho que tentamos um diálogo.. eu agradeço muito (risos)

Jaciara: nós que agradecemos

Entrevistadora: o espaço, a disposição de vocês por me ceder essa, esses 59 minutos de...

Thiago: ai, vamos completar uma hora, então

Jaciara: não fala... a gente fala demais... por favor
(risos)

Thiago: ah, muito obrigada pela universidade tá estudando nossa companhia como a Jaci falou, já aconteceram outras monografias... tá em andamento uma dissertação de mestrado sobre o Abambaé, né... tá se investigando... entre outras coisas a corporeidade das danças brasileiras especificamente/ mais especificamente sobre o samba de roda, né, lá na Antropologia... uma dissertação da Antropologia, enfim... muito importante não só pelo vínculo que a gente tem com a universidade, mas por entender que a universidade também não é um mundinho, um lugarzinho fechadinho que não dialoga com as coisas... mas a produção artística também alimenta o que a gente faz na universidade, né... obrigada a você

Entrevistadora: tão tá, queridos

Anexo B

Transcrição de Entrevista

Berê Fuhro Souto – Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: Tá, a entrevista assim ó, ela tá dividida em dois momentos... um mais informativo, assim sobre quem você é, o grupo é, algumas características e o outro mais direcionado pro meu trabalho... aí só pra ficar registrado mesmo... o nome/ seu nome completo e o nome artístico que ce usa

Berê: Berenice Fuhro Souto... e o nome artístico Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: tá... e o nome da companhia

Berê: Centro Contemporâneo... já teve outros nomes e aí terminamos no Centro Contemporâneo Berê Fuhro Souto

Entrevistadora: tá... e... como é que é foi a sua trajetória na/ dentro da dança e a sua formação artística

Berê: na verdade, assim, Jaínne, foi... por acaso, né... eu era apaixonada por criança, eu fiz educação física, me formei... em 83, final de 83 e o Ismael nasceu em 81, então, a:: eu adorava psicomotricidade fiz cursos e comecei a/ abri uma escola pra trabalhar com crianças e trabalhar psicomotricidade... e aí a... o Ismael tinha três anos já, na época quando comecei e a dança foi sendo um instrumento... então primeiro uma dança livre, depois eu comecei com dança afro.. a:: sempre chamei de dança, assim...e aí quando teve o primeiro Dança Sul aqui eu vi que eu tava muito aquém porque a gente levou as escolas e vieram grupos e.... e eu gostei muito daquilo... me disseram que eu trabalhava com contemporâneo, porque eu não sabia, aí eu comecei a fazer curso.. a:: naquela época os cursos eram levados bem a sério, não eram cursos de musculação, então muito curso eu fiz no Rio que era numa/ num sítio... eram quinze pessoas escolhidas do Brasil... ficávamos de quinze a vinte dias tendo aula de anatomia, fisiologia, psicologia... a:: ... expressão corporal, ioga... era/ tu acordava, né... e ia o dia inteiro prática e teoria, teoria e prática.... isso ajudou muito, assim... eu queria encontrar essas/ esses profissionais de novo... que ainda existem... então Steril Dantas hoje... um dos maiores nomes era USP... em fisiologia... não tinha faculdade de dança na época, né... e... também se tivesse eu não sei se eu iria fazer uma faculdade de dança... eu

não fui bailaria... meu/ meu assunto sempre foi a... a educação, né... e... e por aí eu fui indo, assim

Entrevistadora: e... e a... comé que foi a construção do Centro Contemporâneo, comé que foi

Berê: pois então, tinha a escola que fechou agora em 2011 porque eu não queria mais escola, porque mudou muito, né... a::: ... tinha que ter espetáculo de final de ano, sabes que foi minha aluna e essa palavra é ruim tem que ter... festival de concurso que não me diz nada... eu fui a muito festival de concurso, mas como eu disse tu pensa lá em 83 sem internet, sem/ tu só podia ver o outro quando tu ia ao festival e era a oportunidade de fazer cursos... então eu acho os festivais (tosse) tinham razão de ser, né... concurso... nunca se foi pra tirar primeiro ou ultimo lugar... o objetivo é um grande encontro, apesar de ter isso e eu ganhar muitas vezes, mas não era esse o objetivo.... era realmente... e isso foi mudando, porque desse encontro passou pra uma disputa como campeonato... como um esporte... que não é dança... então aí eu fui caindo fora, fui percorrendo a mostra... então a escola pelo lugar... então o Dança Sul não podia ter o mesmo nome da escola pra não ser propaganda... então se botou um nome que eu não sei até hoje... Força Viva... foi assim de hoje pra hoje... a:::... depois voltou a ser grupo estímulo muito tempo... e aí quando eu quis separar da escola que eu... eu separei o Centro Contemporâneo antes... então ficou/ tinha a escola, que era Centro de Artes Estímulo... Tinha o grupo Estímulo, que o grupo da academia e tinha o Centro Contemporâneo que era grupo independente... que a gente formou uma iniciação na época de grupos independentes que todos se foram... fiquei eu aqui, até terminou (risos) por esse motivo

Entrevistadora: sim... e comé que foi seu papel... sempre foi o mesmo de... Direção, construção no grupo ali

Berê: é, eu acho que isso, a::: eu acho que se eu tivesse... ido pro exterior mais cedo eu teria alavancado a minha carreira de um outro jeito assim... né... porque... eu sempre gostei muito do que eu fazia, mas aqui em Pelotas eu fui muito maleada pelo que eu fazia... porque tu imagina hoje tu que faz algumas performances na rua tu... tu deve saber do que acontece... tu imagina isso nos anos 80 que eu não sei se tu era nascida

Entrevistadora: não

Berê: não era nascida... então... aqui em Pelotas só tinha a escola de balé... e a... uma academia de jazz da Laís... então tudo era com sapatilha... eu dançava sem sapatilha... música nacional, porque não existia... então era muito assim aloca, aloca, aloca, aloca, aloca, aloca, aloca nessa cidade meio conservadora... pesava sim, mas eu sempre fui pela minha cabeça fazendo o que eu gostava, o que os alunos gostavam

Entrevistadora: e esse cenário assim... esse cenário da dança... comé que... ce... ce vive há muito tempo aqui em Pelotas, né... ce é de Rio Grande, né

Berê: eu sou de Rio Grande, vim pra cá... com nove anos eu acho... vim do Rio de Janeiro pra cá (tosse) que eu morei dois anos no Rio, né.. então Rio Grande morei muito pouco.... e aí (tosse) construí a::: aqui da minha maneira, assim a::: é muito engraçado porque o outro nunca me preocupou muito... eu sempre vivenciei demais as minhas coisas.... então eu te digo até que... eu conheço a humanidade há muito pouco tempo porque como a minha escola... era eu que pegava aquela criança que nunca teve frente, nunca teve atrás... nunca teve primeiro bailarino... a::: todos nós criávamos, nós eram realmente.... muito felizes assim, o mundo bastava... quando eu saí muita criança.... que era o espaço mais adiantado pra ela tomar esse caminho a::: e queria se apresentar... aí eu mandava fazer aula nas outras escolas... as pessoas não... não aceitavam muito bem depois de uma época que mudou... porque até um tempo o tempo que era Companhia da Dança com a Anaí, a Cátia no Valter Picker... eu posso te dizer assim (risos) é... o que tinha, os filhos veraneavam na minha casa... nós... nós tínhamos/ as vezes eu dava aula num espaço, elas davam aula... a gente construía porque cada um tinha seu público... a Laís era mais do jazz... eu já era dessa forma.... a::: tinha um respeito... pelo que eu digo, não tinha essa competição, né.... então... quando eu parei de dar aula pra criança o meu mundo mudou... porque aí já chegava esse sentido... de ter a perna, o pé.... a cabeça, o.... eu custei a adaptar e dois mil e oito eu resolvi que eu ia parar.... eu tava.... muito incomodada assim com a dança, até que eu não consegui ficar fora da dança e aí voltei.... fui 2010... eu fui pro Colegiado Nacional de Dança e aí as coisas que eu achava que era daqui.... é do Brasil inteiro... né... então dá meio que uma desilusão assim de você não ter uma profissão... a::: ... digna que possa te sustentar com ela

Entrevistadora: sim... e comé... esse cenário da dança no geral assim, olhando pra esse contexto...

Berê: só vou tomar esse chimarrão... na

Entrevistadora: comé que ele foi se... ele se transformou? Assim ao longo desse tempo

Berê: não, eu acho que eu me transformei... agora que eu resolvi que eu ia viver disso ou eu vou assumir que eu vou ter como hobby a dança

Entrevistadora: só que ce viu...

Berê: só que eu preciso definir isso na minha vida...

Entrevistadora: e ce encontrou mais abertura, como ce encontra hoje ou

Berê: muito mais facilidade eu acho hoje... por essas... justo tudo que facilitou, né.. fortaleceu a sociedade civil... então a gente já sabe que não tem que pedir licença, não tem que passar chapéu... a::: nisso eu sempre fui muito politizada, eu sempre lutei muito por isso politicamente... e quando se fala politicamente não se tá falando em partido, né... aquele respeito, aquilo que eu digo do... eu sei hoje que prefeito vai mudar, o governador vai mudar, a presidente vai mudar e eu vou seguir artista, né... então... hoje tem um monte de jeito de tu entrar em projeto... mas eu ainda vou te dizer que... que assim ó, minha vida foi paralela, né... eu tenho três filhos... a::: o pai dos meus filhos morreu muito cedo, então eu que sempre... banquei a família e aí eu te digo que tu tendo uma escola, que tu sendo professora numa universidade tu vai ter um salário razoável, mas eu por exemplo não queria ficar presa dentro de uma universidade... e eu te digo que não é um caminho a::: ... fácil se tu tem que pagar colégio pro seu filho, dá uma vida boa pro seu filho... né, vamos dizer que com um salário bom de dança hoje de bailarina 7 mil reais... um colégio pra uma criança... a::: particular é mil e duzentos.... (risos) então... essa coisa foi desenvolvendo do... aqui, dentro de mim tem uma empresária sem querer, eu não tenho esse dom, né... então eu tive que ser chefe de 22 professores pra ter uma escola de dança.... foi isso/ eu sou muito franca comigo mesma, né... muito sincera... eu sou uma pessoa a:::que eu passo... por dificuldades como todo mundo e posso passar, mas eu não persisto no que não tá me fazendo feliz... e a dança naquele momento não estava me fazendo feliz... então larguei, fui fazer outras coisas, tomei um fôlego e vi que também eu não consigo ser feliz sem criar... então eu se eu tenho que definir hoje se pega um

ponto de interrogação, né... eu to com 57 anos e que bom, ainda tenho/ não tenho certeza nenhuma de nada, né... isso eu acho muito bom... e... eu vou lutar por essa profissão ou também, se tu encontrar comigo algum tempo eu vou dizer olha, eu... vivo da outra profissão, pode não ser a dança, mas eu tenho que ser sincera comigo

Entrevistadora: sim... e... pra esse contexto dança na cidade, comé que você enxerga esses públicos de dança... o seu público é diferente dos outros gêneros ou ce enxerga que é um público que vai em todas as coisas

Berê: eu sou muito dura assim... eu acho que as escolas de dança a::: não contribuíram em nada em formação de plateia... ao contrário, afastam a plateia... e isso eu digo e com toda a liberdade porque eu fechei a minha escola há quatro anos, né... mas... é um trabalho a:::: o pensamento é diferente... eu agora fui pra Minas Gerais e foi não vou citar nome a:::: foram outras pessoas daqui... que dá vergonha, assim, de ouvir falando que ela traz um pensamento de escola que eu não nego, que bailarino é feito nessas escolas... a::: a escola de dança é boa pra bailarino, mas o nosso assunto é a plateia, né... pra plateia ela é muito ruim... vai o pai, vai a mãe, vai a tia, vai todo mundo obrigado... que cansam de ver aquela porcaria e não tem outro []... (risos) não sei se eu to sendo muito agressiva, mas é muito eu tenho essa opinião

Entrevistadora: E... quando ce tá construindo, criando, alguma cena, espetáculo, obra, enfim, é... ce pensa na recepção do público pra aquilo que você tá criando, ce cria e depois

Berê: não, eu mudei isso antes a::: eu num/ eu num penso em agradecer o público, eu penso em me agradar por plateia... então... eu procuro sempre ter espetáculos dinâmicos... bem aprimorados agora com figurinos... e aprendi que pra falar coisa séria tu não precisa falar só de uma maneira de pingar sangue... né... então eu... eu procuro quanto mais sério for o assunto... a::: vou procurar a diversão, assim... tem que me atrair... como agora eu fiz a::: a Rosa Baguala que não é comédia, é um assunto lá de trás... procurar reler isso, mas de uma maneira que... que me atraia porque eu sou a que mais vai ver, né... eu to sempre ali... então eu gostei do que eu vi e gostei de novo que o meu público não era do Sete ao Entardecer... o meu público já era o meu público de novo... e não é de mãe, nem de pai... é o público que a gente vem carregando... que veio ver no Dia do Patrimônio e as pessoas vão gostando, então aí vão

seguindo esse nome do grupo... isso eu acho/ é uma coisa que me deixa bem feliz, assim

Entrevistadora: sim... então ce percebe... e ce percebe uma transformação do/ desse público... ce percebe que quando ce produzia há uns anos atrás e hoje ce percebe

Berê: ah, eu acho que... eu sempre pergunto, quando termina, eu sempre pergunto, quando tem debate, gostaram... e eu acho que tá ficando cada vez mais... o que que eu vou dizer... (risos) as pessoas estão com muito mais percepção... do espetáculo, né... as críticas tão, tão me ajudando mais... antes tu fazia um debate, um dia dizia ah, que bonito, ah que nanana... agora já tem a coisa, a gente já vem construindo isso também...

Entrevistadora: sim

Berê: outra coisa que eu não entendo que talvez assim sirva pro teu trabalho, por que que os estudantes da dança não são plateia?

Entrevistadora: é... também não sei te responder

Berê: eu fico bem admirada, assim... a::: de... porque eu acho que isso, sim... eles tem que ver da... tem que ver o que gosta, o que não gosta, a porcaria, a coisa boa... pra ter esse leque... eu já gosto, já me impeço de ver... a::: algumas coisas que eu já... já passei por isso... mas eu era uma sedenta e não só de dança, né... dança, cinema, teatro, artes visuais... se tu quer ser artista tu tem que te alimentar de arte

Entrevistadora: pois é... a::: tá.. e aí pensando nesse público, você acredita em medidas de formação de público e como que no que no seu trabalho tá inscrito essas/ essas medidas... como elas aparecem

Berê: é aquilo que eu te disse de me colocar como plateia... ninguém é obrigado a gostar do que eu gosto... pode sair extremamente incomodado com o que eu fiz... mas tem que se mexer de alguma maneira e aí é aquilo que eu digo pro meu grupo, né... me ajuda a abstrair, né... me ajuda a refletir, então é outra coisa que eu procuro é quem viu um trabalho meu tenha visto todos... as histórias são bem diferentes, os movimentos também, a forma de falar também... por exemplo nós temos agora cinco espetáculos tocando que a gente vai... vai começar a sair, né... cada um na sua... eu fui pra Minas Gerais levar o quatro elementos... eu to entregando em Porto Alegre o Rosa Baguala... a::: to começando o projeto pró saúde com Tempos Brancos... a::: que é pra

parentes de pessoas com Alzheimer que se sentem muito quando que se descobriu... foi um depoimento dado... depois do espetáculo, então direcionamos pra saúde... a gente tá vendo onde colocar isso pro bailarino sobreviver e que plateia é essa... o do... o do... o do Índio e Quatro Elementos está se pensando nas escolas, então por que? Porque hoje eu to com um grupo... um grupo que não é a Berê.. porque a gente fala em grupo e aí tudo é a Berê... o cenário é a Berê, o figurino é a Berê, o roteiro é a Berê... só a criação que é coletiva, mas agora se tem o grupo para projetos... então tem quem grave, quem filme, quem faça o... o blog... porque só quando a gente luta com dificuldade pra isso, né... então quando todo mundo pega junto, eu não sei, agora acho que a gente vai mesmo... assim

Entrevistadora: e... ce acredita na relevância do espectador pra criação ou...

Berê: eu acho... que tem... pelo menos assim... nos debates tem algumas coisas que a gente muda e tem outras coisas que eles esperam e que eu não espero... tem que ser sincera comigo... então (sobe) eu... acho que sim... mas é a gente tem que falar... tem coisas que a gente ainda não viu e que o público vendo... nos faz enxergar... porque aquilo, se meio ano olhando um quadro do Picasso eu não sei se é aquilo que eu to dialogando é o que ele fez, né...

Entrevistadora Entrevistadora: sim...

(tosse)

Entrevistadora: sim... e... como é o feedback, o retorno do público pro seus trabalhos... é, ce pensa em algumas/ alguns estímulos de retorno ou eles chegam, eles chegam e se pensa assim

Berê: eu acho que se chega a isso se eu te... te dizer por exemplo alguns dos meus alunos aqui do pillates que vão há muitos anos... o Pilates tem onze anos... então eles vão nos meus espetáculos e... e é isso que eu digo, eles tão... maduros e eles tem muita intimidade comigo por exemplo, não é fácil tu ouvir de uma aluna “eu não gostei”... foi dos Tempos Brancos, por exemplo... tá, não gostou a::: por que? Ahhh porque isso, porque não entendi... não entendeu, mas sentiu?... ah, eu senti, mas eu não sei (tosse) olha, então isso tu tem que resolver contigo porque tu não gostou ou o que que tu sentiu, mas... porque a pessoa as vezes... ninguém gosta do que não entende, né... (risos) então é uma oportunidade de falar, não só no espetáculo... a gente segue o assunto aqui... gostaria eu de seguir com todo público e que não é, porque não

é público que faz só daqui, eu to falando dos meus daqui e é muito bom... eles tem intimidade pra falarem o que gostaram, o que não gostaram... as vezes eu concordo, as vezes eu não concordo... mas pra mim é muito importante esse depois, eu cresço muito nesse depois... pra não ficar enxergando só do meu modo

Entrevistadora: e ele influencia na

(tosse)

Berê: fica alguma coisa, umas a gente muda, outras, não

Entrevistadora: sei

(tosse)

Entrevistadora: tá, Berê, acho que contemplamos a entrevista e... agora o espaço é assim pra você falar alguma coisa assim... considerações sobre esse tema, o que que ce acha que pode acrescentar... o que que...

(vozes no fundo)

Berê: não sei o que te dizer... (risos) eu gosto de ir pra lugares que estão mais acostumados a ver a dança contemporânea... que aqui já é meio marginalizado, assim... é... mas digo assim, Porto Alegre tem [] Laco que eu converso... porque o Laco também foi plantando essa situação, né... tem todo meme fora o grupo... então a gente tem que fazer um público... quando tu me pergunta, né... eu não faço isso pra bailarino, eu faço os meus espetáculos pra leigos que eu espero que algum dia... muita gente pense em dançar, viver dançar e outros pra prestigiar a dança, essa formação de plateia mesmo, mas eu faço meu espetáculo pra leigo... porque bailarino vai/ quando vai profissional de dança ele vai pra ver o que não funciona... e o leigo vai mais pra se entregar, porque eu acho que apesar de todo estudo, toda pesquisa, a gente não pode perder o que a gente tem de mais precioso... que é o nosso sentimento... então nosso diálogo tem que ser feito assim... e eu vivo dizendo assim por isso que nosso órgão maior é a pele, é por aí que a gente tem que se entregar

(risos)

(vozes ao fundo)

Entrevistadora: tão tá, Berê, acho que é isso

Berê: tá bem

Entrevistadora: agradeço

Anexo C
Transcrição de Entrevista
Daniel Amaro – Companhia de Dança Afro Daniel Amaro

Entrevistadora: bom, assim, vou te explicar um pouco do que que é o meu trabalho de conclusão... é... eu olho pro espectador de dança a partir do ponto de vista de quem produz... e quem... cria, então eu tento perceber esse lugar do espectador na criação... e aí a gente vai delineando através destas perguntas... e aí eu dividi a entrevista em dois... dois momentos... um sobre a identificação pra eu conhecer um pouco de quem é você e tal... pra você mesmo falar sobre si, né, porque o que a gente lê... a própria narrativa... e depois mais... adentrando o tema do meu trabalho... assim o seu nome completo e o seu nome artístico

Daniel: bom, meu nome completo é João Daniel Pereira Amaro, o meu nome artístico é Daniel Amaro

Entrevistadora: Ótimo... o nome da companhia

Daniel: a companhia chama-se Companhia de Dança Afro Daniel Amaro

Entrevistadora: e a sua trajetória dentro da dança... a sua trajetória pessoal, assim, como é que começou

Daniel: pois então, comecei com sete anos de idade... primeiro contato com o Carnaval que eu acho que é uma das manifestações dentro da arte cênica mais, das mais grandiosas, vamos dizer assim... e depois do Carnaval, do samba, meu acesso foi com o black music, na década de 80 com funk, eu, o meu irmão e mais três colegas do bairro, da Vila Castilho... nós montamos o grupo chamado Brother Show... esse grupo fazia coreografias de funk... permanecemos com esse grupo oito anos e é... apresentando em concursos de danças... porque em Pelotas existia muito festas em ginásios, por exemplo como existe samba hoje, antes não era festa de samba, era festa de Black music nos ginásios, então fazíamos concursos... então esse grupo pertenceu a este universo, né... e surgiu desse universo, inclusive... depois do Brother Show eu comecei a fazer aula de contemporâneo com a Beca Canaã, fiz aula de... fiz aula de jazz também... um pouco na Companhia da Dança e isso tudo no período logo depois de 86, 89... acho que quase chegando na década de 90... aí depois fiz balé clássico também... e em 80... a partir de 90... 94 eu

acho... eu comecei a descobrir a Dança Afro... fui num festival em Alegrete... conheci um artista gaúcho que morava no Rio de Janeiro há muito tempo já, chamado Rubens Bragot e esse rapaz me chamou num canto e me perguntou se eu conhecia Dança Afro... eu disse que não... aí comecei a pesquisar e me apaixonei, e trabalho dança Afro já faz 25 anos... e tenho uma companhia de Dança Afro 15 anos... então a trajetória foi mais ou menos essa

Entrevistadora: sim... e qual é o seu papel dentro da sua companhia, assim

Daniel: olha... de tudo um pouco, né (risos) na verdade o meu principal é o coreógrafo... sou coreógrafo da companhia, mas com a dificuldade do/ da vida tu acaba sendo coreógrafo, ensaiador, produtor... mesmo que tu faça uma produção meia capenga, que não é a minha área, então sempre procuro... hoje/ hoje nós temos na companhia uma coordenadora executiva... sempre me preocupei em trabalhar com alguns produtores pra ver se... porque não adianta, você não consegue fazer tudo ao mesmo tempo... faz uma coisa... e mais, você não é da área, né... então meu histórico com a companhia é tá dentro da sala coreografando

Entrevistadora: e a história do grupo... dentro da cidade de Pelotas... como

Daniel: olha, eu vejo o grupo.. como o nosso grupo... porque por exemplo... eu tava morando em Buenos Aires, em 99 e cheguei aqui no início de 2000, havia um evento chamado Cabubu e tava pra surgir um evento chamado Cabubu que é uma festa dum... um... um evento, uma referência de três percussionista de escola de samba... e esse evento era de dança e música negra... e aí eu chego justamente na hora... aí o que que eu faço... chamo seis de minhas alunas... porque por muito tempo eu dei aula em academia de ginástica, dança Afro... tipo, em todas as academias de Pelotas eu trabalhei... e ali fiz todos os conhecimentos, os amigos, enfim... e aí eu vi que tinha um grupo de seis pessoas que poderiam fazer parte de um grupo de dança... e então eu convidei essas seis pessoas para montar um mini espetáculo, a princípio... na verdade era um pedaço, um fragmento de um espetáculo que é o primeiro espetáculo da companhia... primeiro espetáculo []... convidei essas seis pessoas para montar a coreografia para apresentar... e ali surgiu a companhia... essa companhia no início foi chamada de Grupo de Dança Afro Daniel Amaro, depois de um ano começou a se chamar de companhia de dança Daniel Amaro e hoje a gente tá com esse nome agora... esta companhia, depois desses

meninos nós seguimos, né, o Eminiscência... fiz audições e aí [] como a companhia tem, 15 anos já fez a nossa trajetória... acho que já fizemos umas cinco audições, não nada mais que isso... não sei se chega a cinco, tá... mas acho que mais ou menos isso... menos de três eu sei que não é (risos) e... fora essas audições, essa companhia ela tem, e sempre teve, desde que eu, eu criei ela... que é um projeto social dentro do bairro... né... onde nós estamos agora conversando é a sede da companhia... que que acontece naturalmente... os adolescentes desse projeto... alguns que se destacam... porque o que que acontece no meu ponto de vista, tá... isso é uma coisa muito pessoal... o artista ele nasce artista, entendeu... então assim eu não acredito que se faça um artista... pode até acontecer... existe isso... pode acontecer de se formar um artista, né.... como se fosse uma forma... tu ir lá, armar o cara tatatata... mas o verdadeiro artista ele nasce com a coisa na veia.... então nesse projeto a gente... eu fico analisando muito as crianças que tem... o tino pra coisa... o que que acontece... naturalmente elas vão subindo pro vínculo da companhia, então essa era uma outra forma também das pessoas entrarem na companhia ou forma de audição, ou fazendo parte desse projeto que chama-se projeto [mansão desse mundo], que é o projeto que as crianças, a maioria dos bailarinos já saíram desse projeto... então esse projeto foi, fora esse... essa companhia fora isso ela já tem seu/ na sua bagagem seis espetáculos montados... é uma companhia que... que viajou pra bastante cidades, né... tipo assim 25 no país, duas fora do país... três estados e já passou por essa companhia mais de 150 pessoas em termos de elenco, né... desde a fundação da companhia

Entrevistadora: bastante... e assim, pensando nesse contexto, como é que ce compreende o cenário cultural da dança na cidade de Pelotas

Daniel: ah, eu compreendo o cenário da dança da cidade de Pelotas muito tradicional... muito conservador... essa é a palavra certa, porque Pelotas/ e aí que eu acho um papel importante da companhia... que quando eu fundo a companhia, eu fundo com a proposta dos bailarinos não pagar nada, não pagar de figurino, não pagarem pra viajar, não participar de festival... não participar de festival em termos de concurso, né... posso participar de uma mostra, mas como concurso, não... e... e eu coloco como proposta de pagar esses bailarinos, então assim, eu vejo na missão que a companhia de Dança Daniel

Amaro ela inovou nisso na cidade, ela, ela, como é que se diz, ela contribuiu para que as pessoas saíssem daquela... que mesmo assim as pessoas não saíram, elas continuam... mas eu pelo menos faço um trabalho, procuro fazer um trabalho nessa consciência... valorizar o artista e não fazer uma arte pra fazer espetáculo de final de ano pros amiguinhos, pra vovó, pra titia... isso em Pelotas existe muito ainda... portanto as companhia de Pelotas não participam de editais nacional, né... raramente, olhe lá, participam de edital municipal... que é uma coisa nova também em Pelotas... editais de fomento a cultura, isso também é uma coisa de 4, 8 anos... então eu vejo a dança em Pelotas muito conservadora, mas com uma... com uma... com uma... com um não é alicerce, não é a palavra certa, mas com uma raiz, uma vertente que [] toda hora, porque tem muita gente que dança em Pelotas... isso é o bacana... assim, de nós poder comentar, porque tem escola que faz dança, tem bastante academia de dança, então eu acho que Pelotas, ela... ela... e sempre foi assim, entendeu, Pelotas sempre foi uma cidade... desde que eu me entendo por gente Pelotas foi uma cidade muito... muito... com muito clara essa coisa, esse momento da dança... claro que as pessoas só tinham acesso a esse campo da dança quem tinha grana, hoje os pobre... os pobre já tão fazendo o cenário da dança... se parar pra pensar tem grupos que saem daqui de Pelotas, grupo de Street Dance os caras vão para Paris... na verdade os cara... a periferia hoje representa a dança em Pelotas... coisa que lá antigamente jamais ia acontecer... então eu vejo dessa forma, eu acho que isso é, é muito positivo pra uma sociedade geral, quer dizer... pra toda sociedade, porque toda sociedade... eu acho que a dança tu aprende a lidar com outro ser humano e a lidar contigo mesmo, né... porque a dança/ no momento em que tu dança tu mexe o corpo... eu duvido que tu vai dançar ali cinco minutos na sala, no tablado ali e tu vai ser o mesmo que tava sentada aqui

Entrevistadora: sim... e... esse... comé que ce enxerga esse... essas diferenças de públicos... ce acha que é um público pelotense pra todas as companhias ou eles se divergem

Daniel: eles se fragmentam... eles se fragmentam porque a... Pelotas tem uma coisa que é muito familiar, que é uma história assim... tem uma turminha da dança de um lado e uma turminha da dança do outro... e esses caras não se comunicam... é tipo uma rivalidade... porque seguida que eu comecei a dançar

contemporâneo havia só escola de jazz e balé e as pessoas que faziam jazz e balé não gostavam da pessoa que dançava o contemporâneo, então ficava essa guerra e hoje é a mesma coisa (risos) entendesse... então já faz trinta anos (risos) ou mais, entendeu, então isso é um máximo... mas de uma certa forma é aí que eu acho que entra o papel mais importante que as pessoas não se ligam do/ do/ da fundação do curso de dança em Pelotas... porque aí quando tem esses dois eixos separados, tem um/ um meio que faz essa ponte, essa antena, entendesse... isso é interessante, acho que isso é um papel legal da faculdade de fazer... que eu acho que é o papel da faculdade formar professores, enfim, é ter uma comunicação com a comunidade do seu lugar e eu acho que isso tá acontecendo, então eu acho que é bem legal... mas eu espero que... que as vaidades acabam se esvaindo... o que eu quero... isso que estraga as pessoas, né

Entrevistadora: (risos) sim... e quando ce tá coreografando... dirigindo (tosse)... perdão... uma cena, comé que ce pensa na recepção do público... chega a pensar... como é que é construído

Daniel: olha só, cara, essa é uma pergunta muito legal, porque assim... eu quando monto espetáculo... primeira coisa que eu penso é de que que eu vou falar... né... qual vai ser o eixo dessa montagem... depois do eixo dessa montagem eu vou partir pra trilha... eu sempre parto pra trilha logo em seguida da coreografia... não consigo fazer coreografia depois de escolher a trilha... não, eu vou lá escolho uma trilha, escolhendo uma faixa de trinta, quarenta minutos enfim e a partir dessa trilha eu começo a montar a obra, né, e vou jogando movimentos, vou experimentando... e eu tenho não sei se é sorte que as vezes dá umas coincidências nas minhas montagens que é uma coisa muito louca... essa coisa divina da arte ou porque as vezes, por exemplo, eu faço uma contagem ou eu imagino uma cena num det/ num det/ det/ num determinado tempo da música e acontece do nada... a coisa acontece... e então depois cai e com certeza é uma coisa muito importante que eu cuido... que eu sempre faço é montar uma obra que o espectador não saia a mesma coisa que chegou ao teatro, porque, por exemplo [] como é que se diz a palavra... um final que seja compactante... que a pessoa saia pensando “opa, isso me doeu” então eu acho que é esse o papel da arte eu/eu não acredito em arte em cena só pra entretenimento, né... ou só pra, pra tumultuar alguma

coisa... tens que fazer com/ com a plateia saia fazendo parte daquele espetáculo, saia pensando “pô, aquilo ali que aconteceu em tal cena...” que mexa com as pessoas, com o contingente das pessoas, então essa é a minha jogada na montagem de trabalho

Entrevistadora: e como você caracteriza o seu público... quem vai

Daniel: cara, muito louco, boa pergunta... no início era só negrão, sabe... não digo só negrão, mas são pessoas criadas na cultura popular... pobre, []... isso nos primeiros espetáculos Reminiscência, mas já no segundo já começou a ir pessoas/ pessoas com interesse intelectuais... desses assim, o que eu posso dizer... é pro público em geral... acho que o espetáculo ele... ele... nosso público da companhia é um pouco geral... é um público assim classe média, alta, baixa... esse é o nosso público

Entrevistadora: sim... e você tem algumas medidas que visam a formação de público pra dança e se sim, como que tá inscrito no seu trabalho

Daniel: eu acho que sim... ainda, eu acho que sim... eu acho que tá inscrito no nosso trabalho quando a gente faz um trabalho de dança afro, o trabalho folclórico misturado com a dança contemporânea... esse é o segredo desse excesso... várias categorias da classe social do Brasil [] de Pelotas... é quando a gente faz essa mistura do/ do folclore com a dança contemporânea

Entrevistadora: sim... e como que você entende o espectador, o processo de criação no seu trabalho, assim... é... existe... você acredita que ele possa criar junto contigo ou ele não interfere na sua criação

Daniel: olha que pergunta, hein

(risos)

Daniel: olha só, eu acho que o espectador ele interfere na nossa criação no momento em que nós estamos criando é... por exemplo dentro dessa comunidade... porque assim quando é questão de não/ não digo não ter a oportunidade de ver... quando a gente tá ensaiando vem todo/ toda vila, as crianças vem pras janelas e coisa e tal e de uma certa forma isso é uma influência na minha montagem... na.. porque eu to olhando os caras dançando aqui, mas eu to vendo dois neguinho lá, três neguinho lá... então isso de uma certa forma eu consigo até porque assim... no meu processo de montagem...se você fizer um movimento que não é um movimento que [] e eu sentir que aquele movimento vai acrescentar pra obra, eu vou [] aquele movimento e aí

quando ce leva isso pra plateia... numa plateia maior, que não é essa plateia menor do ensaio... cê vai prum teatro, dança na rua, com uma visão maior, de uma certa forma eu procuro fazer a obra com... por exemplo... ah, nós temos seis espetáculos... me contratam pra uma festa de final de ano nos quilombolas... por exemplo... eu vou levar qual espetáculo... Reminiscência que é o espetáculo que narra a história do negro da África.. porque, porque é uma proposta mais perto daquela realidade ali... então de certa forma/ de certa forma eu trabalho com essa/ com essa participação desse espectador... entendeu... não sei se tu conseguiu entender

Entrevistadora: entendi... e... comé que ce recebe/ ce recebe retorno do seu público quando...?

Daniel: (risos)

Entrevistadora: ... apresenta... chega alguma coisa... o que acharam, o que...

Daniel: retorno... retorno como assim

Entrevistadora: retorno... tipo alguém chega pra falar... assim, ou... independente, assim, cê fica sabendo de algo que afetou... alguma coisa assim

Daniel: é... na verdade assim... as pessoas comentam, né... a gente se encontra e é... é muito interessante isso, né... porque quando eu comecei a fazer espetáculos da companhia... eu tinha uma intenção de montar uma companhia assim que ninguém pagasse... uma coisa que a gente pudesse viver, mas isso é uma ilusão, né... (risos) mas tudo bem... até hoje to persistindo nisso, tá (risos)... mas... é... é, a gente ouvia muito assim as pessoas escrevendo em jornais, escrevendo nas redes sociais, né, aqui a... a... a importância do trabalho na cidade, então eu... eu acho que... que sempre aconteceu essa troca... mesmo sendo uma crítica [], por exemplo... eu fiz o Rio de Sangue... porque eu tenho uma visão assim, quando tu faz, quando tu é um diretor coreógrafo, um criador a tua obra posterior tem que ser melhor que a anterior ou no mesmo nível, senão a crítica vem em cima... porque você [] conhece... e no Rio de Sangue quando eu lancei em 2013 não aconteceu isso porque os caras não conseguiram... ele não conseguem... então eu ratiei, eu inventei de ensaiar janeiro e fevereiro, período que ninguém tá por nada... então as pessoas não vieram ensaiar, o espetáculo era pra... pra... para maio, tive que chutar pra junho pra poder ensaiar em março... então não teve um processo devido como tinha que ter... aulas, laboratórios de algumas técnicas,

então foi na... foi na... nas coxas como se diz... ah, vamo lá, vamo manter em cena... foi uma merda, porque foi uma merda o espetáculo, entendesse... então as pessoas, algumas... porque aí que tu vê quem é teu amigo... porque ele vai dizer assim “tava ruim” (risos) aquele que não é teu amigo vai dizer assim “tava ótimo, maravilhoso” então, mas eu senti, porque eu mesmo senti, quando acabou a ultima cena, acabou o espetáculo, pensei “cara, que merda”, entendesse... então consegui recuperar esse espetáculo... consegui acabar ele direitinho, então hoje ele tá bala... te convido pra ver dia 20 de novembro no Theatro Guarany...

Entrevistadora: irei

Daniel: então... é... qual era a pergunta, desculpa... tava falando sobre

Entrevistadora: sobre o retorno, né

Daniel: o retorno... então de uma certa forma esse retorno vem... []... até as vezes vem lá pela terceira, quarta pessoa chega em ti

Entrevistadora: e ce pensa em alguma coisa pra instigar esse retorno, ou ele é só espontâneo mesmo

Daniel: não, ele é só espontâneo... mas é uma ideia boa de botar num espetáculo, num teatro um, um bilhete “deixe seu recado”, né... deixe o seu recado, o que você achou... (risos)

Entrevistadora: tão tá, assim, no meu roteiro eu já fui contemplada com todas as perguntas e... ce quer colocar mais alguma coisa... algumas considerações

Daniel: não, eu acho que... em primeiro lugar eu gostaria de te parabenizar e... como eu falei que a faculdade faz um eixo do meio aquele que vai unir os que estão separados, ela faz isso que você tá fazendo... é... registro... entendeu... e isso é muito importante no registro da dança em Pelotas, não se tem registro da dança em Pelotas... tem um que faz pouco tempo que a Eleonora fez, acho, né, um livro sobre a Dicleia, coisa assim... eu já fiz três vezes, to fazendo contigo... claro que cada uma, uma, uma visão/ uma proposta diferente... uma pesquisa diferente, a palavra certa é essa... mas esse arquivo, entendesse... porque eu não tive arquivo, né... eu danço essa dança afro de Pelotas, não tive onde estudar livros, referências em Pelotas ou no estado do Rio Grande do Sul... foi muito... intuitiva que também o artista... como eu falei pra ti lá no início que se nasce artista... quando ele nasce artista, ele nasce como ser intuitivo, né, ele não precisa da academia... então ele precisa no final pra ter um

cadastro pra poder ser articulado no meio social mais... não sei se a palavra seria elitizado, mas mais intelectual... mente, né... mas se ele nasce artista ele nasce com esse... esse dom, com essa coisa de sentir as coisas, então eu fui um artista que me formei dessa forma... mas quero fazer faculdade e acho que é importante a faculdade dentro do processo criativo de dança e de conhecimento humano... é isso

Entrevistadora: sim... tão tá, Daniel, muito obrigada pelo espaço... por me trazer aqui

(risos)

Anexo D
Transcrição de Entrevista
Dicléa Ferreira de Souza – Grupo Ballet de Pelotas

Dicléa: me diz o que tu vai perguntar pra eu já...

Entrevistadora: Sim (risos)

Dicléa: eu já to velha, esqueço

Entrevistadora: tá joia... tá.. eu dividi a entrevista, assim, em dois... dois momentos... um mais pessoal, sobre o grupo, enfim, e o outro mais direcionado para o meu trabalho

(barulho de telefone tocando)

Entrevistadora: então esse primeiro momento é mais de identificação... aí cê poderia me dizer o nome completo e o nome

Dicléa: o meu?

Entrevistadora: é

Dicléa: Dicléa Ferreira de Souza e meu nome artístico de quando eu dançava era Dicléa Ferreira... casei em 58 e ficou Dicleia Ferreira de Souza

Entrevistadora: sim... tá ótimo... e o nome da companhia é o/ na verdade assim, o foco também do/ além da escola é pensar um pouco também no grupo

Dicléa: no grupo e no projeto

Entrevistadora: isso

Dicléa: que tem agora, né

Entrevistadora: isso

Dicléa: sim, o que tu queres saber

Entrevistadora: aí o nome desses/ de tudo que é vinculado à escola

Dicléa: a escola é Escola de Ballet Dicleia Ferreira de Souza... depois, em/ isso em 1960... 1972 com as alunas mais adiantadas da escola eu criei o grupo Balé de Pelotas... 1972 que fez a estreia no Theatro São Pedro em Porto Alegre... daí esse grupo vem se mantendo até agora com espetáculos... ele teve continuidade... porque logicamente umas envelheciam, eu pegava outras... só eu que fiquei velha com o resto... tá... e dentro desse grupo, foi em 2006, eu apresentei projeto pro prefeito no mandato da época e que eu gostaria que crianças que não tivessem condições pudessem fazer balé, porque o balé era tido como coisa elitizada, né e eu acho que elas tinham o

direito de pelo menos conhecer isso... então eu fiz a proposta pra ele e ele aprovou, só que ele faleceu... mas felizmente o Feter(?) aceitou, continuou a proposta

(interrupção)

Dicléa: tá, onde é que eu tava?

Entrevistadora: falando sobre o Feter e o projeto

Dicléa: é, daí o Feter abraçou/ porque ele tem anualmente, ele era renovado... ainda bem, senão... e renovou e o Feter ficou... fez o 2006, foi renovado 2007, 2008, 2009, quando entrou 2010 todo o tempo que ele ficou ele foi renovando porque ele ficou de projeto modelo, entendeu, na prefeitura... porque um projeto que vai mostrando por exemplo as crianças do projeto, elas participam do espetáculo de fim de ano... ele dão uma ajuda de gasto dos espetáculos e elas dançam vestidas iguaiszinhas a das particulares... então quem vai assistir realmente não sabe... tem oitenta crianças nesse projeto, mas ele nem sabe quais são porque tá tudo vestido igualzinha e esse projeto já tem meninas que estão no grupo Ballet de Pelotas, entendeu... elas/ eu consegui uns anos atrás o Pelotense porque esse projeto é um projeto é, só pro fundamental... então terminava o fundamental as meninas não podiam continuar... e é justamente quando estão ficando boas, né... então consegui com a própria prefeitura que conseguisse no Pelotense cinco vagas para as melhores e essas continuaram... então agora eu tenho meninas que tão no Pelotense agora vão acabar o Pelotense e eu não sei o que vão fazer que eu gostaria que fazer o grupo de balé da prefeitura, entendeu

Entrevistadora: sim

Dicléa: o balé da cidade, coisa assim, porque foi tudo conseguido pela prefeitura com dinheiro assim... eu dou bolsa, eles davam uniforme... eu dou local, eles dão vale transporte... tudo assim

Entrevistadora: sim

Dicléa: e o grupo que continua sempre... sempre participando... todo espetáculo eu boto escola, projeto e grupo... porque escola apresenta as crianças... a: projeto apresenta as crianças e umas grandes e o grupo são as adultas já, né... adultas mas 17, 16, 15

Entrevistadora: sim, e comé que foi a sua trajetória pessoal assim no campo da dança... como é que começou

Dicléa: bom... eu fiz escola de dança no Theatro Municipal do Rio de Janeiro... naquela época era Escola de Dança Centro Municipal... hoje é Escola de Dança Maria Oneleida... eu fiz a escola, eu fui... não sei, segue... eu fui reprovada na escola no primeiro ano porque eu era muito gorda... então fui eliminada por gordura... daí eu segui a escola... chorei três meses... comecei a fazer aula, aula, aula, aula todo mundo... participei do balé da juventude, isso e aquilo e tinha uma coisa na escola que era capacidade técnica... então tu fazias... tinha aquela banca, né... e pessoas de fora podiam fazer pra ver que ano da escola queriam colocar... aí eu fiz, fui classificada pro sétimo ano... mas a escola só tinha até o quinto ano... então já fiquei de estagiária do corpo de baile... aí fiquei no corpo de baile de 52 a 58, já como solista... e em 58 eu casei em julho, meu marido fez medicina no Rio, mas ele é daqui e queria vir pra santa terrinha... então pedi demissão lá e vim pra cá... vim pra cá em 58... comecei a dar aula no [] no conservatório e em 1960 eu abri a minha escola... desde aí eu faço/ comecei a fazer espetáculo da escola em 61, no Theatro Guarany e vejo fazendo espetáculos anualmente, saímos com o grupo, somos convidados para abertura de evento, não sei que... volta e meia tá saindo com o grupo

Entrevistadora: sim... e... dentro do grupo, assim, como é que é seu papel, como ele foi se desenvolvendo, assim, sempre foi na direção, ce já assumiu outros tipos de papéis assim

Dicléa: não, eu sempre fui da direção... direção geral, direção artística... agora a minha filha está/ Daniela está na direção artística... entendeu... eu sou diretora geral, me meto no artístico também, mas é diretora geral... e tem uma que/ a Eliana que foi minha aluna desde pequena, depois foi primeira bailarina e agora coreógrafa que trabalha sempre conosco nas montagens de espetáculo

Entrevistadora: sim... e, tá, ce veio lá do Rio... e como é que ce percebia assim o cenário cultural pra dança em Pelotas e como percebe hoje

Dicléa: eu não percebia... eu não sei se tu já ouviu falar na Antoninha Bechort Sampaio... ela morreu até no ano passado... ela era uma pessoa muito conhecida de família tradicional e as filhas dela, que é a Maria Rita, a/ deve ter ouvido falar... aquela que mora na gruta... comé que é o nome, é... Ana Luíza

Sampaio, está sempre no jornal... as filhas dela faziam aula particular na Tatiana Leskova onde eu fazia aulas também e ela vinha de muda pra cá... pra Pelotas... ela morava no Rio... aí pras filhas dela poderem ter balé... ela sempre foi minha amiga assim... ela disse ai Dicleia te vai pra Pelotas e eu já vou arrumar tudo... tanto que eu cheguei aqui no dia 18 de agosto, primeiro de setembro eu já tava dando aula de balé... aí fui pro Angelo Crivelar... já tinha 118 alunas esperando então foi aí que eu tive esse empurrão de início, né... e foi muito bom

Entrevistadora: sim... e como cê imagina esse... esse... como é que é essa receptividade pra dança em Pelotas

Dicléa: olha, foi muito boa no início... mas Pelotas como toda cidade pequena era assim moda de balé, depois chegou a moda da gaita... acordeom, né... aí muita gente, as crianças tinham que sempre tocar um instrumento, então escolhiam... né, aí quer tocar gaita... aí todo mundo tocava acordeom... então aí baixou um pouco o número de alunos... mas depois começou a subir, sabe... e eu fazendo espetáculo sempre... eu faço as produções todas... [] produções artísticas [] procuro levar sempre balés de repertório pra que conheçam... até as crianças que dançam, os adultos que dançam tenham a oportunidade de conhecer, saber a história, e o público também saber a história... tanto que o público... tento que eu comecei pelo Lago dos Cisnes, Bela Adormecida, tudo isso/ Dom Quixote foi montado aqui... La file ma gardeauteve a primeira vez em 2000 porque... porque eu tive sorte que eu tinha em 1968 veio o Rubem Montes que era o primeiro bailarino e ele, eu convidei ele pra dançar... era de Montevideu e eu convidei pra dançar... em 70 ele já tava de mala e cuia aqui, veio trabalhar comigo e ele tinha feito o papel de viúva Simoni... que por sinal foi um sucesso... era Rubem mas era mais conhecido como Quiro... ele tinha feito esse papel lá e ele era muito inteligente... então em 73 ele montou/ em 73 ele montou pela primeira vez La File Ma Gardeau aqui... foi 73.. depois levei 2001, depois levei 2002 e agora to levando de novo... já faz bastante tempo... essa Eliana foi a primeira vez/ a primeira apresentação foi a Eliana... a segunda já foi a Simone Lorenzo, eu não sei se já ouvistes falar... é muito boa também tá no... no Teatro Municipal de Niterói... até ela esteve aqui e fez

Entrevistadora: sim

Dicléa: Romeu e Julieta

Entrevistadora: eu fui ver

Dicléa: viste? Ela é muito boa... depois foi a Daniela que fez também... a minha filha... e agora quem vai fazer é uma menina que é muito boa, é de São Paulo, tá fazendo Medicina... aí aterrissou aqui... e tá fazendo aula... como ela é muito boa dei a oportunidade pra ela... ela tá ensaiando... mas medicina é é brabo, né... a coitada faz das tripas coração pra conseguir... que mais, já falei bastante (risos)

Entrevistadora: e no... e como cê imagina assim, ce pena esse público... o seu público é diferente do público dos outros grupos ou CE acha que o público da dança em geral

Dicléa: em primeiro lugar o meu público tinha sempre muita gente idosa... né... muita gente idosa... e inicialmente... não sei se isso interessa pra ti, mas eu acho muito interessante... os homens não iam ao teatro... eles ficavam no café [] conversando, tomando cafezinho, tomando uma cerveja, e só iam buscar na saída... então era assim, meu público era de mulher... mãe, avó, tia, irmãozinho, não sei que... e aos poucos eles foram começando a aparecer e aparecer... hoje em dia eu tenho o público de idosos, de homens e de adolescentes jovens também... e agora mais com a faculdade de dança elas tem o interesse de assistir os espetáculos, de ver como é que é... tanto que a Nora sempre traz... manda/ não sei se tu já veio... virem aqui pra ver como funciona e tudo

Entrevistadora: sim

Dicléa: agora eu consegui fazer um público muito bom aqui... já sofri com teatro meio vazio e tal, mas atualmente... de uns anos pra cá ele tem estado lotado... sabe, lotação esgotada... pedindo porque não fazem dois... porque um fica cheio e dois um deixa pra ir amanhã, deixa pra ir amanhã e o teatro é muito grande... tem 1200 lugares, quer dizer, geralmente eu tenho 200 lugares... esses 200 lugares são dados paras o projeto... as crianças que não dançam... porque quando elas entram no primeiro ano elas não dançam ainda que não tem condição pra dançar... mas elas ganham ingresso pra ir assistir o espetáculo e todas as que dançam também... então 200 lugares são separados para o projeto o resto é vendido... fora as cortesias, né, que tem bastante

Entrevistadora: sim... e quando ces tão montando o espetáculo... montando tanto tanto da escola, quanto do grupo

Dicléa: é tudo junto... esse espetáculo é um espetáculo só... com dois atos e três cenas e é o grupo, a escola, o projeto, tudo junto... o Juan Carlos Pedroso, não sei se tu conhece, cabeleireiro, Estudio C... ele foi meu bailarino e agora em Copélia ele fez o Dr Copélio e agora ele vai fazer Viúva Simone... que Viúva Simone é uma mulher...[] um bailarino caracterizado de mulher... e ele vai fazer esse ano... participação especial... e a montagem de espetáculo... o que eu tenho que te dizer que que é uma coisa que leva tempo, sabe... que tu tens que ver, tu tens que pensar nos elementos que tens, o que tu podes fazer com esses elementos, onde tu vais colocar pra dançar... tu tem que pensar no guarda-roupa... tem que pensar na coreografia que tem que ensaiar... aliás pensar naquelas fazendo aquilo, não pegam, tens que... ajeitar, né... então tu tens que tratar da costureira... eu, eu como entendo muito de costura antigamente eu mesma fazia os tchu tchus daqueles grandes, mas agora nem morta... então eu.. nessa parte de costura eu vou orientando todas as costureiras, sabe... agora mesmo, quatro e meia, chega uma que eu... uma tá aqui que eu []... mas são muitas roupas... tu vê são 200 pessoas que vão participar do espetáculo... então é crianças, corpo de baile, é os , os especiais... tem que o Pedro Sanchi também, não sei se tu conhece, ele fez aulas com vocês de... um baixinho já meio idoso... ele faz o Allan, que é um abobado assim... tem, tem o Ronaldo Garcia que vai fazer o pai do Allan... tem várias personagens assim... e fora isso tem a parte de divulgação, tem a parte de venda de ingressos, tudo isso... essa parte de divugação e... ingressos eu vendo aqui muitos... pras alunas eu faço sempre vinte por cento de desconto, entendeu... e aí elas vendem os ingressos delas... e... mas era a outra parte que tinha que mandar fazer banner, essa coisa de ingressos, sempre com produtor pequeno, mas que fazem essas coisas []... e falta patrocínio, né... pra variar

Entrevistadora: sim

Dicléa: antigamente a Caixa Econômica geralmente nos dá uma ajuda de custo, pequena, mas dá... porque a Flávia da Caixa Econômica é madrinha do projeto... a Flávia Rumom, não sei se tu conhece... então ela sempre consegue

pra nós... pro projeto essa coisa... e o Embaixador que nos dá sempre o teatro... vamos ver se esse ano vai dar, né... Expresso Embaixador, sempre é parceiro... e o Diário Popular também que a Virgínia Fetter foi minha aluna... então consigo sempre a:: divulgação pelo Diário Popular... RBS TV também dá sempre divulgação... as vezes não dá dinheiro, mas dá divulgação...o que já é uma grande coisa, né

Entrevistadora: sim... e nesse processo todo assim... comé que o espectador ele tá inserido no trabalho assim... cês pensam na recepção de alguma cena asssim... eu to montando isso, então de repente eu quero passar isso pro espectador... ou você

Dicléa: isso depende assim, olha... de quem tá dançando... a gente sempre diz tem que chegar na plateia... entendeu... tanto dançando como tu faz um papel por exemplo agora tem um papel cômico... porque o La File é cômico, né... e a minha preocupação maior com quem vai fazer La File, que é a Elisa, é passar pra plateia aquilo que ela está fazendo... então não adianta assim eu-vou-morrer... não, quer dizer... EU VOU MORRER... tem que ser tudo grande pra poder chegar na plateia... tanto que as vezes a gente vai no espetáculo "gostaste?"... "bonitinho, mas não chegou", né... quando não chega em ti assim, não te emociona, não te dá vontade de ri e nem tu acha lindo... quer dizer, tudo tem que chegar na plateia... esse é o problema, é o difícil do bailarino... é a interpretação... o Juan nisso é ótimo... ele é muito bom

Entrevistadora: sim

Dicléa: e o Pedro também é ótimo... o coisa outro dia viu o ensaio do Pedro e aplaudiu, deu gargalhada... o Anderson... ele é cômico mesmo... mas tem isso, tu tem que passar... não adiante tu fazer isso, tu fazer isso [[]]... a única preocupação que a gente/ eu tenho, muito não tem, no início era fazer coisas com obras, composições que fossem ao público... entendeu... por exemplo, Viúva Legre... Viúva Legre era uma ferrada, sabe... senhoras, senhores larara (cantando) cantavam... era do tempo delas essa música, essas cantigas... então tem wu ser música assim que o público goste... eu adoro Vivaldi, adoro a: Bach, mas não é coisa que entra assim no, no, principalmente/ no espetáculo do grupo ainda vai, mas no espetáculo da escola vai mãe, vai gente que nunca assistiu, vai criança... você tem que procurar fazer uma coisa que o público entre nisso, sabe

Entrevistadora: sim

Dicléa: essa é uma das preocupações que se tem... é essa

Entrevistadora: e no decorrer d tempo, assim, do/ de todos esses anos de produção, ce percebe que mudou alguma coisa dessa criação de espetáculo a partir

Dicléa: tá cada vez mais difícil... por que?... porque aqueles que montavam espetáculos, que montaram pra mim... eu comecei a fazer espetáculo no Guarany em 196... tu vê... já trazendo bailarino convidado naquela época... desde 61 que eu faço espetáculo no Guarany, então vai fazer quantos anos, 55, né... 55 anos... então tinha o Sr Bino... na montagem era o que entendia tudo do Guarany... tinha o Sr Elísio que era o iluminador, entendia tudo do Guarany... mas era tudo muito precário na época... muito precário, Sr Elísio/ o teatro tinha aqueles megafone e a luz era controlada embaixo, então tu tinha que gritar... e o homem era surdo... uma vez eu fui levar Giselle e eu dizia “Sr Elísio vai clareando aos poucos” e do nada poft luz de meio dia... nos balés de repertório isso influi muito... imagina tá amanhecendo o dia e bá meio dia... entendeu... então tinha essa dificuldade... eu trouxe uma vez a orquestra... disseram que aqui tinha uma orquestra e eu disse “ah, então vou fazer uma orquestra” por que?... de piano, eu tinha pianista, no Guarany não dá, muito grande... pras fazer com orquestra... e aí tinha o Sr... tu não deve ter ouvido falar no... não me lembro do nome dele, depois eu lembro... e ele era maestro e me disseram que ele tinha uma orquestra... eu digo ah, então vou fazer, do que é que precisa?... quero com 60 músicos... imagina só a ideia... era primeiro de outubro e não tem, chelo não tem e... oboé não tem... aí eu contratei três primeiros violinos da/ de Porto Alegre... um chelo, um oboé... consegui a partitura toda no Rio de Janeiro... Theatro Municipal... consegui lá, comprei tudo e comerô vieram ensaiar aqui um dia e eu digo meu deus do céu/ No Cacheiral... começaram a tocar Ethanini, Romeu Ethanini é o nome dele... maestro Thanini... começaram a tocar e eu aqueles... quando eu vi tava aqueles Bandeira... não é do seu tempo também... tinha uma casa de revista ali na XV... a mulher do Bandeira, que era cabeleireira e fazia cacho quente assim sabe... e mais um monte de gente que eu conhecia da rua, assim... (risos) aí quando eu vi aquela coisa eu digo meu deus do céu era Sylfide, Bela Adormecida, Bodas de Aurora e não me lembro de mais... aí foi ensaio no

palco eu tava louca... ele levantava e ia virar a página dos outros músicos, levantava... quando tinha espetáculo a minha premissa tava lá e quando chegou Sylfide mais ou menos, né... quando chegou em Bodas de Aurora começou aquela coisa...aquela coisa... quando chegou a hora da Aurora... dele beijar... do príncipe beijar pra ela acordar... ele disse “dá cá pro primo” começa tudo de novo... aí eu virei na cochia “dá cá pro primo coisa nenhuma, segue só piano”... os músicos pararam, né... aí segui só com piano... aí eu fiz uma orquestra... eu fiz uma orquestra com pedreiro que era o Cháchá... com um que era do/ o Sr Pereira, não sei se ouviu falar do Sr Pereira... ele era pianista do sobrado... Sobrado ali na XV

Entrevistadora: acho que já ouvi falar

Dicléa: ele era pianista de lá... naquela época era assim, né... ele era recepcionista do sobrado... o que era que tocava corneta

(ruído)

Dicléa: uma orquestra da qual regia da cochia... quer dizer, não é fácil entendeu, fazer uma... uma montagem assim porque sempre vem imprevistos no meio... e gritavam lá de fora assim “a música tá morrendo” e eu gritava pra minha orquestra “vamos” (risos)

Entrevistadora: então assim, em todos esses atropelos... é.. comé que o público, ele respondia.. assim... era, era satisfatório assim.. porque as vezes a gente sempre sabe que algumas

Dicléa: sempre era satisfatório pra eles, pra mim, não...

Entrevistadora: sim (risos)

Dicléa: porque o público em geral, naquela época então, não entendia nada... achava bonito ou achava feio... e bonito sempre foi... as minhas [] que diziam... quanto mais elas tavam ruim assim, eu tacava lantejoula... se eu dizia “esse aí não precisa bordar” era “oba, nós estamos bem”... entendeu... então o que que foi... sempre foi um espetáculo muito bem cuidado... isso eu cuido muito... de ser bem cuidado de guarda-roupa, das pessoas que tão atuando... sempre foi muito bem cuidado... por exemplo em Copélia tinha a cartas grandes e []... as crianças pequenas todas de botinhas vermelha... entendeu, tem esses cuidados assim que... que isso pesa... no total pesa, sabe... mas sempre lutando, né... iluminador... o teatro agora deve tá o que uns 7 mil de aluguel a gente tem que pagar... a luz deve tá o que, uns 5 mil... então vê teatro, luz,

montagem de espetáculo... tem que pagar a equipe toda pra fazer... agora não tem mais o Sr Bino, o Sr Elísio, não tem mais nada... ele até uns cinco anos atrás ele fazia a montagem de espetáculo pra mim... a Daniela eu levava bebê e ele empurrava a Daniela no carrinho enquanto eu fazia espetáculo... e era uma pessoa muito boa, eu tinha paixão por ele... e, mas acontece que morreu agora, não sei... tem um aí que [] pra mim no ano passado porque tem que conhecer... puxar as cordas em cima tem que saber... mas o público sempre recebeu muito bem... muito bem tanto que telefonam, isso e aquilo cumprimentando... felizmente sempre receberam muito bem... e agora parece que tá cada vez assim recebendo melhor, sabe... é que vai conhecendo... vai vendo... já tem assim aquelas pessoas fixas que interessa, não interessa do que que eu vou levar... que já quero ir... ah, eu vou... ah, eu não perco um... e assim, então já tenho esse público, graças a deus

Entrevistadora: e você enquanto Dicleia, pessoa da dança, se acredita em algumas medidas de formação de público pra dança e se sim, como que essas medidas elas estão inscritas no seu trabalho

Dicléa: eu acho assim, como eu te disse... um bom trabalho... entendeu... um bom trabalho... tem que se fazer, tem que fazer de acordo com a capacidade de cada um... não adianta botares pontas em pessoas que sobem toda torta de joelho dobrado... e nem pra fazer uma coisa na meia ponta... tem que ter uma linha, um acabamento, e eu acho que foi por isso que fui fazendo esse público porque vai muito de boca, né... ah é bom, vai... ah é bom vai, ah é bom vai... porque não adianta fazer propaganda como já é agora (risos) não adianta, tem que mostrar o trabalho... tão vai mostrando o trabalho, mostrando o trabalho... procurando fazer cada vez o melhor que se possa fazer e isso vai agradando ao público... e vai formando um público mesmo, né... ano passado mesmo eu to sendo trouxe Luíza Yuki pra danças Copélia, de São Paulo Companhia de Dança... foi daqui pra lá, foi primeira bailarina e tudo...pessoas pra dançar... esse ano não vou trazer porque ela tá em espetáculo lá

Entrevistadora: sim

Dicléa: que mais... já falei horrores...

Entrevistadora: (risos) é, bastante... e pensando assim no público, você enxerga o espectador em si como alguém ativo na criação ou alguém que é só um receptor assim

Dicléa: só deus sabe, né... porque eu não tenho contato direto com o público, assim... tenho contato com pessoas que trabalham com dança e que vão assistir... quer dizer, com o público assim não gosto de dizer que ele tá querendo fazer alguma coisa

Entrevistadora: Sei... e o retorno que se recebe, assim, é... comé que chega

Dicléa: financeiro não chega

Entrevistadora: mas o retorno

Dicléa: chega o retorno da satisfação pessoal

Entrevistadora: e aí como é que as pessoas te procuram pra te falar assim

Dicléa: ah, tava lindo... muita gente diz que tá lindo... nem entende nada de nada, né (risos) mas sempre chegam... eu quando não gosto nem vou cumprimentar, porque não sei dizer que tá lindo quando não tá... mas todo mundo vem e telefona... encontra no supermercado e diz o espetáculo tava uma beleza... encontra aqui, encontra ali... porque depois do espetáculo é uma coisa... a gente sai na rua e todo mundo... agora o que eles [] é vontade de fazer alguma coisa... eu acredito que essas pessoas que fazem dança na faculdade, ou até em outras academias... esse coisa possa ter a ideia de eu vou fazer alguma coisa, né... agora não posso te afirmar... que cada um tem a sua cabeça

Entrevistadora: sim... tão tá... segundo o meu roteiro a gente acabou, mas ce quer colocar mais alguma coisa sobre tudo isso que a gente converso, alguma coisa que veio de repente

Dicléa: olha, o que que eu posso colocar... eu posso colocar que a dança a pessoa tem que gostar muito... tanto o clássico, quanto o contemporâneo, quanto o folclore porque em todos esses estilos a pessoa tem que trabalhar muito pra conseguir... não é fácil... a vida de uma bailarina é muito curta... muito curta... minha filha dançou até os 46 anos, mas é que ela tinha muita bagagem de ... dançou na Europa, dançou no Guaíra, tinha bagagem ainda então vão... mas aqui não podemos ter essa bagagem porque as aulas são três vezes por semana... três vezes por semana... eu já dou de graça aulas todos os dias, mas não podem... uma tem faculdade, outra isso, outra tem aquilo... esse projeto mesmo quando elas tão num ponto bom tem que sair do balé... vai ajudar pai, vai ajudar mãe... então que vai... tem aquele programa do/ dos

pequenos não sei que... que tem agora... as pessoa vão lá e fazem, né... ai, não me lembro... todo, todo adolescente tá indo fazer

Entrevistadora: jovem Aprendiz, uma coisa assim

Dicléa: Jovem Aprendiz... muitos tão... por exemplo eu tenho um guri que começou com oito anos, com nove que tá aqui comigo que [] ele não pode vir porque o pai dele é pedreiro, ele estuda e o resto do tempo ele vai ajudar o pai dele... entendeu, tem isso tudo... vão pro Jovem Aprendiz... o outro vai pro SENAC fazer o curso e tu não pode dizer nada enquanto não puder pagar pra eles pelo menos alguma coisa... o projeto da vale transporte, né, ele não tem despesa nenhuma... sapato de ponta, sapatilha, roupa, não tem despesa nenhuma... mas também agora não tem disponibilidade e tempo... é como [] eu e a Daniela... nós passamos aqui o dia inteiro a espera (risos)

Entrevistadora: tão tá, Dicleia

Dicléa: se tu quiseres alguma coisa depois, de repente falar com a Daniela, é que ela hoje não tá bem... o filho vai fazer vestibular e não foi a aula... sabe essas questões todas

Entrevistadora: sei, eu entendo

Dicléa: vão incomodando

Entrevistadora: mas tá, muito proveitosa a conversa

Dicléa: é, falei bastante, né... porque eu sou assim, quando eu entendo da coisa, eu abro a boca

Entrevistadora: muito bom

Anexo E

Termos de Autorização de Uso de Imagem e Depoimento
