



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

***ESPETÁCULOS DE DANÇA SOTEROPOLITANOS: UMA ANÁLISE DA CENA  
CONTEMPORÂNEA DE OBRAS COREOGRÁFICAS EM SALVADOR/BA***

**por**

**RAISSA CONRADO BIRIBA**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> GISELE MARCHIORI NUSSBAUMER  
Co-orientador: Prof. Dr. LAUDEMIR PEREIRA DOS SANTOS (LAU SANTOS)**

**SALVADOR  
2019**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

***ESPETÁCULOS DE DANÇA SOTEROPOLITANOS: UMA ANÁLISE DA CENA  
CONTEMPORÂNEA DE OBRAS COREOGRÁFICAS EM SALVADOR/BA***

**por**

**RAISSA CONRADO BIRIBA**

**Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> GISELE MARCHIORI NUSSBAUMER  
Co-orientador: Prof. Dr. LAUDEMIR PEREIRA DOS SANTOS (LAU SANTOS)**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

**SALVADOR  
2019**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Biriba, Raissa Conrado  
Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise  
da cena contemporânea de obras coreográficas em  
Salvador/BA / Raissa Conrado Biriba. -- Salvador,  
2019.  
136 f.

Orientadora: Gisele Marchiori Nussbaumer.  
Coorientador: Laudemir Pereira dos Santos (Lau  
Santos).  
Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar  
de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) --  
Universidade Federal da Bahia, Instituto de  
Humanidades, Artes e Ciências Prof Milton Santos -  
IHAC, 2019.

1. Dança. 2. Identidade. 3. Cena. 4. Contemporaneidade.  
5. Produção Cultural. I. Nussbaumer, Gisele Marchiori. II.  
Santos (Lau Santos), Laudemir Pereira dos. III. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de **RAISSA CONRADO BIRIBA**

Intitulada: “**ESPETÁCULOS DE DANÇA SOTEROPOLITANOS: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA**”.

Aos 25(vinte e cinco) dias do mês de abril de dois mil e dezenove, no IHAC - *Instituto de Humanidades, Artes e Ciências* da Universidade Federal da Bahia, foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação intitulada: “**ESPETÁCULOS DE DANÇA SOTEROPOLITANOS: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA**”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof.(a) Dr.(a) Gisele Marchiori Nussbaumer** – Orientador(a), **Prof.(a) Dr.(a) Laudemir Pereira do Santos** – Coorientador(a) e pelo(a) examinador(a) externo(a): **Prof.(a) Dr.(a) Fernando Marques Camargo Ferraz** e interno(a) do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: **Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o/a avaliador (a) externo/a **Prof.(a) Dr.(a) Fernando Marques Camargo Ferraz**. Após o/a examinador(a) externo(a), fez suas arguições o/a **Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino**, avaliador(a) interna/o. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o/a mestrando/a fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **RAISSA CONRADO BIRIBA** como APROVADA. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof.(a) Dr.(a) Gisele Marchiori Nussbaumer** – Orientador(a), **Prof.(a) Dr.(a) Laudemir Pereira do Santos** – Coorientador(a) lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo/a mestrando/a. Salvador, 25 de abril de 2019.

Prof.(a) Dr.(a) Gisele Marchiori Nussbaumer \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a) Laudemir Pereira do Santos \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a) Fernando Marques Camargo Ferraz \_\_\_\_\_

Prof.(a) Dr.(a) José Roberto Severino \_\_\_\_\_

Mestrando(a) **RAISSA CONRADO BIRIBA** \_\_\_\_\_

Dedico esta dissertação à Amélia Vitória de Souza Conrado e Ricardo Barreto Biriba, estes dois grandes artistas, professores, coreógrafos, intelectuais e dançarinos, que inspiram e formam tantos outros que tem a Arte e a Dança como mobilizadores sociais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus maiores mestres, Amélia Conrado e Ricardo Biriba, fontes de inspiração no campo da dança e das artes, sobretudo pelo compromisso político com suas causas, com a valorização das Manifestações Culturais Brasileiras, a preservação dos seus saberes e o aprofundamento das suas epistemologias e linguagens contemporâneas.

À família Conrado, que têm os estudos como principal herança: aos meus irmãos, Raína Biriba e Tainan Biriba, parceiros e incentivadores de vida através da cultura e das artes do corpo; aos tios José Leão, Margarete Conrado e Silvana Conrado e aos primos Vitória Conrado, Luís Leão, Ierê Conrado, Yori Conrado e Augusto Grislin, esta família de artistas e professores, que não mede esforços para contribuir com a nossa luta; a minha tia Socorro Conrado, quem me deu forças, coragem e equilíbrio para acreditar na minha comunicação, agradeço também pela sua tradução do resumo em inglês.

À Laura Cardoso, companheira e grande incentivadora das crianças através da música. E a Caiala, exemplo de sensibilidade para além do corpo humano.

Aos meus mestres Paco Gomes, José Carlos Arandiba (Zebrinha), Nildinha Fonseca, Denilson Oluwafemi, Juliana Stagliorio, Ana Karla Sampaio e Joffre Santos, que acompanham os sonhos, o dia a dia e oferecem as possibilidades de qualificação dos profissionais da dança de Salvador.

Aos meus zeladores, Babalorixá Rychelmy Imbiriba Esútobi e Assobá Gilmar Sampaio e a toda família do Ilé Asé Ojisé Olodumaré por me acolherem e me possibilitarem o encontro com a ancestralidade. Agradeço então aos meus orixás, minha maior fortaleza nessa caminhada. Um salve também aos caboclos, aos erês, e aos que mantêm vivas as danças e as ritualidades dos nossos antepassados.

Ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, por reconhecer a importância da discussão em dança sob o viés da cultura e desenvolvimento. Aos professores Fernando Ferraz e José Roberto Severino, por terem contribuído de forma grandiosa para os encaminhamentos deste estudo. Agradeço finalmente aos meus orientadores, Gisele Nussbaumer e Lau Santos, por terem acreditado no meu trabalho e possibilitado os meios e os fins para a nossa discussão. E ao grupo de pesquisa de culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares - GIRA, da Escola de Dança da UFBA, meus sinceros agradecimentos.

*“Acreditando no poder da “dança dos ventos” e dos “pés que educam”, espero que ventos soprem e emanem essa boa dança para diferentes pessoas em seus pequenos e grandes mundos.”*  
*(Amélia Vitória de Souza Conrado, 2006)*

## **RESUMO**

Nesta dissertação, elegemos como objeto de investigação os espetáculos de dança apresentados entre 2011 e 2016 em Salvador/BA – período de mudanças nas políticas culturais estaduais e municipais – com vistas a analisar a cena contemporânea de montagens e circulação de obras coreográficas. Ao aproximar as relações entre representação, identidade e territorialidade, este estudo identifica aspectos que se apresentam como hegemônicos no desenvolvimento da cena da dança de palco soteropolitana, os quais se reportam - por meio de fenômenos sociais, fatos históricos e elementos simbólicos relacionados - à compreensão das dinâmicas da cultura local/global e à inserção de seus processos socioculturais e políticos na chamada contemporaneidade. Além disso, este estudo contribui na discussão sobre o papel que as obras coreográficas desempenham no atual contexto cultural da cidade, evidenciando os seus impactos na mobilização de esferas socioculturais, políticas e econômicas determinantes para a fruição da dança.

**Palavras-chave:** Dança. Identidade. Cena. Contemporaneidade. Produção cultural.



## **ABSTRACT**

In this dissertation, we have chosen as object of research the dance performances presented between 2011 and 2016 in Salvador / BA - a period of changes in the state and municipal cultural policies - with a view to analyzing the contemporary scene of montages and circulation of choreographic works. In approaching the relations between representation, identity and territoriality, this study identifies aspects that present themselves as hegemonic in the development of the soteropolitan stage dance scene, which refer, through social phenomena, historical facts and related symbolic elements, related to the understanding of the dynamics of local / global culture and the insertion of their socio-cultural and political processes in the so-called contemporaneity. In addition, this study contributes to the discussion about the role that choreographic works play in the current cultural context of the city, evidencing its impacts in the mobilization of socio-cultural, political and economic spheres that determine the enjoyment of dance.

**Keywords:** Dance. Identity. Scene. Contemporaneity. Cultural production.

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 - A DANÇA DE PALCO EM SALVADOR (BA) .....</b>	<b>14</b>
2.1 Breve histórico.....	14
2.2 Alguns aspectos do mapeamento e da cena da dança em Salvador .....	29
2.3 Cenário político .....	39
<b>3 - O CONTEMPORÂNEO NA CENA DA DANÇA SOTEROPOLITANA .....</b>	<b>51</b>
3.1 Cena contemporânea .....	51
3.1.1 A definição de espetáculo na perspectiva etnocenológica .....	52
3.1.1.1 Espetáculo enquanto prática sociocultural .....	56
3.1.2 Obras coreográficas soteropolitanas: a visão dos artistas .....	61
3.1.3 Um olhar sobre o contemporâneo na dança .....	74
3.2 Fronteiras simbólicas na dança contemporânea .....	77
3.2.1 Fronteiras étnico-raciais.....	84
<b>4 - A FRUIÇÃO E O ESPETACULAR COMO FENÔMENO DA TERRITORIALIDADE EM CONTEXTO LOCAL/GLOBAL .....</b>	<b>87</b>
4.1 A noção de fruição .....	87
4.1.1 O fenômeno perceptivo.....	90
4.2 A fruição e a ideia de mediação .....	96
4.3 O espetacular como representação identitária.....	101
4.4 O local, o global e a noção de territorialidade.....	103
<b>5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>122</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>137</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa de Mestrado, intitulada “Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA”, refletimos sobre processos de montagem e circulação de espetáculos de dança apresentados na cidade no período de 2011 a 2016, com vistas a problematizar, discutir e identificar possíveis aspectos considerados hegemônicos no desenvolvimento da referida cena e na fruição da dança soteropolitana. Ao compreendermos os espetáculos como forma de diálogo possível das artes com a comunidade, fazemos uma análise das relações sociais e políticas identificadas nas dinâmicas da produção cultural local, bem como do entendimento dessas problemáticas em constante diálogo com os processos sociopolíticos e identitários que se dão em contexto global.

Ao fazermos um apanhado histórico e epistemológico destas relações, buscamos responder junto à nossa comunidade os seguintes questionamentos: Quais fatores contribuem para o desenvolvimento e a fruição da dança de palco na cidade? Que possíveis hegemonias se estabelecem na cena contemporânea de obras coreográficas soteropolitanas?

A partir dos Estudos Culturais (HALL, 1997, 2014; WILLIAMS, 1979, 1992; GOMES, 2011), da Etnocritologia (GREINER; BIÃO, 1999) e da Fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999), tratamos a temática desta pesquisa por meio da articulação de três conceitos que consideramos fundamentais para a análise das relações entre os espetáculos de dança e o desenvolvimento da cena de montagem e circulação de obras coreográficas soteropolitanas: **identidade, representação e territorialidade**. Ao relacionar esses conceitos, formulamos algumas hipóteses<sup>1</sup> que se revelaram como problemas para este estudo – por se tratarem de modelos ou padrões impostos por estruturas sociopolíticas – no que se refere à atual cena dessas montagens:

(1) a legitimação de determinado conceito de dança pautado em um pensamento de vanguarda ocidental, em um território étnico e identitário como Salvador, surtiu efeitos na cena profissional da dança na cidade;

---

<sup>1</sup> Tais hipóteses foram identificadas diante da minha vivência e atuação como produtora cultural na área da dança, professora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – EDFUNCEB (2014 a 2016) e dançarina atuante em instituições públicas e privadas da cidade de Salvador desde 1996. Outro fator determinante na formulação e identificação dessas hipóteses foi a Mobilidade Acadêmica realizada em 2011 para a Universidade Paris 8 (*Université Paris 8*, Paris – França), onde vivenciei contextos de mediação da dança brasileira, clássica e contemporânea em setores públicos e privados da cidade de Paris.

- (2) a dança contemporânea de vanguarda, enquanto modelo de concepção coreográfica, trouxe consequências quanto à potencialização dos investimentos no setor da dança local;
- (3) há uma relação dessas problemáticas com as lutas identitárias no âmbito da cultura local e global;

Enfatizamos as noções de representação, identidade e territorialidade em nosso estudo, pois enxergamos a necessidade de análise dessas problemáticas sob uma perspectiva que considera a relação dos processos de dominação étnico-raciais e identitários no contexto da cidade de Salvador. Ressaltamos, ainda, a relevância de potencializar tal discussão no âmbito da cena contemporânea de obras coreográficas locais, com vistas a democratizar as políticas públicas e incentivar o estímulo de públicos, plateias e investimentos para o referido setor da cultura.

A dissertação está estruturada em três capítulos: (2) A Dança de Palco em Salvador (BA); (3) O contemporâneo na cena da dança soteropolitana; (4) A fruição e o espetacular como fenômeno da territorialidade em contexto local/global.

No segundo capítulo, fazemos um apanhado histórico da dança de palco em Salvador, com vistas a nos aprofundarmos nas hipóteses de estudo. Em seguida, traçamos um paralelo com o momento atual em que se situam as políticas culturais para a área no que se refere à montagem e circulação de espetáculos de dança na cidade e fazemos uma articulação com o período de análise escolhido para este estudo (2011 a 2016) – período de mudanças na conjuntura política do país e nas políticas culturais locais. Para tanto, realizamos entrevistas com os artistas que obtiveram financiamento para a montagem e circulação de suas obras coreográficas entre 2011 e 2016 nos editais de cultura do Estado e do Município, com objetivo de conhecer e analisar a visão desses agentes sobre os motivos pelos quais este segmento perdeu espaço no campo profissional da dança em Salvador. Essa perda de espaço trouxe sérias consequências para o desenvolvimento do setor, como:

- (a) a falta de perspectivas sobre a atuação profissional na área da dança;
- (b) a falta de investimentos e reconhecimento da área enquanto potencial para a elevação do nível sociocultural, humano, econômico e político da cidade por parte das instituições políticas e da sociedade mais ampla;
- (c) a falta de um entendimento da área da dança enquanto setor fundamental para a preservação do patrimônio imaterial local, através da pluralidade das suas manifestações.

No terceiro capítulo tratamos da noção de contemporâneo na cena da dança, enquanto uma significativa abordagem para a relação entre as obras coreográficas em contexto local e o desenvolvimento do setor de montagem e circulação de espetáculos da cidade. Interessa-nos,

sobretudo, verificar o modo como os criadores, artistas e coreógrafos pensam e concebem um diálogo contemporâneo por intermédio dos espetáculos de dança. Ao compreendermos a perspectiva da ideia de mediação dos Estudos Culturais – que considera as obras artísticas como mediadoras de processos sociais reais em um contexto de produção cultural complexo e sustentado por estruturas<sup>2</sup> estruturantes da sociedade –, o objetivo deste capítulo é aprofundar o campo de discussão que norteia nossas perguntas-problemas de pesquisa.

No quarto capítulo, aprimoramos as relações entre representação, identidade e territorialidade no âmbito da fruição de espetáculos; e apresentamos a perspectiva dos Estudos Culturais sobre a influência dos processos de globalização nas formas de mediação da cultura local/global. Nesse sentido, nosso estudo considera que as lutas identitárias pela imposição de valores hegemônicos por meio das práticas socioculturais implicam relações de consumo, desenvolvimento, e, conseqüentemente, a continuidade de sua produção.

Para sustentar nossas ideias e hipóteses, optamos pelas orientações da etnopesquisa crítica e multirreferenciada, amplamente discutida por Sidnei Macedo (2006) na obra *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação*, pois tal perspectiva metodológica possui os Estudos Culturais como principal aporte teórico-conceitual. Ao considerar que a complexidade do mundo contemporâneo é caracterizada também pelas lutas de afirmação das diferenças – sob as quais o poder é exercido em rede, e funciona por meio de constantes deslocamentos (FAGUNDES; BURNHAM, 2001, p.42) –, a etnopesquisa crítica emerge como base fundamental para a nossa dissertação.

A relevância desta pesquisa vem como forma de problematizar um cenário de desigualdade na produção em dança soteropolitana, com vistas a se pensar em alternativas para o desenvolvimento do setor cultural. A contribuição desta dissertação direciona-se, também, a ampliar o debate das relações entre dança, cultura e desenvolvimento, entendendo as obras artísticas como produtoras de subjetividades e simbologias contemporâneas – por meio de seus artistas, ativistas, produtores, coreógrafos, professores, estudantes e suas práticas artísticas –, convocando-nos à necessidade de uma produção de conhecimento *implicada* (MACEDO, 2006) no âmbito da universidade.

---

<sup>2</sup> Segundo as concepções de Pierre Bourdieu (2002, p. 16), as estruturas são consideradas como poder simbólico, o qual atua por meio de sistemas simbólicos que funcionam como estruturas estruturantes, estruturas estruturadas ou instrumentos de dominação da sociedade, tais como as artes, as religiões, as línguas, os discursos, as condutas, as ideologias, o poder.

## 2 A DANÇA DE PALCO EM SALVADOR (BA)

### 2.1 Breve histórico

A obra *Passos da Dança – Bahia*, de autoria de Lia Robatto e Lúcia Mascarenhas (2002), apresenta uma importante contribuição referente ao surgimento da dança de palco em Salvador. Ao perceber que havia um total desconhecimento sobre a história da dança cênica na cidade, por parte dos alunos e profissionais da área, a pesquisadora Lúcia Mascarenhas<sup>3</sup> decidiu dedicar-se a traçar essa trajetória, que vai desde a criação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com a implantação do primeiro Curso de Graduação em Dança na história do país, até a data da publicação da obra.

Segundo Lia Robatto (2002), então parceira de Mascarenhas na construção dessa importante obra, o percurso da dança cênica no Brasil se inicia em meados do século XIX, com a recepção de companhias europeias de ópera, as quais realizavam turnês<sup>4</sup> pelas principais capitais do país. A autora ressalta que até a década de 30 não existiam companhias estáveis de dança ou mesmo escolas de formação em dança no Brasil, mas apenas algumas professoras de origem ou com formação europeia, as quais ofereciam cursos para poucos talentos.

No caso da Bahia, Mascarenhas afirma que “Tudo que o público baiano conhecia, então, de dança cênica eram produções que vinham de fora, geralmente com artistas estrangeiros” (MASCARENHAS, 2002, p.32). Neste sentido, a criação da Escola de Dança da UFBA, em 1956, se torna um marco na história da dança na capital baiana – visto que, até o momento, não havia professores ou grupos profissionais da área na cidade.

Após a criação da Escola de Dança da UFBA, Robatto aponta a formação de três principais vertentes que marcaram de forma significativa a dança cênica em Salvador: a dança contemporânea, o balé clássico e a dança folclórica. Antes de nos voltarmos para essa discussão, salientamos a inadequação do termo dança folclórica nos dias atuais, posto que a terminologia “folclore” foi atribuída pejorativamente àquilo que não é verdadeiro no senso comum. Segundo a pesquisadora Amélia Conrado (1996) apud ROBATTO, 2002, p.190):

---

<sup>3</sup> Nesta época – por volta de 1992 –, Mascarenhas era professora e diretora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB e lecionava a disciplina História da Dança no Curso Profissionalizante da referida instituição. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 18).

<sup>4</sup> Em Salvador, muitas dessas apresentações aconteceram no teatro São João e no Polytheama da Bahia. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 29).

no Brasil, o termo folclore serviu para generalizar e caracterizar tudo o que diferia do padrão cultural preponderante. Se antes as diferenças culturais étnicas afro-brasileiras sofriam de grande preconceito e se utilizavam do folclore para uma maior aceitação no meio, atualmente elas veem isso como uma dificuldade. Esse momento é marcado por uma transição, em que a cultura negra, em todas as suas dimensões, vem tentando uma afirmação de seus componentes que não deixam dúvidas quanto à diversidade e especificidade existentes na sociedade.

Robatto (2002) considera que a cena da dança soteropolitana passou a se desenvolver e se afirmar na cidade e país através da: (1) primeira turma de dançarinos profissionais do país, proveniente do Curso de Graduação da UFBA; do (2) primeiro grupo de danças parafolclóricas<sup>5</sup> do país, o “Viva Bahia”, idealizado por Emília Biancardi<sup>6</sup> e Rosita Salgado; e da (3) primeira academia particular de balé da Bahia, a EBATECA, instalada no Teatro Castro Alves (TCA). Tais iniciativas caracterizaram o surgimento da dança na Bahia em âmbito profissional.

Com exceção do grupo “Viva Bahia”, as outras duas vertentes da dança foram implantadas por personalidades estrangeiras, o que nos atenta para o contexto colonizatório em que o referido campo foi constituído na cidade. De outro modo, observamos que a dança contemporânea tem destaque no domínio dessas três vertentes formadoras da cena da dança em Salvador, na medida em que foi o estilo pioneiro no âmbito da Escola de Dança da UFBA desde a sua criação. As autoras afirmam que o motivo dessa predominância da dança contemporânea enquanto principal abordagem de formação na UFBA tem origem, a priori, na escolha de seus dirigentes – então responsáveis por criar os moldes da instituição. Por isso, as mesmas admitem que a chegada desses atores no território brasileiro – em razão da segunda guerra mundial – contribuiu para que as escolas de arte da UFBA<sup>7</sup> possuíssem essa tendência europeia e norte-americanizada nos aportes curriculares. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.32)

A criação da Escola de Dança da UFBA ficou a cargo de Yanka Rudzka, coreógrafa polonesa, radicada em São Paulo. Considerada umas das pioneiras da dança contemporânea no Brasil, seu modo de fazer e pensar a dança possui origem na dança expressiva alemã, desenvolvida a partir das técnicas de dança moderna. Segundo Araújo (2008, p.72), Yanka Rudzka teve dificuldades burocráticas na implantação da Escola de Dança da UFBA. Em sua

---

<sup>5</sup> Grupos de dança profissionais que adaptavam cenicamente as manifestações culturais regionais. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.23).

<sup>6</sup> Emília Biancardi é etnomusicóloga e idealizadora do “Viva Bahia” (1962), primeiro grupo de folclore cênico a apresentar em teatro manifestações folclóricas ligadas às danças de trabalho (como a puxada de rede) na Bahia, no xirê do candomblé, e no folclore rural da Bahia. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 206).

<sup>7</sup> As Escolas de Dança, Teatro e Música foram criadas em 1956, as quais juntamente com a Escola de Belas Artes, criada em 1877, formam as quatro escolas de Arte da UFBA. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 32).

gestão, a coreógrafa manteve uma estrutura de cursos livres durante três anos (1957 a 1959), até a chegada de Rolf Gelewsky – seu sucessor – quem deu encaminhamento aos trâmites de reconhecimento da Escola em nível acadêmico superior.

Rolf Gelewsky chegou à Bahia no final do ano 1960 para exercer o cargo de diretor da Escola de Dança da UFBA. Era aluno de Mary Wigman, considerada uma das principais criadoras da dança expressionista alemã. Segundo Robatto (2002, p.93-94), o método de concepção e ensino da dança utilizado por Gelewsky resultava em trabalhos demasiadamente racionais e distantes da cultura local. Mesmo assim, por exercer uma forte liderança como diretor, a autora afirma que Rolf Gelewsky difundiu seu método para as novas e futuras gerações de alunos da referida instituição.

Interessa-nos perceber que a criação da Escola de Dança da UFBA caminha lado a lado com a implantação do primeiro grupo de dança contemporânea da cidade: o Conjunto de Dança Contemporânea. Tal grupo profissional é pioneiro de um modelo e pensamento de dança predominante na formação curricular da Escola e da própria capital baiana – o que nos aponta para a compreensão das formas de concepção em dança que prevalecem na cidade até os dias atuais, como veremos no próximo capítulo desta dissertação.

Fundado por Yanka Rudzka, o Conjunto de Dança Contemporânea surge quando a coreógrafa chega em Salvador para implantar a Escola de Dança da UFBA – com a colaboração de algumas alunas (dentre elas, Lia Robatto). O grupo encerra suas atividades no término da gestão de Yanka Rudzka na Escola e é reativado como GDC - Grupo de Dança Contemporânea por seu sucessor, Rolf Gelewsky. Segundo Robatto (2002, p.264):

O GDC vem atuando ao longo desses anos, com algumas interrupções, e cada nova direção artística imprime uma linha particular: com Rolf Gelewsky e Roger George, uma linha expressionista; Com Clyde Morgan, época em que o grupo teve mais relevância, a partir de uma técnica de dança moderna norte-americana, com uma estética fortemente inspirada na herança cultural africana; de 1980 até 1999, sob a responsabilidade de professores do quadro da Escola de Dança, com as mais variadas propostas artísticas.

A autora considera que o GDC é pioneiro no que se refere à emergência de grupos profissionais de dança em Salvador. Após a sua criação, surgem outros importantes grupos no cenário local, tais como o GED – Grupo experimental de Dança, em 1965, da própria Lia Robatto – considerado o primeiro grupo profissional independente, também com uma linha contemporânea de concepção; o BBB – Balé Brasileiro do Bahia, criado pela EBATECA<sup>8</sup> em

---

<sup>8</sup> A EBATECA – Escola de Balé do Teatro Castro Alves – foi criada em 1962 por Maria Augusta de Oliva Morgenroth, Aída Maria Ribeiro e Mariá Silva, dentro dos padrões da Royal Academy of Dancing de Londres, metodologia que nasce para difundir um modelo homogêneo de ensino e exames de balé clássico no mundo



1967 e dirigido por Dalal Aschar e por Carlos Moraes<sup>9</sup> até 1980 “com coreografias estilizadas de temas da cultura popular brasileira” (ROBATTO, 2002, p.264); e muitos outros estimulados pela “Oficina Nacional de Dança Contemporânea”<sup>10</sup> – esta que, segundo Robatto (2002, p.268), detinha a participação de artistas “portadores de ideias políticas revolucionárias e posturas de vanguarda [...]. O clima era, portanto, de muito envolvimento e identificação, de entusiasmo ideológico, além de uma alegre agitação festiva dos jovens dançarinos participantes.”

O desejo por libertação e rupturas com padrões técnicos impostos ao corpo do dançarino – a exemplo do balé clássico – caracterizou a **dança contemporânea como um movimento de vanguarda**. No Brasil, essa tendência de dança sofreu influências também do movimento vanguardista da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.86). Robatto explica ainda que as transformações tecnológicas e o desenvolvimento dos sistemas de informação e comunicação impulsionaram uma revolução em todos os segmentos das artes. Com a dança não foi diferente: “A dança de vanguarda abandona a necessidade de permanência imutável na história, optando pela dinâmica revolucionária do efêmero, coerente com a natureza fugaz, própria da linguagem do movimento” (ROBATTO, 2002, p.39).

Porém, Margarida Motta (2009, p.34), ao abordar essa onda vanguardista nos primórdios da Escola de Dança da UFBA, afirma:

a Escola de Dança cumpriu a parte de sua missão no projeto de Edgard Santos, tornando-se uma vanguarda da Dança Brasileira atraindo para si todos os olhares. Nesse sentido, a Dança se afirmou na academia e recebeu o respeito do poder político local, uma vez que tornou-se um foco de atração nacional. Entretanto, tudo tem seu preço, assim como toda a moeda tem dois lados, este sentimento de ser vanguarda, através dos anos, tornou-se uma obsessão pela busca do que há de mais novo no estrangeiro, no sentido de que o novo sempre está no alheio, no que é estranho para nós. O sentimento de provincianismo não foi superado, muito menos o preconceito pelas expressões da cultura local, apesar dos apelos do exotismo. O melhor é sempre o que vem de fora, pois é isso que nos traz o prestígio. Assim, tudo que vem das práticas populares baianas e das nossas tradições afro-ameríndias foi ficando cada vez mais longe dos horizontes da Escola.

---

(MASCARENHAS, 2002, p.143). Acreditamos que tal metodologia reflete também a difusão de um verdadeiro mercado comercial do balé clássico, posto que, atualmente, esta metodologia propõe métodos de ensino desde a primeira infância – o que é diferente em outras metodologias de balé, à exemplo da cubana, que apenas inicia o processo de formação de bailarinos a partir dos 8 anos de idade.

<sup>9</sup> Carlos Moraes foi o Maestro de maior renome na história do Balé Clássico da cidade de Salvador. Chegou à Bahia em 1971 para assumir a direção artística da EBATECA e do Balé Brasileiro da Bahia. Foi preparador técnico do BTCA desde a sua fundação, onde assumiu a direção da companhia entre os anos de 1987 e 1989.

<sup>10</sup> A Oficina Nacional de Dança Contemporânea foi criada em 1977 pela Escola de Dança da UFBA, com apoio da FUNARTE – Fundação Nacional das Artes e da FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia. Pioneira nacional no que se refere aos grandes encontros de Dança Moderna, a Oficina congregava artistas do Brasil e do exterior. (ROBATTO, 2002, p. 268).

Neste sentido, valemo-nos das contribuições de Anne Cauquelin (1992, p.31, tradução nossa) que define a arte de vanguarda como aquela que se “tinge de política”<sup>11</sup>. Para a autora, são os críticos de arte que mobilizam a sua produção e o seu consumo. Deste modo, esse fazer artístico acaba sendo moldado pela crítica – a qual contribui para convencer um público e também para a legitimação de certos grupos que compõem esse movimento artístico nas sociedades. Ao trazermos essa discussão para o contexto soteropolitano, Cauquelin nos indica que a arte de vanguarda contribui para a **sedimentação de ideologias no campo artístico**. E, se considerarmos o fato de que a dança contemporânea estava em fase de autoafirmação e consolidação de suas posturas estéticas em meados da década de 70 e 80, havia uma necessidade de estabelecimento no mercado consumidor – o que explica os embates ideológicos desse movimento intelectual com as outras tendências de dança existentes na cidade.

Veremos no próximo capítulo, a partir dos estudos de Laurence Louppe (2012), que a dança contemporânea enquanto movimento intelectual preza por um **afastamento de qualquer referência dita “formal”**<sup>12</sup> para a concepção de uma obra coreográfica; e por uma rejeição dos referências culturais, estéticos e até mesmo políticos inerentes ao artista e às diversas expressões da dança de um território. Contudo, diante do contexto étnico-racial de Salvador, a ideia de afastamento dos processos socioculturais e identitários do artista no momento da concepção da obra se apresenta para nosso estudo como um aspecto contribuinte ao estabelecimento de uma hegemonia<sup>13</sup> desse pensamento nos setores da produção em dança local.

Margarida Motta (2009) nos auxilia na compreensão dos nossos pressupostos de estudos, quando retrata o percurso de resistência da dança negra na Escola de Dança da UFBA – por meio da dissertação “Odundê: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia” –, que vai desde a chegada do professor Clyde Morgan em 1971 até a criação do grupo Odundê<sup>14</sup>, em 1981.

Clyde Morgan, “homem negro, dançarino, estrangeiro, polido, elegante e simpático” (OLIVEIRA, 2006, p.96), foi o primeiro professor negro a ministrar aulas na Escola de Dança

---

<sup>11</sup> Do original: “teinte de politique” (CAUQUELIN, 1992, p.31)

<sup>12</sup> Segundo Robatto (2002, p.107), isso influencia no preparo técnico dos dançarinos. E, no caso da UFBA, afirma que desde a sua criação, a Escola não tinha uma definição sobre uma técnica corporal a ser adotada, o que influenciou no desempenho físico dos dançarinos formados pela Escola.

<sup>13</sup> A definição do conceito de hegemonia encontra-se no próximo capítulo.

<sup>14</sup> Fruto do projeto de pesquisa “Estudo do Movimento na Dança Afro-Brasileira”, coordenado pela professora Conceição Castro, o grupo Odundê tinha como objetivo aproximar as influências culturais africanas às movimentações contemporâneas. Odundê foi o nome do primeiro espetáculo do grupo, que em iorubá significa “nova era”. (MASCARENHAS, 2002, p.211).

da UFBA. Segundo Oliveira (2006, p.26), este “homem de corpo longilíneo chamava atenção ao executar movimentos de técnicas de dança”. Com a sua chegada, a pesquisadora considera que Morgan trouxe consigo uma África ancestral, “viva, positiva e não estigmatizada, folclorizada, exemplificada por sua postura alinhada e elegante.” (Ibdem)

Porém, em se tratando de uma época em que a vanguarda contemporânea da dança imperava na instituição, Motta (2009, p.35) considera que “a vinda de Morgan contemplou os anseios acadêmicos locais, pois com Morgan a Escola e suas contradições seguiram sob a égide de estar de mãos dadas com o vanguardismo da época”. Para a pesquisadora, pelo fato de ser estrangeiro e norte-americano, Morgan contemplava o sentimento vanguardista local, pois era justamente naquele momento, nos Estados Unidos, que acontecia o “desconstrucionismo pós-pioneiro da Dança Moderna” (Ibdem).

Motta (2009, p.31) se refere à Escola de Dança da UFBA como “uma charmosa vanguarda da preconceituosa elite baiana”. Mesmo assim, considera que a chegada de Clyde Morgan “provocou um impacto e uma grande concessão à cultura negra” (MOTTA, 2009, p.35). Além disso, Oliveira (2006) afirma que a sua presença na Escola de Dança da UFBA entre 1971 e 1978, e na própria cena soteropolitana, foi essencial para a inclusão social do dançarino negro nos palcos, sobretudo pelo fato dele pregar um ideal

de criação e de manifestação de respeito e aceitação do étnico, como elemento cultural de valor artístico para a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, não apenas como instrumento de inspiração para as danças tradicionais africanas e brasileiras, mas como material orgânico e poético destinado à dança moderna e contemporânea. Ele não veio só para ensinar a dançar, embora essa foi a sua primeira intenção, porém a sua presença experiente em coreografar e dançar, oriundo de um país, cuja segregação racial foi explícita em forma de lei, lhe proporcionou atitudes e conhecimentos de sobrevivência em selvas racistas. (OLIVEIRA, 2006, p. 26).

Assim como Clyde Morgan, Mestre King – primeiro homem negro a adentrar o curso de graduação em Dança da UFBA, em 1972 – foi um dos ícones a subverter esse cenário profissional da dança, proveniente de um modelo vanguardista ocidental. Segundo a pesquisadora Amélia Conrado<sup>15</sup> (2006), Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King, foi:

precursor da elaboração de uma linguagem na Bahia, reunindo suas pesquisas junto ao candomblé e nos conhecimentos adquiridos na Universidade. A partir dele, que ensinou e formou uma geração de alunos, dançarinos, coreógrafos, esta escola de

---

<sup>15</sup> Amélia Conrado é coreógrafa, dançarina e pesquisadora das Danças Étnicas Afro-brasileiras. Possui pós-doutorado em Artes pela *Université Paris 8* e doutorado e mestrado em Educação pela Faculdade de Educação da UFBA. Atualmente, é professora da Escola de Dança da UFBA e do mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA). É coordenadora e idealizadora do GIRA – Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares (CNPq).

dança afro-contemporânea expandiu-se em novos grupos e companhias de dança. (CONRADO, 2006, p.275).

Outra importante influência na trajetória da dança de palco em Salvador foi a criação do grupo Odundê por Conceição Castro, em 1981. Em depoimento presente na obra de Oliveira (1991, p.66), Conceição Castro – então professora na Escola de Dança da UFBA, com ingresso em 1980 – afirma que ao perceber que os alunos da Escola que tinham uma bagagem corporal referenciada na cultura negra “estavam sendo obrigados a ficar à margem com suas informações”, chamou esses alunos para trabalhar, pesquisar e discutir essa linguagem. Primeiramente, esse projeto seria apenas um grupo de pesquisa vinculado à universidade, mas “de repente, a gente já estava com o espetáculo pronto que foi o Odundê”. Neste mesmo depoimento, Conceição Castro afirmou também que uma das coisas que mais lhe chamava a atenção nesses alunos – advindos de tais referências em dança na cultura negra baiana – é que os mesmos pensavam que “na hora que entrassem na Universidade tinham que esquecer do seu passado, das suas influências e passar a aprender uma nova dança.” (OLIVEIRA, 1991, p.66)

Podemos identificar que essa rejeição de influências socioculturais para a concepção em dança fundamenta um ideal de apagamento e/ou invisibilização, o qual consideramos estar em perfeita consonância com um racismo estrutural inerente à constituição do de Salvador. Além disso, Robatto considera que havia uma certa rebeldia – por parte de quase todos os profissionais e estudantes da dança contemporânea e também da dança moderna<sup>16</sup> – quanto ao ensino das técnicas corporais. Segundo a autora, tal fato refletiu no preparo técnico dos dançarinos formados pela UFBA, pois: “A Escola não tinha uma definição sobre uma técnica corporal a ser adotada, ressentindo-se de um trabalho mais eficiente no desempenho físico do futuro dançarino” (ROBATTO, 2002, p.107)<sup>17</sup>.

No que se refere à rejeição das técnicas advindas das Manifestações Culturais Afrodescendentes, Nadir Nóbrega Oliveira<sup>18</sup> (1991) denuncia o racismo e a discriminação vigentes na Escola de Dança da UFBA, a partir da publicação da obra *Dança Afro: sincretismo de movimentos*. Com a necessidade e o objetivo de afirmar uma metodologia de

---

<sup>16</sup> Visto que a dança moderna é a base da pesquisa de movimento da dança contemporânea.

<sup>17</sup> Outro motivo foi a grande rotatividade de professores estrangeiros contratados para assumir essa demanda na Escola. Somente em meados dos anos 90 houve uma preocupação maior nesse sentido mas, para Robatto, a carga horária dessas aulas ainda era insuficiente. (ROBATTO, 2002, p.107)

<sup>18</sup> Nadir Nóbrega Oliveira é Pós-doutora em Artes Cênicas - Dança no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA) pelo PNPd/CAPES, doutora e mestra em Artes Cênicas e licenciada em Dança pela mesma universidade. É professora Adjunta Aposentada da Universidade Federal de Alagoas, ex-coordenadora de Estágio Supervisionado do Curso de Dança Licenciatura da UFAL e ex-diretora Geral do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL.

dança afro como preparação técnica de dançarinos, Oliveira (1991) reivindica o reconhecimento da pluralidade da dança afro enquanto técnica, uma vez que os desconhecedores da área costumam reduzir e estigmatizar esse vasto campo artístico e cultural.

Algo que nos chamou atenção foi uma passagem da obra de Robatto (2002, p.188) em que a mesma, ao abordar as características da dança afro, aponta um discurso que consideramos equivocado:

Os professores da chamada dança afro, na sua maioria, desenvolvem suas aulas de maneira empírica, improvisada, o que, de um ponto de vista pode ser considerado altamente positivo, porque esse processo “espontaneísta” pode não ter a consistência desejada, mas impede a estratificação e o engessamento da dança. [...] Inerente a esse livre processo de ensino, recai o problema de um encaminhamento pedagógico limitado, em que uma metodologia incipiente e a falta de uma consciência técnica corporal e interpretativa podem dificultar a elaboração da chamada dança afro baiana assim como a formação profissional dos seus futuros dançarinos e, o que é pior, expõe essa dança à fragilidade diante da sua comercialização, que tende a estereotipar e descaracterizar qualquer manifestação cultural genuína.

É curiosa essa indagação, visto que se o próprio processo pedagógico da dança contemporânea se dá por meio de laboratórios de experimentação e improvisação corporal – estes, considerados como uma “improvisação estruturada”, que comumente ocorrem sem qualquer referência em técnicas de dança –, afirmar que a maioria dos professores da dança afro não estrutura pedagogicamente seus conteúdos técnicos é desconhecer a autenticidade dessa expressão. Conrado (1996 apud ROBATTO, 2002, p. 189-190) explica a particularidade das danças étnicas afro-baianas ao afirmar que:

A dança étnica afro-baiana situa-se como uma das formas de comunicação não-verbal das culturas negras, responsável por manter e resguardar, ao longo da história, conhecimentos fundamentais presentes e atuantes no processo civilizatório brasileiro. A dança para o negro é como um ritual essencial da vida, através dela revivem-se costumes, mitos, princípios iniciáticos, criam-se laços comunitários, afetivos e fala-se da vida de maneira subjetiva, criativa e mística. Assim, fortalece-se a coesão, a organização sociopolítica, vivências, ensinamentos, etc. [...] Buscando uma maior liberdade de ação, expressão e espaço social, o descendente afro-brasileiro concebe seu corpo como instrumento fundamental, na medida em que ele é a concretude da identidade, da imagem personificada do mundo, veículo de existência dinâmica, de ancestralidade e totalidade.

Em consonância com a fala de Conrado, Alphonse Tiérou (1998) esclarece, em sua significativa obra *Dooplé: lei eterna da dança africana*<sup>19</sup>, que “poucas pessoas no Ocidente são capazes de reconhecer uma dança africana tradicional e menos ainda são aquelas que sabem que essa dança obedece a regras precisas e que ela é constituída de movimentos

---

<sup>19</sup> Dooplé: loi éternelle de la danse africaine (TIÉROU, 1998).

bastante codificados.<sup>20</sup>” (TIÉROU, 1998, p.7, tradução nossa). O autor acrescenta que o dançarino africano tem como lema alcançar um alto nível técnico, mas sempre respeitando seu próprio corpo. Aproveitamos, ainda, as contribuições de Tiérou para esclarecer o que consideramos como técnica de dança em nossa dissertação:

A dança é um dom, como o canto, a pintura, ou a música. E dentro do domínio da arte, como em qualquer outro lugar, o dom não faz tudo. Ele deve ser cultivado pelo trabalho: Mozart passava dezoito horas por dia no piano; dançarina genial, Marie Taglioni se esforçava a trabalhar seis horas por dia. Existem grandes dançarinos no continente africano: esses gênios desconhecidos afirmam todos que essa arte se adquire com um mestre, se aprende, se domina ao longo de muitos anos de trabalho e de prática, depois se transmite oralmente às novas gerações.<sup>21</sup> (TIÉROU, 1998, p.25, tradução nossa).

Assim, se para Robatto (2002), a dança afro carecia de um encaminhamento pedagógico, não caberia à Escola de Dança da UFBA proporcionar os meios para a formação e fundamentação de uma metodologia do ensino da dança afro para a formação de dançarinos, bem como uma formação adequada aos profissionais que desejam atuar nesse ramo do ensino da dança?

Mesmo com a negação dos gêneros consagrados na dança – sobretudo aqueles advindos das danças de matrizes étnicas e afrodescendentes – por parte dos artistas contemporâneos emergentes da década de 1980 e 1990, Robatto (2002) considera que as companhias que melhor se consagraram nos palcos foram as que possuíam uma formação técnica com objetivos de preparar o corpo físico do bailarino, permitindo, ainda, uma ressignificação da técnica em uma dita cena contemporânea de espetáculos. Trazemos como exemplo o Balé do Teatro Castro Alves – BTCA (1981), único corpo estável de dança mantido pelo Estado – através da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – até os dias atuais, visto que tal companhia de dança foi inicialmente reconhecida como de dança moderna-contemporânea, sob um viés de pesquisa coreográfica voltado para as manifestações culturais afro-baianas. O BTCA chegou a ser consagrado como uma das mais importantes companhias de dança do Brasil:

---

<sup>20</sup> Do original: “Peu de personnes en Occident sont à même de reconnaître une danse africaine traditionnelle et encore moins nombreux sont ceux qui savent que cette danse obéit à des règles précises et qu’elle est constituée de mouvements très codifiés.” (TIÉROU, 1998, p. 7).

<sup>21</sup> Do original: “La danse est un don, comme le chant, la peinture ou la musique. Et dans le domaine de l’art, comme partout ailleurs, le don ne fait pas tout. Il doit être cultivé par le travail: Mozart passait dix-huit heures par jour au piano; danseuse de génie, Marie Taglioni s’astreignait à six heures de travail par jour. Il existe sur le continent africain de très grands danseurs: ces génies inconnus affirment tous que cet art s’acquiert avec un maître, s’apprend, se maîtrise au fil de longues années de travail et de pratique, puis se transmet oralement à de nouvelles générations.” (TIÉROU, 1998, p. 25).

O BTCA exibiu em sua apresentação uma impressionante energia étnica combinada habilmente com uma preparação acadêmica de primeiro nível. [...] Mesmo que suas propostas vistas aqui sejam produtos de uma inquestionável universalidade, ninguém pode ignorar que a origem da companhia é o Brasil. (Jornal La prensa, Buenos Aires, out.1992 apud ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 312).

Robatto aponta que as manifestações culturais regionais despertavam grande interesse na cena de espetáculos soteropolitanos sobretudo na Escola de Dança da UFBA, cujos coreógrafos passaram a desenvolver importantes pesquisas e transposições dessas danças para obras artísticas de linguagem contemporânea. Dentre os espetáculos que marcaram a influência da cultura negra no repertório do BTCA, destacamos a obra *Saurê*, de Carlos Moraes, que teve estreia em 1982:

*Saurê*, uma saudação que propicia o início de um ritual onde as figuras de OBATALÁ e ODUDUA formam os opostos primordiais dentro da mitologia africana. Dança o Céu e a Terra a primeira centelha e a água que a tudo conduz. Aparecimento do Ego, a individualização, a guerra surge, o primeiro filho é Ogun. O amor é belo, e traz esperançosas promessas de felicidade ao ser humano, sua deusa é Oxum. Na disputa do poder, Xangô e Iansã, eternos companheiros e rivais. A morte, a transformação natural das coisas tem sua simbologia na figura de Omolú temido e respeitado. Com o desenvolvimento da consciência e ampliação do mundo interior a criatura renasce com o criador. A mitologia africana com sua sabedoria milenar apoiada na observação da natureza e o conseqüente conhecimento da mesma sempre impressionou e deslumbrou pela beleza com que vê todos os fenômenos, que por nós já estão esquecidos, sufocados por um progresso crescente e ameaçador. (MORAES, 1989, p.13).

Porém, é importante atentar para o fato de que a apropriação das danças de matrizes africanas por parte dos pesquisadores da elite da dança na Bahia retira o lugar profissional do dançarino negro na cena – esse que possui tais referências como base da sua formação e pesquisa corporal. Nesse sentido, Oliveira sinaliza:

Com o avanço do Movimento Negro, aumentou a necessidade de nós negros escrevermos a nossa própria história por não querermos continuar como objeto de estudo e sim como sujeito da ação. Porém, sabemos que o sistema político do país tenta impedir que isso ocorra, já que várias são as estratégias para que o racismo se perpetue. (OLIVEIRA, 1991 apud CONRADO, 1996, p.43).

Destacamos também uma passagem do depoimento do Maestro Carlos Moraes, então preparador técnico do BTCA, concedido à Mascarenhas para a obra *Passos da Dança – Bahia*:

A capoeira, por exemplo, é um ótimo auxiliar na preparação técnica do dançarino, pois ela já vem com um exercício físico da zorra! Depois, dá uma disciplina nos movimentos. Eles sabem que, se não se disciplinarem em todos aqueles golpes, vão acabar se machucando. Aliás, não só a capoeira, mas qualquer tipo de dança exige disciplina. [...] Sabe uma coisa que me chocou muito? Um dia, eu cheguei no Teatro Castro Alves e vi escrito assim: “Proibido grupos folclóricos ensaiarem no Teatro”.

[...] E aí eu vi o preconceito e comecei a juntar o pessoal de uma camada mais baixa da população com as meninas da classe alta. (MASCARENHAS, 2002, p.172).

O depoimento de Moraes reflete o contexto segregatório em que se estabelece a dança de palco soteropolitana. O mesmo afirma que, diante dessa percepção, passou a buscar formas de abrir as portas do TCA – principal espaço de legitimação da dança profissional em Salvador até os dias atuais – para os artistas das linguagens populares<sup>22</sup>. Moraes foi, assim, o primeiro maestro a introduzir as danças da cultura local no balé clássico, fato que, segundo ele, “deu uma grande força ao balé da Bahia. Porque aconteceu mais ou menos assim: aquele balé “classiquinho” começou a se transformar”. (MASCARENHAS, 2002, p.172).

Mais tarde, o surgimento do Balé Folclórico da Bahia – BFB<sup>23</sup> (1988)<sup>24</sup> tornou-se uma importante resposta à cena excludente e segregatória da dança em Salvador. Ao apresentar um repertório de grande vigor estético e expressivo sobre as danças das manifestações culturais regionais, o BFB deu outra roupagem à cena de obras coreográficas da cidade, visto que tal companhia de dança se estabeleceu no mercado sobretudo pela excelência técnica da movimentação de seus dançarinos; e pela grandiosidade e força cênica de seus espetáculos. Estes renderam prêmios nacionais e internacionais à companhia, tais como: Melhor Espetáculo e Melhor Companhia do país em 1990, 1993 e 1996, oferecidos pelo Ministério da Cultura - MinC e pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE. (ROBATTO, 2002, p.216).

Assim, se antes a cena profissional da dança contemplava uma **classe** artística reduzida, privilegiada e majoritariamente branca<sup>25</sup> da cidade, o Balé Folclórico da Bahia surge como significativo espaço de afirmação e visibilidade do dançarino afrodescendente nos palcos do Brasil e do mundo. Além disso, é importante ressaltar que tais dançarinos deixam

---

<sup>22</sup> Devemos nos atentar para o que aponta a pesquisadora Amélia Conrado sobre a terminologia popular, atribuída para diferenciar as danças que não são consideradas “clássicas”, “modernas”, “contemporâneas”. Essa designação, criada por cientistas ou mesmo artistas formados pelas escolas oficiais, reflete a discriminação e o preconceito em relação à essa arte dançada. (CONRADO, 2004, p. 37).

<sup>23</sup> Criado em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis, o Balé Folclórico da Bahia - BFB apresenta um significativo currículo de atividades, especialmente as turnês nacionais e internacionais, além de possuir um considerável prestígio no Brasil e no exterior, refletido na resposta do público e da crítica especializada ao seu trabalho. Sob a direção artística de José Carlos Arandiba (Zebrinha) desde 1993, a companhia atingiu um nível técnico que vem sendo alvo de atenção dos mais exigentes profissionais e críticos da área de dança. (Ver mais informações em: <http://www.balefolcloricodabahia.com.br/site/pt/historia-pt/>)

<sup>24</sup> Importante ressaltar que, no ano de 1988, comemorou-se os 10 anos de luta e existência do Movimento Negro Unificado na Bahia e no Brasil. Neste sentido, a criação do BFB nesse momento representa a luta por direitos e valorização do povo negro no mercado de trabalho soteropolitano.

<sup>25</sup> Termo que nos apropriamos para diferenciar daquela raça denominada historicamente como “negra” no século XVIII, em que o critério de divisão foi a cor da pele e o grau de melanina em três raças estanques: branca, negra e amarela. (MUNANGA, 2000, p.3). Ver mais sobre essa discussão abordada por Munanga (2000) no artigo: “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”.



de ser apenas objeto de estudo das elites e passam a se inserir no mercado profissional da dança de palco.

Ressaltamos a ideia de classe na perspectiva de Pierre Bourdieu (2002, p.136-137), a qual é definida da seguinte forma:

Com base no conhecimento do espaço das posições, podemos recortar classes no sentido lógico do termo, quer dizer, conjuntos de agentes que ocupam posições semelhantes e que, colocados em condições semelhantes e sujeitos a condicionamentos semelhantes, têm, com toda a probabilidade, atitudes e interesses semelhantes, logo, práticas e tomadas de posição semelhantes. [...] Não é realmente uma classe, uma classe actual, no sentido de grupo e de grupo mobilizado para a luta; poder-se-ia dizer, em rigor, que é uma classe provável, enquanto conjunto de agentes que oporá menos obstáculos objetivos às ações de mobilização do que qualquer outro conjunto de agentes. Deste modo, é preciso afirmar [...] a existência de um espaço objetivo que determina compatibilidades e incompatibilidades, proximidades e distâncias.

A Escola de Dança da FUNCEB<sup>26</sup> foi uma importante instituição acolhedora de uma classe de dançarinos majoritariamente desfavorecida e afrodescendente, visto que foi criada para atender a uma demanda de formação, qualificação e profissionalização dos mesmos. Segundo Robatto (2002, p. 236):

Na etapa de implantação da Escola, consideramos a realidade do seu contexto sociocultural [...]. Um projeto comprometido principalmente com o perfil do aluno-alvo – jovens com baixo poder aquisitivo, o que lhes impossibilitava o acesso às academias de balé e escolas particulares de dança. Uma Escola de Dança identificada com a origem étnica e sociocultural dos seus alunos, respeitando seus costumes e modos de viver, suas formas de expressão, sua vocação, seus anseios, suas dificuldades e suas eventuais limitações, com o objetivo de oferecer uma formação técnico-artística consistente, contemporânea, encaminhando-os para uma futura realização profissional.

Sobre essa defasagem referente ao reconhecimento pedagógico das danças étnicas no âmbito da universidade, Oliveira (1991, p. 27) afirma:

Em termos do mundo negro [...], o ensino [da dança] não possui um acompanhamento pedagógico criterioso. A experiência profissional nem sempre é comprovada; pensa-se que o “professor” pode ser substituído por qualquer um, bastando que tenha aptidão para produzir alegria e lucros para o patrão. Isso ocorre até mesmo com aquele [dançarino negro] que convive com a técnica clássica.

Robatto (2002, p.83) afirma que o lugar de desprestígio que as danças de matrizes étnicas e afro-brasileiras ocupavam era de mero “produto típico” regional, sobretudo diante do preconceito que o eixo Rio-São Paulo possuía com tais abordagens de dança advindas do Nordeste brasileiro. Importante ressaltar que não estamos desconsiderando a existência de

---

<sup>26</sup> Criada em 1984, a implantação da Escola de Dança da FUNCEB ficou à cargo de Lia Robatto e Ângela Dantas.

uma dança negra/étnica nessa região, mas é importante considerar que há um estigma sobre o Nordeste nessas localidades – o que, possivelmente, se dá pelo fato de o nosso território ser a principal porta de chegada dos povos africanos, advindos das diversas regiões da África, que foram trazidos como escravos para atuarem no Brasil-colônia. Portanto, há de se perceber que o **mito da democracia racial** pode ser mais perverso na cena soteropolitana do que em outras localidades, visto que o sentimento de dominação está enraizado nas fronteiras históricas e invisíveis de Salvador.

Basta nos perguntarmos qual a porcentagem de professores negros que compõem o quadro da UFBA – sítio da segunda localidade mais negra do mundo: a cidade de Salvador. A título de conhecimento, conforme pesquisa realizada pelo Coletivo Luiza Bairros<sup>27</sup> – publicada em atual matéria do jornal A Tarde (SOLEDA, 2018) - há apenas 2% de professores negros entre os três mil professores dessa universidade.

Sobre o mito da democracia racial, Carlos Moore (2008), na obra *A África que incomoda*, nos atenta:

Como instrumento de controle social, o mito da ideologia da “democracia racial” criou uma falsa “identidade nacional” baseada na cristalização disfarçada da fragmentação sociorracial da nação brasileira. Essa ideologia de fundo racista fragilizou a consciência nacional, permitindo que o racismo estrutural se instaurasse de maneira permanente e criasse as presentes mazelas racializadas de pobreza e marginalização, constatadas nas estatísticas vitais do país. Contrariamente à promessa de uma unidade nacional incolor, no espaço de um século, a dita política de “democracia racial” produziu “dois Brasis” que não se encontram: um branco e outro negro, enveredados em duas lógicas contrárias e fortemente racializadas de desenvolvimento antagônico. (MOORE, 2008, p.72-73).

Oliveira (1991, p.15) aborda esse aspecto ao se referir às péssimas condições em que vive um dançarino negro na cidade: “Uma pesquisa mais aprofundada sobre a vida do artista negro em Salvador certamente acarretará para o pesquisador muitas dúvidas, indagações e talvez até medo de relacionar a sua miséria com o racismo”.

Ressaltamos também achamos a contribuição de Conrado (1996), por meio da pesquisa “Dança-étnica afro-baiana: uma educação movimento”, quando aponta sobre a relação entre concepção de dança *versus* o sistema de educação em dança vigente na cidade:

Se observarmos as escolas de dança em nossa cidade, inclusive a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, verificamos as mesmas práticas hegemônicas. Na UFBA, por exemplo, em um período de quase 40 anos, contados a partir da

---

<sup>27</sup> Constituído de professores, técnicos, servidores, estudantes e sociedade civil, este Coletivo se dedica a ampliação, proposição, fiscalização e acompanhamento das ações afirmativas na UFBA, tomando agora como pauta prioritária a implementação das cotas nos Mestrados e Doutorados de todos os cursos da universidade, bem como o cumprimento devido da lei federal de cotas nos cursos para professor desta universidade. (GONÇALVES, 2016).

fundação dessa escola, a presença da cultura afro-baiana tem sido recalcada, não ocupando o devido lugar e importância que essa cultura representa para a cidade de Salvador, concentrando o investimento quando se trata de projetos pautados nas culturas e técnicas norte-americanas e europeias. (CONRADO, 1996, p.61).

Em consonância com a fala da pesquisadora, Robatto esclarece sobre a forte influência europeia na formação curricular das escolas de arte da UFBA nos primeiros anos de sua constituição. Para a autora, tal fato conduziu a uma tendência dicotômica e “esquizofrênica” entre a adoção de paradigmas do Primeiro Mundo *versus* o interesse e valorização da cultural local em meados das décadas de 90, cujas “escolas de arte dividiam-se entre o identificar-se com os modos de viver e expressar-se da Bahia, na época ainda distante dos movimentos intelectuais da última moda internacional, e o ser moderno, conectado com o mundo contemporâneo”. (ROBATTO, 2002, p.83).

Mesmo com o interesse na cultura local por parte dos profissionais da universidade, havia um distanciamento dessas temáticas, em detrimento dos movimentos intelectuais contemporâneos da dança – o que, conseqüentemente, influenciou na legitimação de um pensamento segregatório no âmbito da cena soteropolitana. Muitos artistas, influenciados por esse movimento intelectual, passaram a empenhar-se na “tarefa de livrar a dança dos ornatos excessivos, dos virtuosismos, dos maneirismos gestuais, vazios de significado, enfim, dos padrões estéticos que cada época vai estabelecendo e que acabam estratificando formalmente a dança” (ROBATTO, 2002, p.40). Assim, consideramos que esse distanciamento do “tecnicismo formal” por parte dos artistas formados pela UFBA foi responsável por caracterizar o pensamento de dança de boa parte dos grupos da cidade.

Após mais de uma década de discussões sobre as políticas afirmativas na universidade, e das lutas para a inclusão desses conteúdos no currículo obrigatório de formação da instituição, observamos que os mesmos permanecem pouco reconhecidos. O lugar de (in)visibilidade das danças de matrizes étnicas e afrodescendentes no currículo da graduação da UFBA, em 2019, permanece reunido em uma única **disciplina de cunho optativo** – denominada “Dança Folclórica” – cuja própria nomenclatura, como já mencionamos<sup>28</sup> neste capítulo, não condiz com os movimentos atuais para o reconhecimento e valorização da sua importância na cena profissional baiana.

Apenas em 2016 – data do primeiro concurso específico para docentes especializados no ensino das danças afro-brasileiras, indígenas e populares na Escola de Dança da UFBA – consegue-se alcançar algum patamar de visibilidade dessas manifestações da cultura na formação de dançarinos da referida instituição, fato que enxergamos como um atraso, diante

---

<sup>28</sup> Ver discussão no início do capítulo.

de 41 anos de luta e existência do Movimento Negro Unificado (MNU), 45 anos de existência do Bloco Afro Ilê Aiyê, 40 anos do Bloco Afro Olodum e do Malê Debalê, 70 anos de existência do Afoxé Filhos de Gandhi – completos neste ano de 2019. Tais organizações sociais foram as grandes responsáveis por manter vivo o lugar de visibilidade do patrimônio cultural e identitário das danças de matrizes africanas no contexto da cidade de Salvador.

Como foi dito, a aprovação dos professores específicos para a abordagem desses conteúdos em 2016 não modificou o currículo da Escola de Dança da UFBA – o qual permanece sem alterações nesse quesito, ou mesmo nas ementas das disciplinas. Tal fato obriga os professores concursados a atuarem nas brechas de disciplinas como as de “Estudos do Corpo”. Verificamos também que esse cenário de discriminação à cultura negra e às danças de matrizes africanas, étnicas e populares se agrava quando constatamos que o quadro de professores da Escola de Dança da UFBA é constituído majoritariamente por profissionais advindos de estados do Centro-Sul e Sudeste.

Diante de todo esse histórico em que o pensamento contemporâneo de vanguarda protagoniza um momento de consolidação do mercado profissional de espetáculos de dança, no próximo tópico traremos pistas sobre esse contexto nos dias atuais, a partir da análise de alguns aspectos do Mapeamento da Dança em Salvador – estudo realizado pelas pesquisadoras Lúcia Mattos (PPGDança/UFBA) e Gisele Nussbaumer (Póscultura/UFBA) – e da cena da dança na cidade, com vistas a perceber as implicações de nossas hipóteses de estudo nas dinâmicas socioculturais e políticas do setor de montagem e circulação de obras coreográficas soteropolitanas.

Nosso interesse é perceber que sobretudo na capital baiana, onde tradicionalmente a dança contemporânea vanguardista foi matriz curricular na formação dos profissionais graduados pela universidade, a legitimação de um pensamento que preza pela valorização de uma “ausência de dança” (LOUPPE, 2012, p.55) e pelo afastamento de qualquer referência histórica-corporal para a concepção de uma obra comprometeu o desenvolvimento profissional do setor do ponto de vista econômico e sociocultural. Além disso, quando tal perspectiva de dança contemporânea necessitou negar toda e qualquer forma já existente na cidade para se estabelecer nessa trajetória, as danças étnicas foram desconsideradas da cena dos teatros, uma vez que a postura dos artistas contemporâneos apontava para a necessidade de quebra de uma “convencional lógica narrativa temática ‘ultrapassada’” (ROBATTO, 2002, p.42). Acreditamos portanto, que em um território plural, étnico e identitário como Salvador, esse pensamento de vanguarda europeia não condiz com a diversidade dessa frágil cena cultural.

## 2.2 Alguns aspectos do mapeamento e da cena da dança em Salvador

Ao avaliarmos alguns dados do *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil* (MATOS; NUSSBAUMER, 2016), na parte que se dedica à análise do contexto de Salvador identificamos possíveis aspectos que indicam a permanência de um cenário hegemônico no âmbito da cena de montagens coreográficas. O mapeamento em questão aponta variados contextos de produção em dança na cidade, desde as instituições de formação até os mecanismos de financiamento ao setor na capital baiana.

Ressaltamos da referida pesquisa os dados da categoria “Indivíduos de dança em Salvador”, os quais indicam a predominância de uma cena produzida por artistas negros e pardos – a saber: 37,1% dos respondentes se identificam como pardos; 32,9% se identificam como pretos; 1,9% se identificam como negros e 21,9% se identificam como brancos (MATOS; NUSSMAUMER, 2016, p. 1306). Estes dados demonstram uma incidência de **71,9% da produção de dança soteropolitana realizada por indivíduos afrodescendentes**. Diante deste fato, fazemos referência ao questionamento assinalado por Conrado (2015), no artigo “Maria Meia Noite: pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo de criação em dança”, em que aponta para o cenário de desigualdade no âmbito da cena contemporânea de espetáculos:

Como se explica o fenômeno da ausência das criações por coreógrafos negros ou não negros que se dedicam a produzir segundo os referenciais afro-brasileiros ou populares, na capital baiana? Vale salientar que a população em Salvador é 80,9% negra, 18,4% branca e 0,7% indígena/amarela, num Estado que é 76,6% negro, 23,1% branco, 0,3% indígena/amarelo, segundo o Censo de 2010 (IBGE, 2010). Então, como explicar isso numa capital de predominância negra, de uma escola pública de dança que, anualmente, forma turmas de alunos majoritariamente negros e de outras instituições culturais negras? Há duas hipóteses: a primeira é que as portas são fechadas para nós e as políticas culturais pouco ou nunca nos acolhem; a segunda é que, pela falta de opção ou pela negação, nos projetamos para fora do país, passando a integrar grupos e companhias no exterior, onde passamos a nos apresentar, deixando de potencializar e dar um retorno à cultura da qual nos originamos e na qual somos formados. (CONRADO, 2015, p.204).

Enfatizamos a fala da autora, em particular quando se refere à ausência de propostas de espetáculos de dança que possuam referenciais nas culturas afro-brasileiras e populares. Isso porque, no período que concerne aos anos de 2011 a 2016, observamos a incidência desse fenômeno nas montagens ou circulações de obras coreográficas aprovadas nos editais de cultura do Estado da Bahia e Município de Salvador – conforme a tabela a seguir:

**Tabela 1**– Lista de projetos aprovados nos editais de financiamento à cultura estaduais e municipais (2011-2016) – Montagem e circulação de espetáculos de dança.<sup>29</sup>

ESTADO					MUNICÍPIO				
Ano	Projeto	Proponente	Segmento artístico	Natureza/ Modalidade	Ano	Projeto	Proponente	Segmento artístico	Natureza/ Modalidade
<b>2011</b>	<b>Não houve edital</b>				<b>2011</b>	<b>Não houve edital</b>			
<b>2012</b> Setorial da Dança	1. Cia gênesis	Raimundo Bispo dos S.	Dança Afro/mod./cont.	Circulação – esp. Opaxorô	<b>2012</b>	<b>Não houve edital</b>			
	2. Festa nordestina	Elisangela dos Santos	Danças populares	Circulação					
	3. Em breve [...] ]	Jorge da Silva Borges	Dança	Circulação					
	4. Paradox - 2a temporada	MJ Damásio produções – ME	Dança contemporânea	Circulação					
<b>2013</b> Setorial de Dança	5. Fé & Folia	Elisangela dos Santos	Danças populares	Montagem	<b>2013</b> Edital Arte em Toda Parte - ANO I	1. Euphorico	Fernando Lopez	Improvisação	Montagem
	6. Feitocal	Rita Ferreira de Aquino	Dança contemporânea	Circulação		2. Nó	Flaviany Lamas	Experimentação/performance contemporânea	Montagem
	7. Quem te pariu?	Daiane Santos Brito	Dança contemporânea/e lementos cênicos das matrizes indígenas, africanas e lusa	Circulação		3. Conexão Barroquinh	Rodrigo Figueiredo	Dança contemporânea	Circulação
	8. Maria Meia Noite	Ricardo Biriba	Dança contemporânea/ Negra/Popular	Montagem		4. Traços de Lina	Maria Inês	Dança moderna	Montagem
	9. Que Brincadeira é Essa?	Douglas Gibran	Dança contemporânea	Montagem		<b>Não foram aprovados projetos de Dança</b>			
	10. Vetores	Leonardo França	Dança contemporânea	Montagem					
	11. Vous Doux	Alexandre Couto	Dança contemporânea	Montagem					
<b>2014</b> Setorial de Dança	12. 50 Danças na Bahia – espetáculo Raimundos	Bruno de Jesus	Dança Negra-contemporânea	Montagem Raimundos	<b>2014</b> Edital Arte Todo Dia - Ano I	<b>Não foram aprovados projetos de Dança</b>			
	13. Adolé – espetáculo Desastro	Leonardo França	Dança contemporânea	Circulação	<b>2015</b> Edital Arte Todo Dia - Ano II	5. Outras Áfricas - Espetáculo Mama África	Acinaldo Souza	Manifestações culturais e artísticas negras brasileiras	Montagem/circulação
	14. Encontro de Salão Espetáculo Interações	Marcelo Galvão	Dança de Salão/contemp.	Montagem Interações		6. Girando com Carlos Moraes - Espetáculo Ora Yê Yê Ô	Marília Curvelo	Balé clássico/dança afro e contemporânea	Circulação
	15. Looping	Felipe Assis	Dança contemporânea	Montagem		7. Sambalagados	Gilsamara Moura	Samba e suas vertentes (Samba de Roda, Samba do Recôncavo, Pagode, Partido Alto, dentre outros)	Montagem
	16. nii – nada novo sob o sol	Neemias Santana	Dança contemporânea/moderna	Montagem e Circulação					
<b>2015</b> Agitação Cultural	<b>Não foram aprovados projetos de Dança</b>				<b>2015</b> Arte em Toda Parte - ANO II	8. Conexão Bairros	Rodrigo Figueiredo	Dança contemporânea	Circulação
<b>2016</b> Edital do Fundo de Cultura	17. Bonito	Luciane Pugliese	Dança-teatro	Montagem	<b>2016</b> Arte em Toda Parte - ANO III	9. Desdob.- Vous Doux	Alexandre Couto	Dança contemporânea	Circulação
	18. Tirania das Cores	Guilherme Silva	Dança contemporânea	Circulação		10. Odoyá	Isabel Carvalho	Dança cont./simb. Candomblé	Montagem
	19. Sob a reta do fim	João Perene	Fluxo contínuo do movimento	Montagem		11. Solos Baianos	Matias Santiago	Dança contemporânea	Montagem

<sup>29</sup> A categoria “segmento artístico” foi elaborada com base nas respostas dos entrevistados para esta pesquisa, referentes à tendência de dança da obra coreográfica em questão. Aqueles que não obtivemos resposta, categorizamos a partir de definições encontradas nos releases das obras disponíveis na internet.

	20.Suicídio anacrônico	Jean Ferreira Souza	Dança contemporânea	Montagem					
	21.Primeiros Passos	Julia Gondim e Lima	Dança contemporânea	Montagem					
	22. ISTC	Isaura Tupiniquim	Dança contemporânea	Montagem					
<b>TOTAL:</b>				<b>22</b>	<b>TOTAL:</b>				<b>11</b>

Fonte: elaborada pela autora.

Observamos que dentre as 33 montagens que foram à cena dos teatros de Salvador, **apenas quatro (12,12%)** possuem uma tendência de concepção coreográfica totalmente voltada para as **danças de matrizes africanas**, étnicas/populares ou regionais, a saber:

- (a) Festa Nordestina - Direção: Sue Ribeiro
- (b) Fé e Folia - Direção: Sue Ribeiro
- (c) Outras Áfricas - Direção: Acinaldo Souza
- (d) Sambalagados - Direção: Gilsamara Moura

Já a **dança contemporânea**<sup>30</sup> aparece como tendência de maneira predominante em **25 montagens (75,75%)** – sendo que **apenas cinco (20%)** destas possuem referenciais nas matrizes da cultura negra, étnica/popular e afrodescendente para a concepção da obra contemporânea, a saber:

- (a) Opaxorô – Direção: Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King)
- (b) Maria Meia Noite – Direção: Amélia Conrado e Ricardo Biriba
- (c) Quem te Pariu? – Direção: Bruno de Jesus
- (d) Raimundos – Direção: Bruno de Jesus
- (e) Odoiya – Direção: Bel Souza

Vale ressaltar que, destas cinco obras coreográficas contemporâneas com referenciais nas matrizes das danças afrodescendentes e étnicas, **apenas quatro (12%)** são fundamentadas em um pensamento negro contemporâneo nas artes – este que se diferencia de um pensamento contemporâneo de vanguarda ocidental, branco-europeu – o qual surge de um **olhar epistemológico afrodescendente** sobre o contemporâneo na dança. A saber:

- (a) Opaxorô – Direção: Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King)
- (b) Maria Meia Noite – Direção: Amélia Conrado e Ricardo Biriba
- (c) Raimundos – Direção: Bruno de Jesus
- (d) Quem te pariu? – Direção: Bruno de Jesus

<sup>30</sup> Aqui, compreende-se também as que se categorizam sob o espectro da improvisação, experimentação, performance, fluxo contínuo do movimento, visto que, como veremos no capítulo 2, essas tendências de concepção coreográfica fazem parte do que se entende por “poética da dança contemporânea” (LOUPPE, 2012) ou ainda, como uma “dança híbrida contemporânea” (FRIMAT, 2010).

Sobre esta linha de pensamento, a pesquisadora e coreógrafa do espetáculo *Maria Meia Noite*, Amélia Conrado, afirma:

A arte negra contemporânea não abre mão de colocar em cena referências da cultura negra: sentimentos, conflitos, pessoas, história, cotidiano, política, sonhos. Tudo pode ser motivo e tema, com o intuito de levantar questões, desestabilizar; apresentar dúvidas e perguntas sem respostas. (CONRADO, 2015, p.213).

Conrado aponta que o desafio de coreografar a dança negra contemporânea, ou seja, “numa proposta diferente daquelas convencionais e, às vezes, estereotipadas, usadas por parte dos coreógrafos, pressupõe verificar continuamente objetivos e conceitos” (CONRADO, 2015, p.205). Para a autora, se “a proposta é dialogar com o pensamento crítico de arte, isso requer problematizá-la e, neste propósito, instigar o espectador, seja pondo em questão aquilo que este imaginava saber, seja provocando-o sobre o que a obra mexe com suas certezas.” (CONRADO, 2015, p.205).

Além disso, a pesquisadora atenta para uma prática de apropriação dos conteúdos das danças de matrizes negras/étnicas/populares – por parte de alguns artistas e coreógrafos na atualidade – sem que os mesmos possuam qualquer histórico de pesquisa nesses referenciais. Sobre esse aspecto, Conrado afirma:

Revisitando cuidadosamente fatos e história da dança no Brasil, vamos perceber que as elites de dominação ideológica, no campo das artes, apesar de discriminarem a dança popular, considerando-a “incultura”, apropriaram-se de seus conhecimentos, rerepresentando-a, posteriormente, estilizada, como obras e segmentos renovadores, elaboradores de novos conceitos contemporâneos de arte. (CONRADO, 2015, p.206).

Para exemplificar esse fato, apresentamos uma situação relatada por Marília Nascimento, diretora artística e proponente do projeto “Girando com Carlos Moraes”, a partir da experiência de circulação com a obra coreográfica “Ora Yê Yê Ô”, do Maestro Carlos Moraes:

Lembro que em uma das apresentações fomos questionados do motivo de termos poucos bailarinos negros em uma proposta inspirada em temática nitidamente africana. Os bailarinos e eu (como diretora artística) explicamos então, que Carlos Moraes criou este trabalho para os alunos da nossa escola de ballet e que estávamos remontando com os bailarinos avançados da mesma escola, agora como cia de dança, tendo alguns alunos que participaram da primeira montagem. Como a maioria dos alunos da escola não é negra, montamos com os bailarinos disponíveis, sem distinção de etnia, apesar de sabermos que o trabalho ficaria ainda mais lindo se tivéssemos mais bailarinos que tivessem uma maior experiência com as movimentações das danças africanas.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Marília Nascimento é diretora do espetáculo “Ora Yê Yê Ô” – Edital Arte Todo Dia - Ano II (Fundação Gregório de Matos, 2015). Entrevista concedida em 12 de dezembro de 2018.



Podemos fazer um paralelo dessa discussão com o que aponta Oliveira (1991) sobre a ausência do profissional negro no mercado de trabalho da dança. A autora afirma que: “A maioria do elenco dos primeiros grupos folclóricos era composta por pessoas de cor clara e de classe média, normalmente estudantes que não precisavam trabalhar” (OLIVEIRA, 1991, p.37). Apesar de esse cenário ter se modificado nos dias atuais – no que confere à composição dos elencos de grupos “folclóricos” da cidade –, a autora acredita que tal fato tem relação com o advento do turismo e da exotização do dançarino negro nos espetáculos que tratam das manifestações da cultura local. Importante salientar que tais espetáculos passam a ter uma estética “nitidamente empresarial” (OLIVEIRA, 1991, p.33), visto que visavam uma projeção no mercado europeu. Assim, a autora ressalta que:

Falar em Dança Afro requer compreensão do comportamento da sociedade em que vivemos. Existem símbolos e signos que valorizam a cultura negra, mas que “ganham dimensão de mero folclore quando apropriados pelo discurso oficial, particularmente aquele ligado à propaganda e ao turismo”<sup>32</sup>. É possível, pois, entender-se um pouco por que foi criado o mito BAHIA, TERRA DA FELICIDADE. A Dança Afro, entre as décadas de 60 e 70, manteve-se tímida e discreta, hoje, se exhibe, despertando curiosidade e exotismo, constituindo um dos “melhores exemplos do CONFINAMENTO a que o negro foi submetido”<sup>33</sup>. (OLIVEIRA, 1991, p. 27).

Paixão (2009 apud CONRADO, 2015) reitera esse pensamento ao se referir à exclusão e/ou invisibilização de potenciais obras contemporâneas que possuem referenciais nas culturas afrodescendentes da cena de espetáculos, devido a uma postura “excludente e preconceituosa dada à Dança Negra Contemporânea Brasileira, considerada ainda como uma arte temporal, estagnada e à margem dos padrões éticos, estéticos e artísticos” (PAIXÃO, 2009, p.8 apud CONRADO, 2015, p.204). No nosso entendimento, isso se dá, de certo modo, devido a um lugar de folclorização que as danças étnicas ocuparam e ocupam na cena turística da cidade, refletindo no afastamento dessas linguagens do setor de produção de obras contemporâneas – além de comprometer, também, a afirmação do seu valor artístico, social e político na dinâmica de produção e consumo das artes coreográficas em Salvador.

Com relação a esse aspecto de estigmatização e afirmação do valor artístico das danças de matrizes afrodescendentes/étnicas, destacamos nossa crítica ao Mapeamento da Dança no que confere à utilização da Classificação Brasileira de Ocupações – CBO<sup>34</sup> na categorização referente aos indivíduos de dança em Salvador, quando são separados entre: “artistas da dança” e “dançarinos tradicionais e populares” (MATOS; NUSSBAUMER, 2016,

---

<sup>32</sup> ELLMERICH (1962, p. 104 apud OLIVEIRA 1991, p. 27).

<sup>33</sup> BAIROS (1989 apud OLIVEIRA, 1991, p. 27).

<sup>34</sup> Ver classificações em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/downloads.jsf>

p.1311-1312). Primeiro, por questionarmos o seguinte fato: os “dançarinos tradicionais e populares” não são artistas? Acreditamos que sim. E diríamos também, que, em maior escala, na medida em que tais profissionais necessitam explorar e lidar com o amplo universo das manifestações culturais. A respeito dessa relação, o pesquisador Ricardo Barreto Biriba (2005), em sua tese “Parintins, Cidade Ritual: Boi-Bumbá, Performance e Espetacularidade”, considera que:

Os mantenedores da resistência cultural da “arte-folclórica” parintinense, na ótica dos boi-bumbás, permitem uma conexão mais ampla e aberta às novas técnicas e às formas de espetacularização, que tomam emprestados recursos tecnológicos de ponta para as suas performances. As técnicas e os processos artísticos implementados são responsáveis pelas relações transculturais, que estabelecem um diálogo entre: os valores amazônicos arraigados e as novas tendências artísticas; os conhecimentos acadêmicos e os saberes populares; a engenharia, os materiais eletrônicos e os materiais naturais. Dualidades que, se diferenciam enquanto formas de conhecimento, conceitos e funções, mas que, por estarem voltados para o mesmo campo de atuação, no Boi-Bumbá, um apoia-se no outro, para proporcionar a qualidade técnica e estética que, hoje, identifica esta manifestação artística. (BIRIBA, 2005, p.276).

Em segundo lugar, questionamos a separação entre “bailarino” e “dançarino” na categoria “artistas da dança” (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1311-1312). Se a intenção da CBO foi diferenciar o bailarino clássico – este que é denominado bailarino em virtude da sua atuação no segmento do “balé clássico” – daqueles que são adeptos à outra vertente da dança (moderna, afro, contemporânea, etc.), tal opção se apresenta para nosso estudo como um aspecto estruturante de uma hegemonia da dança, que exalta a categoria de “bailarinos” em uma relação de superioridade dessa técnica de dança – ou, dessa classe de dançarinos.

De outro modo, se a intenção foi denominar bailarino aquele artista que possui uma formação qualificada – seja na vertente do balé clássico, da dança afro, da dança moderna, etc. – consideramos a inadequação dessa nomenclatura na atualidade, posto que numerosos são os dançarinos que negam a técnica do balé clássico na sua formação. Fato que se configuraria como uma contra-hegemonia, mas acaba por revelar uma inversão paradoxal de valores quando os mesmos passam a denominar-se “bailarinos”. Aprofundamos tal percepção, quando a categoria “artistas da dança” da CBO (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1311) segmenta as ocupações de “bailarino” em:

- (1) bailarino (exceto danças populares);
- (2) bailarino coreógrafo;
- (3) bailarino criador;
- (4) bailarino intérprete

Mas, essa segmentação não ocorre com a ocupação “dançarino”, presente na mesma categoria de “artistas da dança”. Fato este que é passível de questionamento: apenas um “bailarino” pode ser intérprete, criador e coreógrafo? Não existem dançarinos de outras vertentes que possuam essa característica? Ou, a ocupação de “dançarino” se refere a todo aquele que dança, mas não é qualificado para tal, a ponto de não ter habilidade de ser intérprete, criador ou coreógrafo?

Na contemporaneidade, essas dúvidas giram em torno de uma dicotomia entre o que seria a dança e a não dança (FRIMAT, 2010, p.11). E, no momento em que as vanguardas contemporâneas passam a legitimar a não dança como “a própria dança” (LOUPPE, 2012, p.55), a categorização como “bailarinos”<sup>35</sup> revela a hegemonia por trás de tal nomenclatura – uma vez que, quando atribuída como forma de distinção daqueles que se consideram “dançarinos”, contribui para uma visão estigmatizada do profissional de dança na sociedade, bem como a desvalorização desta profissão.

A perspectiva de Pierre Bourdieu (2008) sobre “A força da representação” aponta que as classificações dos indivíduos no mundo social são determinantes de visões políticas e decorrentes de lutas identitárias por imposição e reconhecimento de tais identidades em um espaço social. Em suas palavras:

O ato de magia social de tentar dar existência à coisa nomeada será bem-sucedido quando aquele que o efetua for capaz de fazer reconhecer por sua palavra o poder que tal palavra garante por uma usurpação provisória ou definitiva, qual seja o poder de impor uma nova visão e uma nova divisão do mundo social. [...] Mas o efeito de conhecimento exercido pelo fato da objetivação no discurso não depende apenas do reconhecimento concedido àquele que o detém; depende também do grau com que o discurso anunciador da identidade do grupo está fundado na objetividade do grupo ao qual está endereçado, ou seja, tanto no reconhecimento e na crença que lhe atribuem os membros desse grupo como nas propriedades econômicas ou culturais por eles partilhadas. (BOURDIEU, 2008, p. 111).

Neste sentido, fazemos outra crítica, referente à classificação dos indivíduos na categoria “dançarinos tradicionais e populares”. Diferentemente do que encontramos na categoria anterior<sup>36</sup>, aqui há uma separação entre (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p. 1312):

- (1) “bailarino” de danças folclóricas; parafolclóricas; populares e étnicas; e
- (2) “dançarino” de danças folclóricas, parafolclóricas, étnico, popular, tradicional, brincante, de danças de raiz, de danças rituais, de rua, de salão, folgazão, sambista.

---

<sup>35</sup> Fazemos uma crítica à essa terminologia adotada por Laurence Louppe (2012) em sua obra *Poética da dança contemporânea* para se referir ao dançarino contemporâneo, no Capítulo 2

<sup>36</sup> A categoria “artistas da dança”.

Para nós, tal designação fortalece um olhar discriminatório sobre o profissional das danças étnicas<sup>37</sup>, na medida em que a distinção entre “bailarino” e “dançarino” não é vista nos artistas de outros segmentos da dança<sup>38</sup>. Oliveira (1991) aponta contribuições referentes a esse contexto:

A ideologia que acompanha o Balé é reforçada pelo fato da Dança Afro ser exercida por pessoas de menor poder aquisitivo e negras, por isso uma “arte menor”. A ideologia do mundo europeu é reforçada através de bibliografias, filmes e espetáculos, forçando qualquer criancinha, negra ou branca, a querer ser bailarina. Essa afirmativa decorre do poder dos pensadores e intelectuais racistas que determinaram, por muitos anos, a inferiorização do povo negro [...]. Os produtores culturais criaram imposições mercadológicas preconceituosas, rotulando os dançarinos em afro, modernos e clássicos. Essa postura constitui-se numa armadilha, impedindo que profissionais atuassem nessa ou naquela área. Será, então, que qualquer dançarino negro atuando no palco em espetáculos coreográficos sem sapatilhas está executando Dança Afro? (OLIVEIRA, 1991, p.29).

Consequentemente, a maior parte dos respondentes dessa categoria de “dançarinos tradicionais e populares” revelou não se identificar com “nenhuma das opções” – a saber, 22% dos respondentes. (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p. 1312). Consideramos esse fator como fundamental para analisar a atual cena de montagens e circulação de obras coreográficas em Salvador, posto que tais dicotomias e demarcações hegemônicas afastam as possibilidades de dinamização de um potencial mercado de produção em dança soteropolitano.

Com relação ao dificultoso cenário econômico da dança em Salvador, o mesmo é comumente associado à falta de políticas públicas de financiamento à área para os artistas e profissionais da dança. Trazemos como exemplo a visão de alguns entrevistados por nosso estudo, os quais expressam uma preocupação referente à continuidade das produções em dança, à dinamização do mercado cultural e à necessidade de se pensar em novas alternativas de fomento:

Acredito que chegamos em um momento que exige diálogo e novas alternativas de financiamento para a produção cultural na cidade, pois começamos a entender que os editais, no formato em que se encontram, não dão conta das demandas reais de cada projeto e nem vislumbram uma continuidade das propostas. Isso interfere diretamente na criação e produção de cada espetáculo e gera uma ansiedade de novas produções constantemente. O que não é saudável para os artistas e nem para a engrenagem da cultura. Acabamos produzindo trabalhos descartáveis, sem muitas chances de circulação.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ver discussão sobre dança étnica na página 17.

<sup>38</sup> Por exemplo, na categoria “artistas da dança” não há segregações entre “bailarino moderno e dançarino moderno”; “bailarino contemporâneo e dançarino contemporâneo”; “bailarino afro e dançarino afro”. Ou o indivíduo é bailarino ou é dançarino.

<sup>39</sup> Edu O. é intérprete-criador do espetáculo “Euphorico esteve aqui” – Edital Arte em Toda Parte – Ano II (Fundação Gregório de Matos). Entrevista concedida em 29 de outubro de 2017.

Vejo uma riqueza quando se fala em dança na Bahia, tanto pela sua história, quanto pela sua permanência, resistindo às barbaridades políticas e “tecnoburocráticas”. Nós, assim como muitos artistas, grupos e companhias independentes, produzimos de forma contínua/ininterrupta, independente de fomento, como Jorge Silva Cia. de Dança, Grupo Jeitus de Dança, Átomos Cia de Dança, Reforma Cia de Dança, Balé Jovem de Salvador, ExperimentandoNUS Cia. de Dança, João Perene Núcleo de Investigação coreográfica, Jaqueline Elesbão, dentre outros; estes que tem mais de quatro anos de existência e de produção continuada. Ao mesmo tempo que me vejo feliz pela continuidade, a tristeza vem, quando se fala de políticas culturais numa perspectiva atual do país. Em uma sociedade sucumbida por essa ditadura perversa contra a cultura, a arte se torna uma tecnologia de transformação em seus entendimentos amplos e específicos.<sup>40</sup>

Falar em políticas públicas parece que é só distribuição de verba. Mas não é, porque quando você distribui a verba de uma maneira mais democrática, com um pensamento contínuo e à longo prazo de democratização, interiorização e de alargamento dessas possibilidades de acesso, isso gera continuidade de produção - que não necessariamente seja o acesso ao dinheiro, mas é um tipo de formação de agentes culturais e artistas que se profissionalizam e começam a se intitular de artistas profissionais.<sup>41</sup>

Pelos depoimentos dados para esta dissertação, percebemos que poucos artistas se atentam para a possibilidade dessas problemáticas em âmbito econômico estarem imbricadas aos processos étnico-raciais que se inserem no território de Salvador. Dessa forma, os impactos de uma estrutura econômica construída sob um viés racial discriminatório ficam omissos do contexto da produção cultural da cidade; bem como as consequências dessa exclusão étnico-racial no âmbito do setor da dança e suas implicações no desenvolvimento e sustentabilidade de práticas artísticas voltadas a este segmento.

Para tanto, interessa-nos compreender essas dinâmicas a partir de um significativo estudo de Carlos Moore (2010), presente na obra *Marxismo e a questão racial*, quando o mesmo destaca que a dinâmica por trás da evolução socioeconômica das comunidades humanas em geral, e do desenvolvimento do capitalismo do século XIX, foi compreendida e conduzida exclusivamente no âmbito da orientação de uma sociedade ariana (MOORE, 2010, p. 121). Segundo o autor, os danos causados pelo estabelecimento de uma visão socioeconômica das civilizações sob essa orientação refletem no atual modelo do capitalismo global. Este que acaba por direcionar tais princípios como gerais “de uma ideologia supostamente universal, em perfeita consonância com o ponto de vista da supremacia branca”. (MOORE, 2010, p. 121)

No caso da dança, Oliveira (1991) explica que:

---

<sup>40</sup> Bruno de Jesus é intérprete-criador do espetáculo Raimundos – Edital Setorial de Dança 2014 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

<sup>41</sup> Neto Machado é diretor do espetáculo Desastro – Edital Setorial de Dança 2014 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

A dança, como atividade social, traduz os níveis de segregação existentes, haja vista que nas grandes escolas de Dança, em Salvador, a maioria dos bailarinos tem condição de autofinanciar-se, enquanto os dançarinos “populares” têm sua aptidão bloqueada devido às precárias condições de vida (educação, saúde, trabalho, moradia). [...] Devido à natureza da sociedade preconceituosa e racista, a Dança Afro, mesmo tendo elementos substanciais para a sua codificação, é considerada como “arte menor”, não encontrando nenhum incentivo por parte do governo. No conceito mais amplo sobre o que é afro, a partir da década de 60, vários grupos de danças e músicas folclóricas surgiram, atuaram a duras penas (não recebendo auxílio financeiro), a ponto de desaparecerem rapidamente. (OLIVEIRA, 1991, p. 41-42).

Este cenário de desigualdade enfraquece, ainda, uma potencial área do desenvolvimento econômico da dança étnica afro-baiana, assim como a valorização e manutenção do patrimônio imaterial da cidade, que são as manifestações da cultura local. Verificamos, também, que a influência da ideia de **Multiculturalismo** em torno da construção de um pensamento pautado na mestiçagem e na diversidade cultural conota uma **falsa noção de igualdade social e racial nos setores da cultura**. Para expressar e ilustrar tal conotação, trazemos uma passagem do livro *Pele Negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon (2008, p.108-109):

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! [...]

- Chegue mais, quero lhe apresentar a meu colega negro... Aimé Césaire, homem negro, professor da Universidade... Marian Anderson, a maior cantora negra... Dr. Cobb, o descobridor dos glóbulos brancos, é um negro... Ei, cumprimente aqui meu amigo martinicano (mas cuidado, ele é muito susceptível)...

A vergonha. A vergonha é o desprezo de si. A náusea. Quando me amam, dizem que o fazem apesar da minha cor. Quando me detestam, acrescentam que não é pela minha cor... Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal.

Eu me esquivo desses escrutadores do ante dilúvio, e me agarro a meus irmãos, pretos como eu. Horror, eles me rejeitam. Eles são quase brancos! E depois, eles vão casar com uma branca. Terão filhos morenos... Quem sabe, pouco a pouco, talvez...

Eu tinha sonhado.

- Sabe, *monsieur*, sou um dos maiores negrófilos de Lyon.

A evidência estava lá, implacável. Minha negrura era densa e indiscutível. Ela me atormentava, me perseguia, me perturbava, me exasperava.

Os pretos são selvagens, estúpidos, analfabetos. Mas eu sabia que, no meu caso, essas afirmações eram falsas. Havia um mito do negro que era preciso, antes de mais nada, demolir. Não estávamos mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto. Tínhamos médicos, professores, estadistas... Sim, mas em todos esses casos algo insólito persistia. “Nós temos um professor de história senegalês. Ele é muito inteligente... Nosso médico é um negro. Ele é muito cordial”.

Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a fraquejar, tremia ao menor alarme. Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito. Repito, eu estava

murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto.

Eu reclamava, exigia explicações. Suavemente, como se fala a uma criança, explicavam que era a opinião de algumas pessoas apenas, acrescentando que “era preciso esperar seu rápido desaparecimento”. De que estávamos tratando? Do preconceito de cor.

Tal passagem da obra de Fanon (2006) convida-nos a aprofundar as relações socioculturais e políticas de cunho étnico-racial que se estabelecem na cena de espetáculos, posto que, conforme aponta Roberto Cardoso de Oliveira (2006, p.35): “com elas surgem determinados problemas sociais susceptíveis de enfrentamento por políticas públicas, como, por exemplo, as chamadas políticas de reconhecimento.”

Essa problemática do reconhecimento identitário étnico nas sociedades multiculturais é explicada por Appiah (1994) na obra *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*, quando atenta-nos para o fato de que vivemos em sociedades cujos indivíduos **não são tratados com igual dignidade**. Assim, ao tempo em que o multiculturalismo é pautado na ideia de diversidade e do reconhecimento de identidades individuais; e que essa noção vai se tornando cada vez mais individualizada na sua relação dialógica com a esfera social, o autor questiona: “por que é que é tão contemporâneo o discurso da identidade sobre largas categorias – gênero, etnicidade, nacionalidade, raça, sexualidade – que parece estar tão longe do indivíduo?” (APPIAH, 1994, p.165).

Veremos no próximo capítulo, que a ideia de individualidade atrelada a um discurso de diversidade fundamenta as bases do pensamento contemporâneo vanguardista. E, quando relacionado à uma sociedade multicultural e étnico-racial como Salvador, observamos os seus impactos de exclusão na cena da dança soteropolitana. É neste sentido que, para Appiah, deve-se desconfiar de muitos discursos multiculturais contemporâneos, visto que esses propõem concepções de identidades coletivas que são pautadas em processos identitários díspares da realidade social – de exclusão, invisibilidade e apagamento das chamadas “minorias”.

### 2.3 Cenário político

Ao entrevistarmos os artistas que obtiveram financiamento para a montagem e circulação de obras coreográficas nos editais de cultura dos Governos do Estado e do Município, buscamos respostas sobre os motivos pelos quais a dança perdeu espaço na cena profissional de Salvador. Elegemos os anos de 2011 a 2016 como período de análise, por

considerarmos que se trata de uma época de significativas mudanças no cenário político do país, estado e município.

O ano de 2011 representa o início do primeiro governo da presidenta Dilma Rousseff. Sucessora do ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva, Lula, foi a primeira mulher eleita democraticamente a exercer o cargo no Brasil, com vistas a dar continuidade às iniciativas políticas propostas no Governo do Partido dos Trabalhadores (PT), durante os oito anos de gestão (2002 a 2010) de Lula. Principal líder da história do PT, pode-se dizer que o ex-presidente foi o maior representante das políticas de esquerda no país. Porém, a permanência do partido no poder desde 2002 ocasionou uma intensa polarização entre as ideologias políticas de esquerda e de direita vigentes na sociedade brasileira. Sobre tais ideologias, Silva (2014, p. 150) esclarece que:

No Brasil, a academia, os políticos, os meios de comunicação e os cidadãos têm utilizado majoritariamente a terminologia que polariza direita e esquerda. [...] essa nomenclatura adotada não está pautada a partir de disposições de cunho econômico ou moral, ela surge como algo que transcende esses aspectos e se coloca como tendência muito mais difícil de definir. [...] **A direita** é o conjunto de forças políticas que, em um país capitalista e democrático, luta sobretudo por assegurar a ordem, dando prioridade a esse objetivo, enquanto a esquerda reúne aqueles que estão dispostos, até certo ponto, a arriscar a ordem em nome da justiça [...] que só na segunda metade do século XX assumiu estatuto de objetivo político fundamental das sociedades modernas. Adicionalmente, **a esquerda** se caracteriza por atribuir ao Estado papel ativo na redução da injustiça social ou da desigualdade, enquanto a direita, percebendo que o Estado, ao se democratizar, foi saindo do controle, defende um papel do Estado mínimo, limitado à garantia da ordem pública, dando preponderância absoluta para o mercado na coordenação da vida social. (BRESSER-PEREIRA, 2006, p. 26-27 apud SILVA, 2014, p. 152, grifo nosso).

A presidenta Dilma Rousseff, reeleita em 2014 com uma diferença de 3,28% dos votos válidos, teve seu segundo mandato cassado com o aval de representantes do seu próprio governo no ano de 2016 – através da aprovação do *impeachment* na Câmara dos deputados e no Senado Federal. Devido ao caráter antidemocrático dessa medida “imposta unilateralmente e em desrespeito à lei por grupos de dentro do Estado, nas regras do jogo político” (MIGUEL, 2018), o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff foi reconhecido como um golpe por diversas instâncias do país e de fora – inclusive pela imprensa internacional –, o que levou à criação da disciplina “O golpe de 2016 e o futuro da democracia no Brasil” em 13 universidades federais brasileiras.

Este fato se torna o marco de uma crise política brasileira em pleno século XXI. Lembramos, ainda, que o Brasil teve sua primeira eleição direta para presidente em 1989 – após 21 anos de ditadura militar e pós-movimento civil de reivindicação por eleições



presidenciais diretas no Brasil conhecido como “Diretas já” (ocorrido entre 1983 e 1984). O Golpe de 2016 representa, portanto, um ataque à recente democracia brasileira.

Neste sentido, as políticas culturais<sup>42</sup> do país sofreram atrasos e retrocessos, começando pela tentativa de extinção do Ministério da Cultura no ano de 2016 – uma das primeiras medidas tomadas pelo vice-presidente de Dilma Rousseff, Michel Temer, quando assumiu a presidência. Medida essa que ocasionou um importante movimento denominado “Ocupa-Minc”, encabeçado pela classe artística e agentes da cultura no país, em diversas capitais do Brasil. Devido à dimensão que tomou esse movimento, o presidente resolveu recriar o Ministério da Cultura pouco depois.

Todo esse cenário é reconhecido pelos artistas que entrevistamos para a dissertação, a exemplo de Neto Machado, que se posicionou a respeito do momento atual em que se encontram as políticas culturais no Brasil:

pós-golpe no Brasil, a arte e a cultura tem sofrido muita dificuldade de continuidade. [...] essa fase que você está escrevendo, de algum jeito, ainda é um resquício de uma fase crescente de cultura no Brasil. E acho que depois do golpe, nós tivemos uma queda muito forte e muito abrupta nos processos de continuidade de produção e arte, não só na Bahia, mas no país inteiro desde 2016.<sup>43</sup>

A Bahia é governada desde 2007 por representantes políticos do PT, sendo que a eleição de Jacques Wagner (2007 a 2014) ao governo do Estado da Bahia e a sucessão deste para Rui Costa – atual governador desde 2015 – ressaltam, em certa medida, um alinhamento do estado às políticas nacionais. No âmbito da cultura, alguns artistas entrevistados para essa pesquisa avaliaram as políticas culturais do Governo da Bahia. Para Neto Machado:

Salvador, nos últimos 15 anos, teve um crescimento e uma interiorização muito forte da produção de dança. E acho que isso tem total a ver com o tipo de política pública que vinha sendo criada na Secretaria de Cultura e na Fundação Cultural do Estado da Bahia. [...] Sendo bem literal, acho que o Adolê foi um dos últimos projetos que pegou essa leva da gestão passada do Governo. Mas, essa gestão atual vem, de algum jeito, fazendo um trabalho bem menos satisfatório nesse sentido, com um diálogo com a classe artística bem menos direto. E isso vem afetando de maneira bastante efetiva e concreta a produção de dança e de arte, de um modo geral, em Salvador e na Bahia.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Entendemos o conceito de políticas culturais segundo as definições de Canclini (GARCIA CANCLINI, 1987, p. 26 apud ROCHA, 2016, p. 685), que se refere a um conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, grupos comunitários organizados, com a finalidade de orientar o desenvolvimento simbólico social, satisfazer as necessidades culturais da população e um obter consenso – ou seja, um tipo de ordem –, que visa uma transformação social.

<sup>43</sup> Neto Machado, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

<sup>44</sup> Neto Machado, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

Já a artista Bel Souza, afirma que: “A cena é de resistência. Os artistas persistem, apesar dos poucos recursos. Vimos um esboço de política pública para as artes ser delineado no governo Wagner, mas ela foi abortada no governo Rui Costa.”<sup>45</sup>

Quando a artista se refere ao governo Wagner, salientamos algumas das principais mudanças no setor da cultura no período da sua gestão, como a implantação de uma Secretaria de Cultura autônoma – antes ligada à Secretaria de Turismo –, criada em 2007. Segundo Albino Rubim (2014) – pesquisador e secretário de cultura no segundo mandato de Wagner (2001-2014), após a gestão do diretor teatral Marcio Meirelles (2007-2010) – além dessa importante medida, a territorialização da cultura no estado, a partir da noção de Territórios de Identidade, contribuiu para a emergência de uma dimensão claramente cultural e de um sentimento de pertencimento a um território marcante neste segmento. (RUBIM, 2014, p.20).

O autor considera que a democratização do financiamento à cultura por meio da política de edital foi a principal característica das mudanças nas políticas culturais estaduais – posto que essa se tornou a principal modalidade de financiamento à cultura no Estado da Bahia (RUBIM, 2014, p.21). Contudo, fazemos referência ao que nos atenta a artista Alana Falcão sobre a política de editais, quando afirma: “o cenário caótico e desalentador em que vivemos aponta pra o colapso desse sistema de editais e os artistas vão precisar de novas estratégias para se mobilizar e fazer a cena acontecer”<sup>46</sup>. O coreógrafo Neemias Santana acrescenta que: “a lógica do edital público contaminou muitos de nós no modo de pensar a arte, de pensar processo, público, obra. De toda forma, bem ou mal, teve um papel importante na descentralização do acesso aos meios de produção profissional.”<sup>47</sup>

Como sinalizaram os artistas, os editais são considerados importantes políticas de democratização do financiamento e de fomento à cultura no Estado, porém não são suficientes, sobretudo devido à escassez dos recursos destinados a este segmento. O artigo “Políticas culturais no primeiro governo Dilma: Patamar rebaixado”, de autoria de Rubim, aponta “três tristes tradições” que marcam a trajetória e a situação atual das políticas culturais no Brasil: ausências, autoritarismos e instabilidades. (RUBIM, 2015, p.12).

Ao expressar a falta de políticas culturais voltadas para a diversidade cultural no país, Rubim considera que a atitude do Estado em abdicar do desenvolvimento dessas políticas em prol de uma regulação da cultura pelo mercado se configura como a principal ausência no

---

<sup>45</sup> Bel Souza é proponente e intérprete-criadora do espetáculo Odoiyá, Edital Arte em Toda Parte – Ano IV, 2016 (Fundação Gregório de Mattos). Entrevista concedida em 28 de junho de 2018.

<sup>46</sup> Alana Falcão é dançarina do espetáculo Fé e Folia – Edital Setorial de Dança 2013 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 29 de outubro de 2017.

<sup>47</sup> Neemias Santana, coreógrafo do espetáculo Nii – nada novo sob o sol – Edital Setorial de Dança 2016 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 4 de dezembro de 2017.

cenário do setor da cultura. No caso do setor da Dança, tais “ausências” apontadas podem ser compreendidas, por exemplo, em dois momentos de mudanças nos editais de financiamento à cultura no Estado da Bahia entre 2011 e 2016. A primeira mudança ocorreu em 2012, quando houve uma reelaboração dos editais da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia:

Em 2012, houve uma reelaboração dos editais que, ao invés de específicos (montagem em dança, circulação em dança etc.), passaram a ser setoriais, ou seja, um único edital por segmento artístico abrangendo projetos relacionados a qualquer etapa da cadeia produtiva. Este novo formato dos editais, financiados com recursos do FCBA<sup>48</sup>, teve como objetivo ampliar possibilidades de incentivo considerando a demanda apresentada pelos próprios artistas, desobrigando o financiamento de determinadas fases da cadeia produtiva, como era feito antes. No entanto, essa mudança dos editais específicos para setoriais fez com que certas etapas da cadeia de produção tivessem um menor apoio. É o caso da circulação e montagem de espetáculos, pois com os editais setoriais o número de projetos que circulou pelo estado diminuiu significativamente. (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1298).

Percebemos que há uma contradição no que se refere à ampliação das possibilidades de financiamento *versus* a unificação de todas as demandas da produção de dança em apenas um edital setorial. Como apontam as autoras na citação acima, a ausência de editais específicos de dança – a exemplo daqueles destinados à montagem e circulação de obras coreográficas e à manutenção de companhias de dança – desobriga o governo a propor alternativas ao fomento dessas etapas fundamentais da cadeia produtiva. Consequentemente, outras políticas culturais voltadas para a continuidade do setor – que vão além do financiamento a projetos – ficam comprometidas, tais como: os investimentos em espaços públicos para ensaios e apresentações (teatros e salas de ensaio); políticas para a contratação e/ou criação de corpos estáveis de dança no Estado e Município; qualificação técnica de profissionais e professores nas diversas modalidades de dança; dentre outros. Conrado (2015, p.213), relata ainda outras fragilidades diante do processo de montagem da obra coreográfica “Maria Meia Noite”:

Vários problemas vivenciados durante o processo apontam necessidades urgentes para a dança em Salvador: despreparo de gestores de casas públicas de espetáculos para tratar de contratos, pautas; péssimas condições na maioria dos teatros – iluminação, funcionários, atendimento, camarins; despreparo de alguns diretores de teatro quanto à dinâmica e necessidades envolvidas até o trabalho chegar ao público.

É importante perceber que as políticas públicas são de significativa importância para a manutenção do setor cultural, visto que suportam e criam possibilidades de atuação profissional, sobretudo para os artistas da dança, que necessitam de equipamentos culturais

---

<sup>48</sup> Fundo de Cultura da Bahia.

adequados para desenvolver suas práticas artísticas. Sobre esse aspecto, Conrado (2015, p.211) acrescenta:

Com isso, é difícil o sustento financeiro de um dançarino em Salvador-Bahia, se não integra o Balé do Teatro Castro Alves, mantido pelo Governo do Estado, o Balé Folclórico da Bahia, incentivado e apoiado também pelo Estado, ou o Núcleo Vila-dança, do Teatro Vila Velha – teatro patrocinado pelo Governo Federal, Governo do Estado e Petrobras, e apoiado por diversas empresas, estrategicamente localizado no centro de Salvador, com boa infraestrutura e aparelhagem, mas inacessível a grande parte dessa reprimida demanda, seja pela ausência de pauta para ensaios e apresentações, já que a prioridade é atender a seus próprios projetos, ou pelos altos valores pelos quais esses espaços são comercializados. Excetuando-se, portanto, os integrantes desses e de outros poucos grupos que mantêm suas artes, seus projetos, suas ações, o grande contingente dos artistas da dança encontra-se completamente desassistido.

O coreógrafo Bruno de Jesus completa esse pensamento, ao oferecer contribuições referentes às condições de trabalho em que os artistas da dança estão submetidos na cidade:

São muitos os esforços e atravessamentos, desde um espaço para ensaiar até uma pauta no teatro e/ou centro cultural, ou mesmo a grande antiga questão de público fragiliza uma cadeia no orçamento do governo, na sociedade como acessar ao bem cultural, como a própria manutenção do fazer dança.<sup>49</sup>

Outro aspecto que exemplifica o cenário de “ausências” de políticas continuadas no setor da dança é observado por Conrado quando se refere ao formato de projetos solos ou em pequenos coletivos, que vem prevalecendo nas atuais montagens coreográficas em Salvador:

A permanência de artistas da dança, sejam dançarinos, coreógrafos e produtores dessa especificidade de arte vem, nos últimos dez anos, produzindo trabalhos em solos e pequenos coletivos, o que consideramos imprescindível. Todavia, aqueles que optam pela constituição e permanência de trabalhos em grupos, companhias, balés, vêm sendo extintos, devido à falta de financiamento de seus projetos de espetáculos, à manutenção econômica do dançarino para exercer sua profissão e somado à isso, o desprestígio desta área se comparada à uma outra - como por exemplo, a música, o cinema e /ou as artes visuais. Na nossa visão, a cena da dança em nível de espetáculos se configura em um campo de contradição, onde ao passo em que a cidade de Salvador detém uma forte e rica qualidade de expressão no cenário da dança, existe uma "cena encoberta" para a maior parte dos artistas dessa área, o que precisa mudar urgentemente.<sup>50</sup>

A agente de cultura Sue Ribeiro reitera tal pensamento quando afirma:

Acompanho há anos a dança e vejo o quanto os grupos e companhias desapareceram. Os editais fomentam o mercado por um tempo determinado. No entanto, precisa-se de novos rumos na produção baiana, rica de talentos e excelentes profissionais.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Bruno de Jesus, entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

<sup>50</sup> Amélia Conrado é coreógrafa do espetáculo Maria Meia Noite – Edital Setorial de Dança 2013 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

<sup>51</sup> Sue Ribeiro é proponente do espetáculo Festa Nordestina – Edital Setorial de Dança 2012 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 28 de junho de 2018.

Em 2015, a situação do fomento de políticas destinadas à produção cultural, sobretudo às artes, por parte do governo do Estado da Bahia, torna-se ainda mais alarmante:

Em 2015 não foram lançados os editais setoriais, mas sim um único edital, o Agitação Cultural: Edital de Dinamização em Espaços Culturais, no valor de R\$ 15 milhões, abrangendo todas as áreas, mas não todas as etapas da cadeia produtiva. O objetivo foi apoiar propostas de dinamização cultural em espaços públicos e privados, que acontecessem com frequência e periodicidade mínimas. [...] A questão é que projetos de montagem, por exemplo, não tiveram espaço nesse edital e, conseqüentemente, não foram financiados nesse ano. (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1298).

Antes mesmo de questionar a pertinência de um edital denominado “Agitação Cultural” – nomenclatura que já expressa os descaminhos e retrocessos das políticas culturais do Estado da Bahia – atentamo-nos para o seguinte fato: além de não terem sido aprovados projetos de montagem em qualquer um dos setores das artes, **não foram aprovados projetos de dança no referido edital do Estado**. Isso demonstra o “[...] papel secundário que a dança de palco desempenha no contexto da cultura brasileira” (MONTEIRO, 2011, p.13), bem como o processo de desvalorização do setor profissional da dança na atual conjuntura. Cenário este que é completamente diferente do qual considera Rubim (2014, p.173): “A rica cena na Bahia movimenta muitos corpos e atuações. O campo vive uma animada expansão, assim como seu mercado de trabalho. [...] um sem número de iniciativas compõem o complexo e diversificado ambiente da dança no estado.”

À guisa de esclarecimentos, trazemos alguns dados referentes à realidade dessa “diversidade” na cena da dança apontada pelo autor. Nos editais estaduais – lançados com recursos do Fundo de Cultura da Bahia (FCBA) – o *Mapeamento da Dança* aponta que, quando questionados sobre se “Os editais contemplam todas as estéticas da dança”, 51% dos respondentes discordam plenamente ou parcialmente da afirmação. Além disso, quando questionados sobre se “Os editais privilegiam majoritariamente projetos relacionados a dança contemporânea”, 52% dos respondentes concordam plenamente ou parcialmente. (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1454-1455).

No caso dos editais do município, identificamos um cenário ainda menos favorável, pois, quando questionados sobre a satisfatoriedade das políticas municipais de dança, 61,7% dos respondentes consideram que não são satisfatórias. Além disso, apenas 5% dos declarantes consideram que as políticas culturais do município de Salvador abrangem a diversidade da produção em dança. E um total de 63,3% considera que as políticas municipais não abarcam a sua diversidade. (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1456).

Independentemente da insuficiência dos recursos financeiros destinados através dos editais de cultura do Município, um importante dado do *Mapeamento da Dança* revela que, dos indivíduos que submeteram projetos aos editais municipais – entre os anos de 2013 e 2014 –, **69,2% não aprovaram nenhum projeto; enquanto 29,5% foram contemplados com até dois projetos e 1,3% com três a quatro projetos.** (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p.1402). Isso demonstra o direcionamento pouco democrático dos recursos advindos dos editais municipais, visto que os mesmos proponentes são contemplados por essas políticas. Observamos esse fenômeno também nos editais estaduais, mas a frequência dessas aprovações consecutivas é menos evidente.

Neste sentido, percebemos as proeminências dos “autoritarismos”, dos quais se refere Rubim, posto que se a principal característica – pelo menos dos governos estaduais petistas – era a democratização dos recursos e a potencialização da diversidade cultural no território baiano, esse papel não é cumprido pelos referidos editais, sejam eles do Estado ou Município. Sobre tais “autoritarismos”, Rubim considera que os mesmos compõem o quadro das políticas culturais brasileiras e estão relacionados com o formato dos governos ditatoriais que prevalecem no Brasil – inclusive em momentos democráticos.

Atualmente, é necessário atentar-se para o fato de que a Prefeitura de Salvador é, ainda, uma forte candidata à manutenção das oligarquias<sup>52</sup> políticas na capital baiana. Herdeira política da família Magalhães, Salvador possui uma trajetória comandada por representantes articuladores da ditadura militar no Brasil – a exemplo do seu principal líder Antônio Carlos Magalhães – ACM (falecido em 20 de julho de 2007). Após ter estabelecido a conhecida “Era Carlista” na Bahia – devido à sua sucessiva carreira de deputado, prefeito, governador e senador pelo estado desde 1950<sup>53</sup> – percebemos que esse período oligárquico não se encerra nos dias atuais, visto que Antônio Carlos Magalhães Neto (ACM Neto) se estabeleceu como prefeito reeleito da capital baiana, tendo assumido a Prefeitura em 2012. Além disso, ACM Neto é líder do partido político Democratas (DEM), antigo Partido da Frente Liberal (PFL) – partido do seu avô –, que tem suas raízes políticas no ARENA: partido mantenedor da ditadura militar no Brasil.

---

<sup>52</sup> Regime político em que o poder é exercido por um pequeno grupo de pessoas, pertencentes ao mesmo partido, classe ou família.

<sup>53</sup> Deputado nos anos 1950 e 60 pela UDN (União Democrática Nacional), ACM foi um dos articuladores do golpe militar em 1964. Ingressou na Arena logo depois que assumiu a prefeitura de Salvador em 1967, indicado pelo governo. Foi governador da Bahia por três vezes, duas delas indicado pela ditadura. Comandou a Eletrobrás em 1975 nomeado por Ernesto Geisel e esteve à frente do Ministério das Telecomunicações durante o governo Sarney nos anos 1980 (CRUZ, 2007).

Segundo Rubim (2015, p.12), tais governos estabeleceram laços autoritários presentes na sociedade até hoje, o que implica no aniquilamento, perseguição e exclusão de culturas e/ou do acesso da população a determinadas modalidades artístico-culturais. Reitera também que uma forma de contrapor esses autoritarismos foi a ampliação do conceito de cultura – no mandato de Gilberto Gil como Ministro da Cultura (2003 a 2008) – incluindo, principalmente, setores como o das culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias e audiovisuais no contexto das políticas culturais brasileiras. (RUBIM, 2015, p.12). Porém, mesmo com a ampliação do conceito de cultura e a organização do estado da Bahia em territórios identitários, percebemos que, no que confere às montagens coreográficas, essa diversidade identitária ainda é pouco evidente na cena contemporânea de espetáculos.

A aprovação de projetos de montagem ou circulação majoritariamente voltados para a dança contemporânea – conforme a tabela apresentada no tópico anterior – revela-se como um aspecto a ser observado nas dinâmicas de produção do setor da cultura, no qual nos interessa perceber as relações socioculturais e políticas que tornam este fenômeno predominante no contexto da cena de obras coreográficas locais. Em outras palavras, essas relações revelam tal fenômeno como hegemônico na cena profissional de espetáculos, visto que se trata de uma cidade que possui ampla diversidade de referências culturais, não contemplada, contudo, no âmbito da atual cena da dança soteropolitana.

Assim, outro fator que caracteriza os “autoritarismos” presentes na cena de produção de montagens coreográficas em Salvador é apontado pela coreógrafa Amélia Conrado, quando diz:

Considero a cena atual de espetáculos de dança na cidade de Salvador -Bahia como oculta, encoberta, lastimável na medida em que os grupos que conseguem vir à cena visível são os que são mantidos ou apoiados permanentemente pelo incentivo público, o que se pode contar nos dedos. Os espaços adequados para ensaios e produção de dança já são designados para esses mesmos grupos e os demais, vão buscando brechas, adaptando-se aos espaços que não são adequados para as exigências e cuidados que o trabalho de corpo necessita.<sup>54</sup>

Acrescentamos a este pensamento a fala da dançarina Alana Falcão, quando se refere à aprovação dos projetos no setor da dança soteropolitano:

o sistema de editais permite que um número baixo de artistas continue trabalhando com regularidade (e também sem muitas certezas). E, de certo modo, ganham os editais aqueles mais bem instrumentalizados no "mundo dos projetos" e **familiarizados com os círculos de curadores.**<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

<sup>55</sup> Alana Falcão, entrevista concedida em 28 de outubro de 2017.

Finalmente, ressaltamos a terceira “triste tradição” apontada por Rubim no âmbito das políticas culturais brasileiras: as “instabilidades”. Estas, segundo o autor, se configuram como descontinuidades, fragilidades institucionais, repressão, dentre outras que afetam em longa data os direcionamentos para a cultura no país.

Segundo Rubim (2015, p.17), uma das principais lacunas do governo Dilma se refere a não definição de uma política para as artes que acolhesse as artes e os artistas, sem deixá-los a mercê das leis de incentivo fiscal à cultura. Além disso, Rubim afirma que as políticas públicas do setor cultural implantadas no Governo Lula – tais como a criação do Plano Nacional da Cultura<sup>56</sup> (PNC) e do Sistema Nacional de Cultura<sup>57</sup> (SNC), aprovados pelo Congresso Nacional em 2010 – não se sustentaram após a gestão de Lula como presidente do Brasil, quando assume a sua sucessora, Dilma Rouseff. Para o autor, o PNC e o SNC foram os principais dispositivos contrapostos à tradição das instabilidades nas políticas culturais brasileiras, visto que previam uma vigência de dez anos no cenário político nacional e ofereciam substrato à construção de políticas de Estado – sobretudo o SNC, na medida em que buscava a consolidação das estruturas e das políticas culturais no âmbito nacional, estadual e municipal a longo prazo. (RUBIM, 2015, p.14).

Porém, o cenário referente ao financiamento à cultura ainda permaneceu subordinado às leis de incentivo fiscal:

Apesar de debates realizados desde 2003, o Ministério só em 2010 – último ano de governo e ano de eleições presidenciais – enviou ao Congresso Nacional proposta para redesenhar o processo de financiamento [à cultura]. A demora inviabilizou a resolução deste tema no governo Lula. Ou seja, as políticas de financiamento não se adequaram às novas políticas para a diversidade cultural, o que dificultou sua implantação. O descompasso entre elas emergiu como problema relevante, a ser enfrentado. (RUBIM, 2015, p.15).

Rubim considera que o MinC realizou avanços significativos no que se refere ao diálogo entre os poderes públicos, as instituições estatais e as comunidades culturais; e, também, na ampliação da noção de cultura para o desenvolvimento dos diversos setores socioculturais, com o objetivo de viabilizar a promoção da democracia e da diversidade cultural. Contudo, na medida em que as leis de incentivo representam 80% do financiamento

---

<sup>56</sup> O Plano Nacional da Cultura é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que tem como objetivo orientar o poder público na formulação de políticas culturais, tais como: o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais. Estas devem garantir a valorização, o reconhecimento, a promoção e a preservação da diversidade cultural existente no Brasil. (BRASIL, 2010)

<sup>57</sup> O Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas voltadas ao setor cultural, em um regime de colaboração democrática e participativa entre a União, os estados, os municípios e a sociedade civil. Seu objetivo é promover o desenvolvimento humano, social, econômico voltados ao exercício dos direitos culturais. (BRASIL, 2012)



nacional para a cultura – enquanto o Fundo Nacional da Cultura representa apenas 20% do orçamento – o autor afirma que este fator esgota o tema das políticas de financiamento à cultura e das próprias políticas culturais.

Além disso, tais leis de incentivo fiscal “deprimem a democracia” (RUBIM, 2015, p.21), visto que transferem a responsabilidade e o poder de decisão do Estado – referente ao uso dos recursos públicos direcionados à cultura – para as mãos do mercado. Segundo Rubim, isso prevalece sem mudanças até os dias atuais, o que torna esse fenômeno inimigo das políticas para a diversidade cultural que foram implantadas desde 2003 no país.

Ao verificarmos, neste capítulo, que a cena da dança de palco soteropolitana foi implantada em consonância com um pensamento hegemônico de apagamento, dominação, exclusão ou invisibilização de uma potente cena cultural local, tal fato não apenas impactou na qualificação dos profissionais de dança das camadas menos favorecidas da sociedade, mas, também, na possibilidade de desenvolvimento e consolidação de uma cena contemporânea fundamentada na pluralidade das danças étnicas locais. Além disso, colaborou com a desvalorização de um patrimônio imaterial e artístico proveniente das manifestações da cultura regional.

De outro modo, observamos também que esse pensamento está em consonância com certa ideia de “universalização” no âmbito da concepção de dança na contemporaneidade, a qual acreditamos que tem suas raízes no mito da democracia racial vigente. Isso porque, quando se trata de um território que possui uma herança histórica já excludente sobre as culturas afrodescendentes-diaspóricas constituintes da sociedade baiana, a legitimação de uma ideia universal sobre dança reproduz uma falsa valorização de todas as estéticas de dança na cena de espetáculos.

Sobre essa ideia de universalização, Alain Renaut (2009) esclarece que há um movimento anti universalista que reivindica a existência de uma infinidade de modos de vida locais e plurais, cuja ideia de universalização reduz tal diversidade a um imaginário ocidental etnocêntrico, que está em total acordo com um “imaginário econômico ocidental”<sup>58</sup> (RENAUT, 2009, p.264, tradução nossa) destoante da realidade mundial. Segundo o autor, esse imaginário impõe de maneira simbólica um modo de vida universal que evoca um imperialismo cultural e empresarial hegemônico do Ocidente.

Mesmo sendo pautado na ideia da diferença cultural, Renaut atenta que se não há uma consciência crítica dessas diferenças, a própria noção de diversidade se torna um dogma –

---

<sup>58</sup> Do original : “l’imaginaire économique occidental” (RENAUT, 2009, p. 264)

posto que as diferenças culturais se limitarão a um ideal de “comunidades fechadas nelas mesmas<sup>59</sup>” (RENAUT, 2009, p.275, tradução nossa). Neste sentido, fazemos um contraponto com o cenário da dança contemporânea, a partir do pensamento de François Frimat (2015), na obra francesa *O que é a dança contemporânea?*<sup>60</sup>, quando o mesmo considera que a dança oferece um risco identitário à sociedade. Para o autor, a instituição política induziu uma divisão excludente de gêneros que se tornaram ultrapassados, cuja consequência foi a perda de possibilidade em trabalhar os artistas contemporâneos.

Destacamos um depoimento de Augusto Omolu (*in memoriam*) – importante mestre da dança afro na Bahia e dançarino do BTCA até 1999 – em que expressa claramente essa relação:

Eu sinto que o Balé do Teatro Castro Alves, atualmente, corre um grande risco de perder a sua característica como companhia baiana, pois tem 50% do elenco de dançarinos originários de outros estados, principalmente do Sul do país. Anteriormente, o grupo tinha mais força; mesmo quando apresentava um número de dança contemporânea, via-se que era uma companhia originária da Bahia. Sinto que os últimos trabalhos vêm perdendo esse compromisso importante com sua identidade. Considero o diretor, Antônio Carlos Cardoso, um grande diretor de companhia, mas discordo dele quanto à linha artística adotada. (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.228).

A fala de Augusto Omolu aponta, ainda, para a discussão sobre os deslocamentos dos processos identitários vigentes na chamada pós-modernidade – consequência das dinâmicas globais capitalistas, como expõe Stuart Hall (2014), na sua significativa obra *Identidade cultural na pós-modernidade* – os quais identificamos resquícios na cena de montagens coreográficas soteropolitanas da contemporaneidade. Acreditamos, portanto, que as implicações desse deslocamento são a manutenção de hegemonias e desigualdades no campo das artes coreográficas de Salvador.

No próximo capítulo, abordaremos tais hegemonias e de que maneira essas se estabelecem na especificidade da relação entre obra/criador/espectador. Salientamos, aqui, que devido à impossibilidade de ter contato com os espectadores que compõem a cena cultural em questão, não temos a intenção, por ora, de verificar de maneira empírica a visão dos mesmos sobre tais hegemonias identificadas por nós. Isso porque não se trata de uma pesquisa que pretende fazer análise/crítica de espetáculo. Seu objetivo é abordar aspectos que envolvem as dinâmicas socioculturais e políticas da cena contemporânea da dança na cidade.

---

<sup>59</sup> Do original: “communautés closes sur elles-mêmes” (RENAUT, 2009, p.275)

<sup>60</sup> Qu’est-ce qu’est la danse contemporaine? (FRIMAT, 2010).

### 3 O CONTEMPORÂNEO NA CENA DA DANÇA SOTEROPOLITANA

#### 3.1 Cena contemporânea

Atribuímos a ideia de cena ao contexto desta pesquisa por considerarmos a potencialidade desse conceito em expressar e reunir o espectro da discussão proposta por nosso estudo. Para tanto, valemo-nos das contribuições de Jeder Janotti (2012) no artigo “Partilhas do comum: cenas musicais e identidades culturais”, em que o autor considera que as cenas culturais articulam valores, experiências locais e globais e sobretudo identidades culturais “de onde emergem tanto sua ‘autenticidade’ como os ‘outros’ dessa cena” (JANOTTI JR., 2012, p.4).

Para Janotti, o conceito de cena sofre influência das transformações nos modos de consumo, produção e circulação da pós-modernidade, o que se deve à importância dos **aspectos sensíveis** presentes nessas relações de consumo dos produtos culturais e midiáticos, no âmbito das sociedades do século XXI. Para tanto, segundo o autor, não devemos abordar as cenas culturais separadas dos **aspectos identitários**, econômicos e estéticos inerentes às suas práticas, uma vez que a coexistência desses aspectos entre si – aliados a uma variedade de processos de diferenciação – fazem emergir, justamente dessa interação, o que se entende como cena cultural.

Ao abordar especificamente as cenas musicais – mas aqui, apropriamo-nos de tal contribuição para expressar a ideia de cena no contexto da dança –, o autor considera que, quando falamos em cena, não estamos tratando de qualquer prática. No caso da música – e pode-se ainda pensar, no caso dos espetáculos de dança – nem todas forjam cenas musicais. O autor explica que, na medida em que “somos expostos continuamente a experiências, mas boa parte dessas vivências se perdem na falta de tempo para processá-las”<sup>61</sup> (JANOTTI JR., 2012, p. 3), apenas se pode compreender como cena aquela que é fruto das experiências musicais locais e globais através da formação de “**territórios sonoros**”, pois “pressupõem práticas musicais auto-reflexivas, ou seja, os participantes de uma cena musical se distinguem como ouvintes ao mesmo tempo em que reconhecem a existência de suas cenas.” (JANOTTI JR., 2012, p.4).

Além desse aspecto “autoreflexivo”, o autor acredita que a ideia de **representação** é alicerçadora do conceito de cena, pois tal processo – enxergando-o de maneira mais

---

<sup>61</sup> Aqui, o autor se refere às contribuições de Dewey (2010) em *Arte como experiência*.

aprofundada – contribui ao entendimento de que as cenas culturais, de algum modo, expressam “rótulos”. Estes surgem de narrativas de determinado contexto histórico, bem como das diferenças ou distinções territoriais – sejam elas locais ou globais.

Diante do que propomos com a articulação dos conceitos de identidade, representação e territorialidade, a ideia de cena proposta por Janotti aponta nossos olhares para a ideia de fruição na dança como aspecto fundamental ao desenvolvimento do setor de montagem e circulação de obras coreográficas. Isso porque o autor esclarece que o fenômeno da fruição se dá no âmbito da “**recepção**” das referidas cenas musicais. Assim, sua existência nas referidas cenas deve ser considerada como de ordem da recepção da cultura – e não apenas na ordem de uma experiência estética com as obras artísticas.

Tal discussão nos interessa, pois – como veremos mais adiante a partir das contribuições de Valverde (2003, 2007) – a ideia de fruição que propomos no âmbito das cenas culturais está ligada às formas de mediação dos processos sociais, políticos, identitários e hegemônicos por intermédio das práticas culturais e artísticas. Tais processos de mediação se referem a certos padrões receptivos – também denominados “enquadramentos sensíveis” – que o indivíduo adquire ao longo da sua experiência de vida por intermédio da cultura, conforme discussão proposta por Valverde (2003) na obra *As formas do Sentido*.

Janotti (2012, p.4) considera que esses rótulos ou padrões de recepção favorecem a emergência das experiências musicais (ou artísticas). À exemplo das práticas de escuta, o autor esclarece que as mesmas trabalham com “enquadramentos sensíveis”, os quais permitem os processos de produção de sentido na música. O que nos interessa perceber é que esta relação **não ocorre de maneira autônoma** – ou seja, individual ou como um “reflexo de gostos que trabalham como marcações sociais” (JANOTTI, 2012, p.6). Mas, pelo próprio entendimento da ideia de fruição como mediação, como como proporemos mais adiante.

Para tanto, se faz necessário compreender como a música (ou a dança) opera suas distinções de gêneros, estilos e tendências, dentro dos seus quadramentos sensíveis. Pois, na medida em que as cenas são forjadas por tais quadramentos sensíveis – permitidos pela nossa relação com as representações e com os processos identitários que se dão à nível local e global –, as mesmas possuem íntima relação com as diferenças permitidas pelas identidades culturais de um território. Estas, Janotti, são vividas nas cenas como estilos de vida – fato que possibilita a sua existência dentro de um território cultural.

### 3.1.1 A definição de espetáculo na perspectiva etnocenológica

Ao abordar o que consideramos cena, achamos necessário conceituar a noção de espetáculo tratada por essa pesquisa, visto que a ideia de cena que se desenvolverá no decorrer deste capítulo se refere à especificidade dessa prática artística. Para tanto, optamos pelas definições da etnocenologia, presentes na coletânea de autores *Etnocenologia – textos selecionados*, organizada por Greiner e Bião (1999).

A etnocenologia se refere às práticas espetaculares como a principal representação da existência humana em torno do simbólico. Ao analisar as formas de representações culturais e artísticas em torno da noção de etno, a etnocenologia se refere ao espetáculo como uma prática socialmente organizada e propõe uma reflexão sobre os comportamentos humanos chamados espetaculares – bem como a compreensão dos seus discursos no contexto social. (BIÃO, 1999, p.15).

Inicialmente datado em 1995, na França, o tardio aparecimento da etnocenologia nos estudos pós-modernos e a ausência de uma “teoria do espetacular” no âmbito da pesquisa acadêmica vão ser considerados como lacunas ao entendimento do espetáculo enquanto um traço fundador da humanidade. Isso porque as manifestações culturais e artísticas são práticas de longa data na história das sociedades, as quais surgem como forma de expressão das relações socioculturais e políticas de determinado contexto histórico e territorial. (PRADIER, 1999, p.25).

Ao considerar que as práticas espetaculares têm a possibilidade de questionar aspectos hierarquizantes no âmbito cultural, a etnocenologia traz como abordagem fundamental a articulação do conceito de identidade com o de alteridade. E propõe a compreensão dos discursos dos variados agrupamentos sociais, sobretudo, por meio de suas práticas corporais. Além disso, tal perspectiva teórica aponta para o domínio das artes cênicas como o meio pelo qual os povos praticam seus próprios sistemas de referências, permitindo-os se liberarem das ideologias dominantes e resistirem a uma uniformização cultural. (KHAZNADAR, 1999, p.59).

A importância das práticas espetaculares é também apontada por Rubim (2005) quando salienta a possibilidade de análise desse fenômeno artístico nos estudos culturais. O autor observa que o espetáculo instala uma relação de poder no âmbito das sociedades capitalistas, a qual é comumente afirmada “como e através da produção de espetáculos” (RUBIM, 2005, p.13). Neste sentido, Rubim explica que o caráter necessariamente público do espetáculo se remete à esfera do sensacional, e, ao ser acolhida no campo cultural – quando

adquiriu um caráter autônomo e cotidiano –, tal prática artística se transformou em algo com “pretensões a colonizar todo o mundo da vida” (RUBIM, 2005, p.23), passando a ocupar locais e ocasiões privilegiadas na esfera social.

Segundo o autor, antes de a sociedade ser ambientada pela mídia, o espetáculo tinha sua produção associada quase sempre à política ou à religião. Por este motivo, considera que o domínio das artes cênicas se refere a um modo de afirmação política por intermédio de tais obras artísticas, mesmo porque o espetáculo é uma prática que estará sempre associada a um acontecimento social – algo que caracteriza sua relevância política nas sociedades.

De outro modo, significa dizer que, desde que a mídia passa a extrair do espetáculo uma possibilidade de espetacularização dos fatos sociais – tanto em contexto local, como global – isso contribuiu para a banalização dessa prática artística na vida das sociedades pós-modernas e contemporâneas e também para o seu conseqüente enfraquecimento enquanto fenômeno social na contemporaneidade:

A desaparecimento da singularidade do instante e o desaparecimento dos espaços especializados concorrem para essa dessacralização e para a banalização, enfim, do espetáculo. [...] Com isso, a obviedade e a redundância fazem o espetáculo perder potência. O paradoxo pode ser sintetizado no permanente conflito imanente à sociedade do espetáculo: em um mundo em que tudo pode e tende a ser transformado em espetáculo, nada mais parece ser espetacular. (RUBIM, 2005, p.23).

Rubim associa essa perda de potência do espetáculo enquanto fenômeno artístico às dinâmicas capitalistas e à potencialização dessas dinâmicas econômicas pela publicidade – através dos meios de comunicação de massa. É o que Guy Debord (2003), em certa medida, propõe em sua marcante obra *A sociedade do espetáculo*, quando aponta que a linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção hegemônica, “nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores” (DEBORD, 2003, p.17).

Por esse motivo, para a etnocenologia, as noções de espetáculo e de espetacular<sup>62</sup> devem ser estudadas de maneira concomitante, pois essa última está relacionada a um modo de se expressar através das artes cênicas. Tal entendimento contribui à análise do espetáculo quando percebemos que o seu potencial político como fenômeno espetacular passa a atender as demandas do mercado industrial vigente, por intermédio da publicidade. Segundo Rubim, o espetáculo da mídia desloca tal fenômeno da espetacularidade, para fatalmente transformá-lo

---

<sup>62</sup> No decorrer do último capítulo, aprofundaremos as implicações desse fenômeno sobre as identidades culturais na pós-modernidade. Mas, a priori, nos interessa perceber que o espetacular se refere a uma forma de ser – de se comportar, de agir no espaço, de se emocionar – distinta das ações banais do cotidiano. (PRADIER, 1999, p. 24).

em espetacularização – o que colabora para a perda do valor simbólico dessa prática artística nas sociedades mais atuais: “na sociedade do espetáculo, a banalização da espetacularização produz e destrói, simultânea e incessantemente, espetáculos. A singularidade de tal sociedade deriva exatamente dessa alucinada dinâmica.” (RUBIM, 2005, p 23).

Ao compreendermos que o conceito de espetáculo está atrelado às dinâmicas da sociedade da imagem, Debord direciona os nossos olhares para o fato de que as práticas espetaculares representam uma infinidade de fenômenos que são aparentes, pois para o autor: “As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua totalidade geral” (DEBORD, 2003, p.11). Neste sentido, a importância da representação é evidente no pensamento de Debord, quando o autor considera que o espetáculo encontra seus pressupostos em sistemas econômicos fundamentados na ideia de isolamento – sob os quais o “sistema espetacular” revela-se como produtor das condições para o **“isolamento de multidões solitárias”** (DEBORD, 2003, p.18).

Assim, na medida em que a etnocologia propõe pensar as identidades como um fator significativo para o entendimento da dimensão sociocultural do campo das artes cênicas, a noção de espetáculo tratada por Debord reforça o nosso entendimento de que as identidades culturais atuam dentro desses sistemas simbólicos de representação – conforme abordagem teórica tratada por Stuart Hall (1997, 2014) e Kathryn Woodward (2014).

Para Hall (2014, p. 1): “Esses sistemas ou códigos de significados dão sentido às nossas ações.” E, na medida em que as identidades são construídas no interior da representação e através da cultura, elas são o resultado de um processo de identificação que nos permite posicionarmos enquanto sujeitos, por meio dos discursos culturais que esses sistemas de representação nos fornecem. (HALL, 1997, p.8).

Ao considerar que todo sistema de representação envolve relações de poder, e que é o meio pelo qual os indivíduos dão sentido às suas próprias posições na sociedade, é importante perceber que as identidades se tornam um fator determinante na análise das práticas artísticas e socioculturais, pois compreendem um processo de “celebração da singularidade cultural de determinado grupo” (WOODWARD, 2014, p.36). No caso das práticas espetaculares – entendidas aqui como parte de um sistema simbólico de representação e de construção de significados partilhados nas sociedades contemporâneas – as mesmas se apresentam para nosso estudo como possibilitadoras desses processos identitários inerentes aos indivíduos que compartilham de uma dada cena cultural.

Para Woodward (2014), pode parecer que algumas dessas identidades se referem, apenas, a aspectos sociais da vida. Neste caso, as identidades se configurariam como uma

simples representação de fatos sociais cotidianos. Entretanto, na medida em que a forma como vivemos nossas identidades é mediada por significados produzidos de maneira complexa – e não direta – por meio de sistemas dominantes de representação, no âmbito da recepção desses discursos, somos condicionados a percebê-los a partir de padrões ou enquadramentos sensíveis que são construídos e influenciados constantemente pelas estruturas políticas e pelas dinâmicas da cultura global. Esses sistemas dominantes de representação, ao passarem uma ideia “universalizante” de que há uma identidade global inerente às sociedades, vão oferecer o suporte para o que Debord sugere como o isolamento de multidões solitárias – fato que, no nosso entendimento, contribui para a ideia de que a produção de sentido nas artes se dá em campo individual, e não coletivo.

A priori, nos interessa perceber nessa discussão que o domínio complexo das relações dos indivíduos com as práticas socioculturais pode ser compreendido naquilo que Clifford Geertz afirma sobre a análise da cultura: “o que ela interpreta é o fluxo do discurso social” (1989, p. 15). Porquanto, acreditamos que a análise de uma cena de obras coreográficas perpassa por um âmbito que se dá no campo do (1) sensível, por se tratar de um meio por onde os indivíduos estabelecem contato com algo por meio da produção de significados partilhados; mas, sobretudo (2) político, quando compreendemos que as práticas espetaculares são um meio por onde esses significados dão sentido à vida social na contemporaneidade.

### **3.1.1.1 Espetáculo enquanto prática sociocultural**

A ideia de espetáculo enquanto um sistema simbólico de representação, o qual está inserido em estruturas de poder, atenta-nos para a necessidade de aprofundamento em alguns aspectos que perpassam os estudos de Hall (1997), quando considera que esses sistemas de representação expressam ou comunicam significados – e, portanto, são práticas de significação. Porém, é importante ressaltar que esses significados são construídos e partilhados na vida cotidiana e na nossa relação com a cultura. Além disso, os estudos culturais consideram que esses processos de partilha de sentido são necessariamente inter-relacionados com as dinâmicas políticas, da comunicação, das culturas contemporâneas, das tecnologias – onde o contexto histórico, social e cotidiano são determinantes no fazer humano e traduzidos em práticas sociais.

A definição de prática social desenvolvida por Bourdieu (1980) nos interessa para tal compreensão, visto que o autor se refere a essas práticas como **espaços de disputa de poder**, onde se deve levar em conta a ideia de regionalidade – a qual nos referiremos mais adiante



como territorialidade –, bem como a formação cultural e histórica dos grupos sociais que as produzem. De outro modo, para Hall (1997 p.1), tais práticas ou sistemas simbólicos de representação são espaços de luta e afirmação identitária que, necessariamente, dependem destes significados partilhados nos modos de vida cotidianos – por intermédio das representações da cultura.

Se retomarmos um pouco a discussão de Geertz sobre o caráter discursivo da cultura, podemos relacionar com o que afirma Hall (1997, p.14) quando considera que “toda prática social tem condições culturais ou discursivas”. Pois, “na medida em que dependem do significado para funcionarem ou produzirem efeitos, se situam ‘dentro do discurso’.” (HALL, 1997, p.14). Deste modo, é importante salientar também que há uma inseparabilidade do material e do simbólico no âmbito das práticas socioculturais. Fato esse que, quando o enxergamos no seio das práticas espetaculares, atentamo-nos que tais sistemas de representação ou significação são formados por signos, discursos e simbologias partilhadas no contexto da cultura local e global.

Essa relação entre o material e o simbólico presente nas práticas socioculturais estabelece a ideia de “estrutura de sentimento” proposta Raymond Williams (1979) e aprofundada por Itania Gomes (2011) em “Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento”. A autora nos apresenta significativos esclarecimentos os aspectos que permitem – ou não – a emergência das práticas socioculturais em um dado contexto histórico/cotidiano, bem como a possibilidade de enxergar as relações sociais e políticas de uma dada sociedade por intermédio dessas práticas.

Para compreender melhor essas relações, apontamos a ideia de “estrutura de sentimento” nas práticas socioculturais apontada por Gomes, que define tal aspecto como:

o que resulta da relação entre, por um lado, a criatividade individual, com sua capacidade de perceber as mudanças na estrutura, acolher as novas demandas de expressão e dar vida a novas convenções e, por outro, a capacidade de resistência da cultura dominante. (GOMES, 2011, p.40).

Referimo-nos a essa discussão pois, na medida em que nossa problemática de estudos se trata de uma análise da cena contemporânea de espetáculos de dança, é importante perceber que tais obras coreográficas, entendidas como práticas de significação, proporcionam esse ambiente de trânsito entre (1) a criação individual do artista, este ser que lida com o fenômeno político, dialógico, sensível, sociocultural das artes coreográficas; e (2) a capacidade do próprio artista – mas também do espectador a quem a obra será destinada – de resistir às

hegemonias de uma cultura dominante e das próprias relações de poder que se dão à nível local.

Para Gomes, a ideia “estrutura de sentimento” desenvolvida por Williams (1979) se refere à uma hipótese cultural com intuito de analisar as **relações entre os diferentes elementos da cultura** – entendida como modo integral de vida e também enquanto produção simbólica e material das sociedades – e perceber as estruturas políticas e as dinâmicas (econômicas, culturais, comunicacionais) que permeiam a sua relação com os indivíduos na sociedade.

Gomes (2011) atenta também para o fato de que, antes, com a abordagem marxista ortodoxa, a análise dessas dinâmicas era considerada a partir de uma base econômica determinante das relações estabelecidas em torno da produção social. Mas a noção de estrutura de sentimento proposta por Williams (1979) se desvencilha desse pensamento, pois em se tratando de um contexto onde as relações sociais se dão em um ambiente complexo de conflitos e tensões, a cultura é vista enquanto um processo que está em constante mudança. Fato que a torna relevante para os significados produzidos pelos indivíduos na vida cotidiana – independente das relações mercadológicas ditadas por uma superestrutura econômica. (GOMES, 2011, p.33).

Nessa perspectiva, é importante compreendermos os conceitos que esclarecem tal relação entre os indivíduos, as estruturas políticas e as práticas socioculturais. São eles: ideologia, infraestrutura, superestrutura e hegemonia – os quais vão auxiliar nos nossos objetivos com a referida análise da cena da dança soteropolitana.

De forma breve, Gomes esclarece que os conceitos de estrutura e infraestrutura foram desenvolvidos por Karl Marx e utilizados por Raymond Williams (1979) para compreender a cultura enquanto sistema. A infraestrutura se refere à produtividade – a produção social e material, a economia, as relações entre o capital e o trabalho, os meios de produção, a experiência de classe – sendo, portanto, a base que mantém a sociedade. Por superestrutura, entende-se o **poder político** sobre as práticas socioculturais simbólicas e relacionadas. Porém, Gomes afirma que, para os estudos culturais, é essencial reconhecer que a relação entre infraestrutura e superestrutura se dá em um processo complexo e dinâmico – diferentemente do determinismo do marxismo ortodoxo, que coloca a cultura, a arte e o pensamento humano como “um simples reflexo das condições materiais de existência” (GOMES, 2011, p.35). Ou seja, as relações de poder que se configuram no âmbito das estruturas sociais não são estáveis.

Hall (1997) vai esclarecer sobre esse aspecto ao abordar a cultura como um sistema que está em constante “regulação”. No caso dos sistemas simbólicos de representação, tais

como os espetáculos de dança, os mesmos são regulados pela diferença social. Ou seja, pelas próprias lutas identitárias entre as hegemonias e as resistências a essas hegemonias. Assim, para o autor, são as diferenças que estabelecem sistemas de classificação social, de forma a dividir as sociedades em classes ou grupos, por exemplo. (HALL, 1997, p 40).

Quanto aos conceitos de hegemonia e ideologia, Gomes (2011) se refere às contribuições de Gramsci, as quais auxiliaram aos estudos culturais no entendimento das relações de poder estabelecidas na esfera social. Para a autora, Gramsci aponta a hegemonia como um conceito que está estritamente relacionado ao de ideologia – esta, que se refere a “uma concepção do mundo que se evidencia em todas as manifestações da vida individual ou coletiva” (GOMES, 2011, p.37) –, responsável pelo modo em que se dá a partilha do sentido na cultura. No caso da hegemonia, Gomes considera como: (1) “um complexo de atividades culturais e ideais que organiza o consenso”, (2) “um conjunto de práticas e expectativas”, (3) “um conjunto de significados e valores” (GOMES, 2011, p 37). Pode-se dizer que a ideologia atua justamente no estabelecimento das hegemonias. Ou seja, das relações de poder que se dão em determinado contexto.

Ao compreendermos tais relações no âmbito das práticas sociais, voltamo-nos para as contribuições de Bourdieu quando considera que as mesmas estão sujeitas às condições econômicas e culturais objetivamente **acordadas no mundo social** (1980, p.87). Portanto, torna-se perceptível a atuação de hegemonias no interior destas práticas, visto que para o autor as práticas sociais atuam na construção de um universo social provável, na categoria do possível e do impossível. Sendo mais específica, as práticas espetaculares dependem de oportunidades que estão em função das dinâmicas políticas, econômicas e culturais e também de outros aspectos que envolvem a noção de *habitus*, de etnia e de regionalidade – aspectos esses os quais explicitaremos a seguir.

No que diz respeito aos espetáculos, para que os mesmos possam vir a integrar uma cena cultural, é necessário compreender que há uma relação que se estabelece entre (1) a viabilidade econômica da produção social; e (2) as forças políticas vigentes no contexto onde os mesmos se inserem. Porém, compreendendo que essas duas dinâmicas são de ordem complexa e inter-relacionadas, Bourdieu (1980) propõe que a análise das práticas sociais a partir da noção de *habitus*, o que nos auxilia a compreender que as mesmas estão inseridas nas estruturas temporais de um dado local e período específico.

A noção de *habitus* da qual trata Bourdieu atua no sentido de ofertar uma capacidade do indivíduo em engendrar (em uma liberdade controlada) produtos, pensamentos, percepções, expressões, ações, que estão limitadas às condições historicamente e socialmente

situadas na sua produção (BOURDIEU, 1980, p.92). Além disso, o *habitus* se refere a uma noção de cultura que considera a existência de **sistemas predispostos a funcionarem como estruturas estruturantes**. Ou seja, para o autor, a cultura e seus modos de vida funcionam dentro de um princípio gerador e organizador das práticas sociais em um contexto determinante – dos seus discursos e de suas representações.

Sendo o *habitus* “[...] o que caracteriza uma classe ou grupo social em relação aos outros que não partilham as mesmas condições sociais” (CUCHE, 1996, p.95, tradução nossa<sup>63</sup>), ele torna nossas características sociais “naturalizadas” e ainda funciona como um mecanismo assegurador de uma certa “homogeneidade” sobre uma classe social ou grupo. De outro modo, é uma noção que considera a existência de gostos e interesses comuns de uma mesma classe. Obviamente, essa homogeneidade característica do *habitus* possui variantes individuais no âmbito da estratificação social. Por isso, segundo Bourdieu, tais variantes devem ser compreendidas como **estruturais**, visto que são reveladoras da singularidade das posições sociais dos grupos no interior da sua trajetória nas sociedades. (1980, p 101).

É neste sentido que a discussão de Bourdieu se refere a um poder simbólico inerente à produção humana. Em sua marcante obra literária denominada *O poder simbólico* (2002), o autor considera que os critérios da divisão social de uma classe ou grupo contribuem para a construção de representações mentais de **apreciação e percepção de objetos**, em que são consumidas identidades regionais e étnicas – em uma relação de conhecimento e reconhecimento. Assim, é necessário compreender que as relações políticas – presentes em qualquer prática das sociedades – não são determinadas apenas por uma estrutura hegemônica.

Pois, na medida em que as práticas sociais estão condicionadas a interesses políticos no domínio da sua produção, as mesmas tornam-se importantes espaços de legitimação e mediação de discursos identitários e políticos no campo social. Permitindo-nos, também, perceber os meios pelos quais a cultura perpassa as estruturas de poder – na medida em que, conforme aponta Hall (1997, p.50), **as identidades são construídas a partir do que elas não são**.

É neste sentido que Bourdieu considera que quando as mesmas são consumidas por determinado indivíduo, este precisa ter certa consciência identitária permitida pela noção de regionalidade (BOURDIEU, 2002, p.112). Cuche (1996), ao explicar a noção de *habitus* proposta por Bourdieu na obra *A noção de cultura nas ciências sociais*<sup>64</sup>, afirma que, caso não

---

<sup>63</sup> Do original: “L’Habitus est donc c’est qui caractérise une classe ou un groupe social par rapport aux autres qui ne partagent pas les mêmes conditions sociales”. (CUCHE, 1996, p. 95).

<sup>64</sup> La notion de culture dans les sciences sociales

haja esse reconhecimento identitário: “a cultura pode caminhar sem consciência identitária, posto que as estratégias identitárias podem manipular ou mesmo modificar uma cultura, a qual não terá mais grandes coisas em comum com aquilo que ela era anteriormente.”<sup>65</sup> (CUCHE, 1996, p.97, tradução nossa).

Nosso objetivo em tratar o conceito de espetáculo a partir da discussão sobre as práticas socioculturais visa, portanto, analisar o modo como se dá a percepção dessas dinâmicas na cena soteropolitana, visto que as práticas espetaculares são objetos de conhecimento e reconhecimento construídos em um sistema de estruturas hegemônicas no contexto da contemporaneidade globalizada. Neste sentido, consideramos espetáculo como:

1. Importante noção para “designar e entender inúmeros fenômenos do contemporâneo.” (RUBIM, 2005, p 11);
2. Representação prática que contribui na “luta pela definição da identidade regional ou étnica [...] de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social, e por este meio, de fazer e desfazer os grupos” (BOURDIEU, 2002, p.113, grifo nosso);
3. “Movimento de criação do sentido, quando a obra de arte e de pensamento capturam a experiência do mundo dado para interpretá-la, criticá-la, transcendê-la e transforma-la” (CHAUÍ, 2008, p.61).

### **3.1.2 Obras coreográficas soteropolitanas: a visão dos artistas**

Neste tópico, destacamos espetáculos de dança que obtiveram financiamento público no âmbito da montagem e circulação entre os anos de 2011 e 2016, com vistas a identificar possíveis elementos que venham a contribuir com uma análise das relações sociais e políticas que sustentam a referida cena na cidade de Salvador/BA. Para tanto, enfatizamos as contribuições de Williams (1992, p.20) quando aponta três ênfases para se realizar um estudo crítico por meio das obras de arte, considerando-as como mediadoras fundamentais dos processos sociais:

- (1) Condições sociais da arte;
- (2) Material social nas obras de arte;
- (3) Relações sociais na obra de arte.

---

<sup>65</sup> Do original: “À la limite, la culture peut aller sans conscience identitaire, tandis que les stratégies identitaires peuvent manipuler et même modifier une culture qui n’aura alors plus grand-chose en commun avec ce qu’elle était auparavant.” (CUCHE, 1996, p. 97).

Tendo esta última ênfase como a mais significativa e complexa, o autor considera que a análise dos elementos sociais presentes nas práticas artísticas abarca um importante esforço teórico em torno da ideia de **mediação** como função dos processos sociais básicos da consciência. Abordaremos esse conceito de forma mais aprofundada no próximo capítulo, mas para o autor, tal ideia de mediação aponta para a existência de **crises sociais cristalizadas em determinadas formas de arte**, cujas obras reproduzem fortes imagens da condição social básica em torno da:

- (1) natureza de uma época;
- (2) de determinada sociedade em um período específico;
- (3) de determinado grupo dentro de uma dada sociedade em um período específico.

Estes aspectos vão indicar relações diretas entre os conteúdos das obras e as formas de arte nas sociedades. Para enxergar tais relações, Williams propõe uma sociologia das “formações culturais correspondentes” (1992, p.28), considerando a possibilidade de averiguar a (1) visão de mundo, (2) a perspectiva geral ou (3) a característica de uma classe ou de outro grupo social. Segundo o autor, é a partir das “formações culturais correspondentes” que verificamos que as práticas culturais estão fundamentalmente atreladas aos processos ideológicos, posto que tais formas de arte surgem do que ele denomina “produção cultural manifesta”.

Iniciamos nossa análise considerando que as obras coreográficas não só manifestam ideologias, mas também o modo de ser, as tensões, os conflitos e as inovações (GOMES, 2011, p.30-31); bem como as mudanças reais nos processos sociais, nos meios específicos de produção e, ainda, nos processos de reprodução social e cultural por meio de suas práticas. Para Williams (1992), esse fato representa a maior dificuldade da perspectiva de análise sociológica, uma vez que ao estarem atreladas aos processos ideológicos, as práticas socioculturais são também o modo pelo qual tais ideologias ou culturas são produzidas.

Lembramos ainda que a base da nossa discussão articula os conceitos de identidade, representação e territorialidade, os quais explanaremos de maneira mais específica no último capítulo desta dissertação, mas que irão se estabelecer de maneira intrínseca ao contexto das obras coreográficas aqui apresentadas. A priori, pode-se dizer – conforme abordamos a partir as contribuições de Janotti (2012) – que a maneira distinta em que essas identidades são representadas e vivenciadas na cena soteropolitana vai caracterizar a forma ou o estilo de seu produtor.

Por meio de entrevistas com os artistas (coreógrafos, dançarinos, produtores, ou diretores) que aprovaram propostas de espetáculos de dança via edital de cultura do Estado da

Bahia ou Município de Salvador, estabelecemos algumas relações entre o conteúdo abordado pelos artistas nessas obras e possíveis aspectos que envolvem a análise dos processos e/ou crises sociais cristalizadas na forma de arte coreográfica – em consonância com as contribuições de Williams situadas no início deste tópico. Para tanto, nomeamos algumas categorias culturais, com vistas a facilitar a análise das obras selecionadas por esta pesquisa<sup>66</sup>:

1. Memória histórica e/ou religiosa
2. Memória individual
3. Diálogo com o público
4. Identidade/fragmentação
5. Temporalidade
6. Tradição popular
7. Popular/massivo
8. Uso das redes

Algumas dessas categorias se farão presentes em mais de uma obra coreográfica. Contudo, priorizaremos a discussão das mesmas – a partir das falas dos artistas – em apenas uma das categorias.

Considerando a categoria “memória histórica e/ou religiosa”, alguns espetáculos apresentaram relações com as expressões culturais afrodescendentes enquanto formas de afirmação identitária e presença negra na cena da dança soteropolitana. Porém, é importante ressaltar que os espetáculos dessa categoria são obras contemporâneas, o que nos revela que a ideia de contemporâneo não deve ser rotulada como gênero específico de dança – afinal, não existe apenas uma perspectiva de contemporâneo na dança. Vejamos do que tratam as referidas obras contemporâneas atreladas à memória histórica:

“Opaxorô” é um tipo de adereço, um cajado, que Oxalá utiliza. O espetáculo faz referência a esse instrumento. Além disso, a obra é fruto de pesquisas referentes à releitura das danças dos orixás e dos cultos e costumes do candomblé realizadas pelo coreógrafo e diretor Mestre King (1943-2018). Assim, todo o figurino, a coreografia, as músicas foram retratados de forma contemporânea. A movimentação foi toda baseada nas danças dos orixás, mesclando com releituras da dança moderna. [...] A música, criada com elementos tecnológicos, mesclava arranjos digitais, sem abrir mão dos instrumentos tradicionais do candomblé que são os atabaques.<sup>67</sup>

“Maria Meia Noite” trata-se de um espetáculo de dança fundamentado ao pensamento contemporâneo das artes negra e popular que, inspirado numa história real de uma mulher citada nas histórias da capoeiragem do século XIX, chamada “Maria Meia Noite”, tal motivo passa a ser elemento propulsor para que, coreograficamente, mergulhássemos na pesquisa nos princípios da capoeira angola e

---

<sup>66</sup> Ver nos apêndices os critérios para a seleção do corpus de estudo.

<sup>67</sup> Graziella Lopes é dançarina do espetáculo Opaxorô – Edital Setorial de Dança 2012 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida em 1 de Julho de 2018.

regional, nas movimentações vindas das danças e manifestações da cultura popular e de elementos da *performance art*, que permitiram construir a obra. Maria Meia Noite ressignifica as fontes da pesquisa e traduz-se em elaboração cênica que resultou em 5 cenas intituladas: "Mulher de Vermelho", "Pião", "Cabaça", "Identidade" "Encruzilhada". A poética cênica integra em sua composição a dança, a música, as artes visuais, a performance, que juntos constitui uma proposta aberta às leituras, sensações, interpretações e críticas pelo público.<sup>68</sup>

A obra "Quem te Pariu" nasce em 2008, como uma inquietação do coreógrafo Bruno de Jesus. Na época éramos alunos do curso profissionalizante da Escola de Dança da FUNCEB, e em cena, 15 pessoas atuando. A obra parte de um texto do próprio Bruno, chamado "A banana do Brasil", que questionava a miscigenação do povo brasileiro e suas diversas multiplicidades culturais. Com elementos cênicos que fazem alusão a mistura dos povos construtores da dita brasilidade, a obra em 45 minutos incitava a autonomia política de nós brasileiros. Liquidificadores, bananas, abacaxis, bananeira, figurino em verde e amarelo compunham a obra.<sup>69</sup>

"Raimundos" é um espetáculo de dança estreado em 2013, para homenagear, celebrar os 50 anos de carreira do precursor da dança afro-brasileira na Bahia, Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King. Assino a direção desta obra, coreografia e atuação. Um espetáculo que apresenta algumas figuras masculinas da dança baiana, estes que foram alunos/discípulos e/ou artistas que tiveram/tem o Mestre King como referência. Estas figuras, os chamo carinhosamente de Raimundos, nome que intitula a obra.<sup>70</sup>

Percebemos, nos discursos acima, que a intenção dos artistas em trazer à cena referências e simbologias pautadas em poéticas das danças afrodescendentes contribui politicamente para afirmar a presença de artistas negros no contexto da cena contemporânea de Salvador. Conforme aponta Appiah (1994, p.52) quando afirma que "tornamo-nos em verdadeiros agentes humanos, capazes de nos entendermos e, assim, de definirmos as nossas identidades, quando adquirimos linguagens humanas de expressão ricas de significado", acreditamos que a expressividade contemporânea dessas obras faz com que elas se tornem espaços de lutas identitárias e de reconhecimento. Para tanto, os entrevistados afirmam que:

A obra "Quem te Pariu" é de dança contemporânea. Ao misturar elementos cênicos comuns, provocando uma leitura em espaço cênico e movimentações cotidianas, a mesma destaca-se pelo teor político que apresenta em cena. Os intérpretes criadores, com corpos negros e mestiços, múltiplos e esteticamente fora dos padrões para as danças vigentes, criam volume na cena. E as experiências diversas em seus corpos geram movimentos particulares em suas execuções.<sup>71</sup>

A tendência que a obra "Maria Meia Noite" está pautada no pensamento artístico contemporâneo das Danças Negras e Populares que através da busca e imersão no campo das matrizes africanas, afro-brasileiras e culturas populares e outras possibilidades que possam dialogar com elas, somam-se a um repertório em construção no cenário das artes em nossa realidade.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

<sup>69</sup> Inah Irenam, entrevista concedida em 9 de Julho de 2018.

<sup>70</sup> Bruno de Jesus, entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

<sup>71</sup> Inah Irenam, entrevista concedida em 9 de julho de 2018.

<sup>72</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.



“Raimundos” é baseado na minha formação em dança. [...] Dentro de um processo formativo, me interessei por um jeito próprio de abordar minha história, que resulta numa estética pela sua organicidade contemporânea. Não sendo pretencioso, mas partindo das simbologias dos orixás, do sagrado, do festivo e de algumas manifestações culturais baianas [...] como pesquisa e livre inspiração para a concepção do espetáculo [...] posso arriscar dizer que é uma dança negra contemporânea.<sup>73</sup>

Em outros espetáculos, que também possuem em sua concepção uma pesquisa de movimento voltada para a memória histórica e/ou religiosa das danças de matrizes étnicas ou afro-brasileiras, observamos outro tipo de relação dos artistas com as obras, que não necessariamente está atrelada à uma afirmação política/identitária da presença dessas matrizes no nosso território. Neste sentido, para compreender de que maneira os significados partilhados pela obra se constroem, valemo-nos do que nos aponta Woodward (2014, p.41): “Se quisermos compreender os significados partilhados que caracterizam os diferentes aspectos da vida social, temos que examinar como eles são classificados simbolicamente”. Segundo as entrevistadas das obras “Ora Yê Yê Ô” e “Odoiyá”, estas perpassam o âmbito das relações entre tradição e contemporaneidade – o qual se estabelece da seguinte maneira:

“Ora Yê Yê Ô”, obra do falecido Maitre de Ballet Carlos Moraes, propõe um diálogo entre tradição e contemporaneidade. Através da releitura dos cânticos tradicionais Iorubás, na voz magnífica da cantora Inaicyrá Falcão dos Santos, Carlos Moraes conseguiu unir tradição e contemporaneidade também quando propôs que bailarinos clássicos dançassem movimentos inspirados nas danças de matriz africana. Sem pretender ser um grupo folclórico, ele integra a leveza e sincronicidade do ballet clássico à força e poesia presentes na dramaturgia das danças africanas.<sup>74</sup>

“Odoiyá” é um espetáculo solo, que possui toda a pesquisa corporal e cênica desenvolvida em parceria com a coreógrafa, professora e pesquisadora das danças de matrizes africanas Marilza Oliveira. [...] O projeto contempla uma rede de ações que se relaciona no mundo, esgarçando um pouco aparentes fronteiras entre espetáculo e ritual, público e palco, contemporaneidade e ancestralidade. Sou Filha de Iemanjá do Ilé Asé Odé Omin Silé, em Salvador- BA, e essa obra nasce do meu processo de iniciação na religião.<sup>75</sup>

A intenção das artistas com as obras parte de um caminho inverso daquele que se utiliza de uma tendência contemporânea na dança para expressar politicamente processos sociais. Ou seja, no caso desses dois espetáculos, percebemos que os elementos das danças de matrizes africanas são utilizados para potencializar o gênero clássico, no caso de “Ora Yê Yê Ô”, e uma “corporeidade” contemporânea, no caso de “Odoiyá”. Vejamos o que nos dizem as artistas sobre as tendências de concepção das referidas obras:

---

<sup>73</sup> Bruno de Jesus, entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

<sup>74</sup> Marília Nascimento, entrevista concedida em 12 de dezembro de 2018.

<sup>75</sup> Bel Souza, entrevista concedida no dia 10 de julho de 2018.

Carlos Moraes era um professor e coreógrafo de ballet clássico que se dedicou ao estudo das religiões e danças de origem africana, especialmente o Candomblé. Em “Ora Yê Yê Ô”, ele mesclou o ballet clássico com movimentos de dança afro e da dança contemporânea, dissolvendo as fronteiras entre estas abordagens de dança e propondo uma articulação poética, significativa e genuína.<sup>76</sup>

A obra *Odoiyá* nasce de experiências pessoais vividas por mim no candomblé e minhas pesquisas sobre a articulação entre dança contemporânea, estudos do corpo e cultura digital. Ancestralidade e modernas tecnologias se encontram e dialogam no espetáculo, que tem como pontos centrais a experiência cênica e a corporeidade.<sup>77</sup>

Em vista disso, percebemos que há outra tendência de concepção nos espetáculos contemporâneos soteropolitanos, que perpassa por um interesse do artista em potencializar a sua própria performance corporal ou, de outro modo, colocar na cena seus anseios pessoais – entendidos aqui por uma dimensão mais individual.

A segunda categoria estabelecida para esta análise se refere aos espetáculos que possuem um conteúdo pautado na “memória individual” do artista. Segundo os coreógrafos e dançarinos dos espetáculos “Em breve, curto espaço de tempo”, “Bonito” e “Vous-doux”:

“Em breve, curto espaço de tempo” são memórias da vida da minha mãe, o foco central foi trazer ao público a minha vida ao seu lado, vivendo na época dificuldades e a luta dela para superar tudo. Assim, minhas memórias foram reveladas a partir do trabalho dela. Como vender comida em um canteiro de obras, morar em lugares sem um mínimo de condições básicas, até o risco da morte real em que ela passou.<sup>78</sup>

“Bonito” é um espetáculo de dança para crianças, criado com elas e para elas. Crianças, as pequenas, reais, e as nossas - as que fomos e que ainda somos na lembrança. Bonito traz nossos "monstros" para cena, pensando que nossos monstros são nossos pontos de força, parte de nossa personalidade. No meu caso, a menina que se dizia "adulzinha" desde os 4 anos, tomando pra si uma postura de vida, desde muito pequena, de responsabilidades e amadurecimento precoce, essa lembrança de menina era o meu monstro. Cada um dos artistas em cena (somos seis, ao total), trouxe seu monstro pra dançar. Nossas memórias de alegria e também de dor/trauma fazem parte de Bonito. Que tudo faz parte do que somos hoje, como adultos. Uma tentativa nossa de quebrar um pouco com os nossos dualismos cotidianos de achar que é bom ou ruim, bonito ou feio. Trazer a complexidade pro jogo, pensar, dançar isso tudo junto, como parte do que somos e da beleza que isso representa.<sup>79</sup>

“Vous Doux” [...] fala sobre bonecos de manipulação. [...] Vous Doux vem do francês e significa “você doce”. Em um universo idealizado pelo Coreógrafo Alexandre Coutto, Vous Doux explora movimentações, sentimentos no universo dos bonecos, em que o mesmo se inspirou quando ganhou um chaveiro de um boneco no México, onde trabalhava.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Marília Nascimento, entrevista concedida no dia 12 de dezembro de 2018.

<sup>77</sup> Bel Souza, entrevista concedida no dia 10 de julho de 2018.

<sup>78</sup> Jorge Silva é diretor e coreógrafo do espetáculo “Em breve, curto espaço de tempo” – Edital Setorial de Dança 2012 (Fundo de Cultura). Entrevista concedida no dia 30 de outubro de 2017.

<sup>79</sup> Olga Lamas é intérprete-criadora do espetáculo “Bonito” – Edital Setorial de Dança 2016 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida no dia 25 de outubro de 2017.

<sup>80</sup> Filipe Monte Verde é dançarino do espetáculo “Vous-Doux” – Edital Arte em Toda Parte – Ano III (Fundação Gregório de Matos). Entrevista concedida no dia 5 de julho de 2018.

Nos espetáculos citados acima, percebemos a existência de um lugar não tão definido no que confere a uma tendência de concepção ou estilo de dança. O que podemos associar a ideia de “autenticidade” proposta por Taylor (1994, p.50):

Este é o ideal de uma enorme força moral que chegou até nós. Faz a conciliação entre importância moral e um tipo de contacto comigo mesmo, com a minha própria natureza interior, que é vista como estando em perigo de se perder, em parte, devido às pressões que obrigam uma pessoa a virar-se para o exterior, mas também devido a uma possível perda da capacidade de ouvir essa voz interior quando assumo uma atitude instrumental em relação a mim mesmo.

Identificamos resquícios dessa noção de identidade atrelada à ideia de autenticidade apontada por Taylor na fala dos artistas. Ao serem questionados sobre qual a tendência de concepção de dança do espetáculo, os mesmos afirmaram que:

Dança... há um bom tempo deixei de classificar ou rotular o que faço na área da dança como criador.<sup>81</sup>

Podemos dizer que o espetáculo é de Dança-teatro, esse entremeamento das duas linguagens, corpo, movimento, texto, jogo, tudo junto.<sup>82</sup>

Acredito que, hoje, tudo está muito mais voltado para a dança contemporânea. [...] não há uma definição específica [...]. Sinto que os artistas, de um modo geral, estão tendo, a cada dia, a necessidade de expor seu universo particular.<sup>83</sup>

Sobre essa autenticidade que se volta para o exterior, percebemos que muitos artistas optam por uma linguagem de improvisação, seja ela em tempo real – através de técnicas desenvolvidas previamente, mas que acontecem no momento de contato da obra com o público – ou, no momento de criação da obra, a partir de laboratórios com o elenco.

Passamos para a categoria “diálogo com o público”, na qual os artistas se voltam para um campo de relações que se estabelecem no exterior da obra. Abaixo, dois exemplos de espetáculos que perpassam por esse modo de concepção:

A pesquisa do "Euphorico esteve aqui, movido a declarações de amor" [...] teve como intérpretes-criadores Edu O, Fafá Daltro e Fernando Lopes, com trilha de Ricardo Bordini. Essa intervenção urbana buscava relações entre a performance e o público transeunte, que interferia diretamente nas cenas ao ser convidado para escrever suas lembranças nos elementos cênicos e figurino, como bancos, espelhos, papéis, estimulando também, a criação coreográfica com a narração de situações amorosas vividas por essas pessoas que passavam por nós. Criávamos um ambiente onírico, com construção de imagens inabituais para aqueles espaços. Pretendíamos também observar a diversidade de comportamentos, maneiras de lidar com o espaço público em diferentes regiões da cidade.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> Jorge Silva, entrevista concedida em 30 de outubro de 2017.

<sup>82</sup> Olga Lamas, entrevista concedida em 25 de outubro de 2017.

<sup>83</sup> Filipe Monte Verde, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

<sup>84</sup> Edu O., entrevista concedida em 29 de outubro de 2017.

“Suicídio Anacrônico” é um espetáculo de dança que buscou espaço e conexão para coreografar uma obra literária de mesmo título. Carrega em seu lugar criativo a tenaz de ampliar o tema do livro – o suicídio, refletindo seus contextos sociais, históricos e culturais. A obra de dança inaugura outro olhar, outros olhares sobre um único problema com a pluralidade de tantos entendimentos, dos quais aceitações e “inaceitações”, repulsas, consternações são desenhadas no espaço coreográfico em 50 minutos de cena.<sup>85</sup>

É interessante perceber aproximações entre a intenção dos artistas, no sentido de estabelecer diálogos diretos da obra com o público, e as técnicas utilizadas pelos mesmos no âmbito da improvisação. Isso porque, a priori, essa técnica ou pesquisa de movimento supõe certa necessidade de resposta ou reação instantânea – seja do público, dos artistas envolvidos, da própria cena, ou mesmo do ambiente/local em que a mesma se situa – para que o espetáculo se desenvolva. Tal relação é relatada pelos artistas nos seus modos de concepção:

O Grupo X de Improvisação em Dança dedica-se processos investigativos de improvisação em dança, não apenas como estratégia de criação, mas também como eixo central e principal motivação de estruturação coreográfica.<sup>86</sup>

Caminhamos por uma proposta de dança contemporânea que pudesse abrir diálogos com seus espectadores/fruidores, elenco e equipe técnica. Nesse sentido, “tendenciamos” por uma dança discursiva, aberta e que ofertasse vazão para discutir e refletir fatos e/ou problemas sociais, questões da vida que estão diretamente relacionados ao bem viver. [...] A pesquisa coreográfica faz ramo aos tantos estilos de danças presentes na contemporaneidade [...]: dança do que nos diz respeito, do que está em nós, grosso modo. Dança do que nos provoca, sufoca; do que nos traz empatias, do que nos alimenta e nos faz dançar e refletir a vida e nossa permanência na vida, nas andanças... Uma réplica para o questionamento: como é coreografar a vida? A arte, o artista, não precisa mais responder, nem tem obrigação disso. O bom de tudo é poder encontrar habilidades e competências para elaborar novas perguntas... É um fazer propositalmente preocupado, atento e dinâmico aos acontecimentos, às relações, aos afetos e ao que esgota o corpo, esgota o pensamento, o desejo e a esperança de si e do outro. É uma dança atualizada no seu fazer-dizer.<sup>87</sup>

A respeito do que apontou Jean Souza sobre a ideia de uma criação coreográfica em que os artistas não têm a necessidade de apresentar respostas, mas, sobretudo, perguntas e questionamentos, observamos que outras obras seguem a mesma linha de pensamento na sua concepção.

Neste sentido, apresentamos a categoria “Identidade/fragmentação”, visto que encontramos relações entre o referido pensamento no ato de coreografar; e o que autores como Hall (1997, 2014) e Woodward (2014) denominam “crise de identidade na pós-modernidade”. Aprofundaremos essa abordagem no próximo capítulo mas trazemos aqui exemplos de espetáculos pautados naquilo que FRIMAT (2010, p.36) vai denominar “dança

<sup>85</sup> Jean Souza, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

<sup>86</sup> Edu O., entrevista concedida em 29 de outubro de 2017.

<sup>87</sup> Jean Souza, entrevista concedida no dia 5 de julho de 2018.

híbrida”. Segundo intérpretes-criadores das obras “ISTC” e “Tirania das Cores”:

“Isaura Suélen Tupiniquim Cruz - ISTC” pode ser tanto um espetáculo de dança contemporânea quanto uma espécie de coreo-show-desfile ou uma dança de uma mulher-bomba. Esse novo solo da artista Isaura Tupiniquim tem direção de Leonardo França e a colaboração artística de Sheila Ribeiro. O nome “Isaura Suélen Tupiniquim Cruz” ecoa de modo estratégico às múltiplas tensões e coexistências do país. Nesse trabalho, esse nome opera como uma cartografia coletiva, vertigem de uma complexidade cultural. Aqui, o interesse em duvidar daquilo que é supostamente próprio ou identitário (o nome, a dança, a moda) se torna uma abertura ao comum: nossa abundância de rastros. Um encontro comum com a multiplicidade de cada pessoa, em cada nome. Por isso, uma dança como show, um show como desfile, um desfile como rito, uma mulher como outros, outras. O desafio se alimenta pela noção de “multívíduo”, do antropólogo italiano Massimo Canevacci, uma das principais referências da obra. Outras inspirações são o pintor e cineasta norte-americano Andy Warhol e o poeta baiano Waly Salomão.<sup>88</sup>

“Tirania das Cores” trata-se de um espetáculo baseado em concepções emocionais que permeiam o quanto pode se ter lembranças positivas ou negativas. Tendo como mote uma cor, as concepções sociopolíticas são apontadas através de todas as correlações à respeito de cores - desde o sentido de poli ou monocromia, utilizados em pinturas e obras de arte ou até mesmo em bandeiras que representam nações, cidades ou estados; ao que norteiam as diferenças ou predileções acerca das "cores" das peles dos seres humanos (cor dos olhos, cabelos) e tudo que leva a uma diferenciação no compartilhar a partir da concepção e avaliação desses elementos em um indivíduo, e o quanto isso pode ser complexo e nocivo.<sup>89</sup>

Os artistas abordam questões identitárias relacionadas à ideia de hibridação – conceito que indica a construção de identidades fluidas, na medida em que não são fixadas a uma localidade, referência ou temporalidade específica – e, também, à discussão sobre identidade relacionada à cor da pele, a qual trataremos mais adiante como identidade étnico-cultural, mas que nos parece ser vivenciada metaforicamente pela obra “Tirania das Cores” pela ideia de poli ou monocromia e nações, como nos informou Guilherme Silva. No que confere à tendência de concepção coreográfica para essas temáticas, afirmam os artistas:

Em ISTC, há um desejo de "estilhaçar" a ideia de identidade como algo fixo e estável de pensar o corpo pela sua multiplicidade, pelas contradições ou contrastes de referências, tendo o nome próprio como matéria para criar auto-ficções. Nesse sentido, eu e o Leonardo França (diretor do espetáculo), entendemos que a própria estrutura do trabalho seria múltipla, por isso dizemos que ISTC é um show-dança-manifesto-desfile-ritual. Temos no trabalho referências atravessadas tanto pelo campo teórico como estético, como o antropólogo italiano Massimo Canevacci que traz conceitos como auto e hetero representação, multívíduo, glocal, sincretismo, etc; [...] Nos interessava também a ideia de desfilar muitos eus... [...] Por ser uma obra contemporânea, o trabalho se dá por esse atravessamento de diferentes referências, sendo tendências no plural, assim como é a constituição cultural dos nossos corpos, dos nomes e dos muitos Brasis que conhecemos.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Isaura Tupiniquim é Intérprete-criadora do espetáculo “ISTC - Isaura Suélen Tupiniquim Cruz” – Edital Setorial da Dança 2016 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida no dia 29 de junho de 2018.

<sup>89</sup> Guilherme Silva é dançarino da obra “Tirania das Cores” – Edital Setorial da Dança 2016 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida no dia 1 de Julho de 2018.

<sup>90</sup> Isaura Tupiniquim, entrevista concedida em 29 de junho de 2018.

O coreógrafo Asier Zabaleta quebra um pouco com essa questão de definição e/ou classificação do "estilo de dança" apresentado, trazendo sim, uma linha de trabalho e estudo pautada em elementos da dança contemporânea e no street dance, mas também fazendo todo um trabalho de experimentação e potencialização das referências de comunicação corporal que traz cada bailarino. E assim, vemos em cena elementos que vão desde a capoeira, dança afro contemporânea, jazz dance, o próprio street dance, até elementos de balé clássico. Mas isso tudo de maneira consciente e como já foi dito, de forma a potencializar, mesmo numa movimentação de grupo, as impressões digitais de movimentação de cada corpo. É onde as cores, elencadas como tema da obra, falam também sobre o tipo de movimento que cada corpo imprime e pode remeter a uma cor própria na sua gradação estritamente particular.<sup>91</sup>

Na categoria “Temporalidade”, elencamos os espetáculos que simbolicamente tratam do tempo presente, passado, futuro ou real, por meio de abordagens que lidam com as questões da existência – seja do indivíduo pensado de maneira universal ou do próprio profissional de dança na atualidade. De acordo com os entrevistados:

“Nii – nada novo sob o sol” é um espetáculo que investiga no corpo as circularidades, órbitas, elipses e seus modos no tempo e espaço, refletindo sobre os processos cíclicos da existência. Evoca ainda imagens e dinâmicas cósmicas para explorar noções de temporalidade e niilismo existencial a partir do livro judaico do Eclesiastes.<sup>92</sup>

“Solos Baianos” foi a primeira edição de um projeto de criação de solos de dança para os bailarinos do BJS. O objetivo era proporcionar a experiência de uma criação como solista, tendo estabelecida apenas a relação entre um intérprete e um criador. Foram criados seis solos de renomados coreógrafos da cidade: Lia Robatto, Jorge Alencar, Jorge Silva, Cristina Castro, João Perene e Mestre King.<sup>93</sup>

Esta obra, “Sobre a reta do fim”, tem a ver com o tempo real. E surgiu em um momento onde tudo parece estar desabando ao nosso redor. Crises políticas, sociais e morais começaram a propagar de forma avassaladora nossa realidade. A arte (que já não era) passa a não ser ou ter prioridade. Cias de dança relevantes que outrora foram referências de toda uma geração começaram a fechar suas portas. A falta de perspectiva prevalece. Não se deixando contaminar e, na tentativa de sair desta quase “zona morta”, a pergunta que nos motivou para o momento de criação foi: persistir ou desistir? Embora o título possa dar a entender que seja um ponto final, esta leitura é equivocada. Pois se trata de resistência, de sublimar toda esta realidade de forma poética, sem deixar que toda essa situação tire destes artistas envolvidos com a proposta o seu lugar de honra: o palco; fazendo da resiliência o mote principal para prosseguir e se colocar “sobre” e não “na” reta do fim.<sup>94</sup>

As obras acima tratam da relação dos indivíduos com o tempo, seja de um modo existencial, em que a arte e a política se tornam mote para compreensão de tempos fluidos; ou mesmo para o tempo de crise em que se encontram os profissionais de dança em Salvador, muitos deles sem perspectiva de atuação e sobrevivência no mundo da arte.

---

<sup>91</sup> Guilherme Silva, entrevista concedida em 1 de Julho de 2018.

<sup>92</sup> Neemias Santana, entrevista concedida em 27 de novembro de 2017.

<sup>93</sup> Matias Santiago é diretor do Balé Jovem de Salvador e idealizador do espetáculo “Solos Baianos” – Edital Arte em Toda Parte – Ano III (Fundação Gregório de Matos). Entrevista concedida em 7 de julho de 2018.

<sup>94</sup> João Perene é coreógrafo e diretor do espetáculo “Sobre a reta do fim” – Edital Setorial da Dança 2016 (Fundo de Cultura da Bahia). Entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2017.

Achamos pertinente trazer a fala dos artistas também quando questionados sobre a atual cena da dança na cidade. Citamos como exemplo estas declarações:

A cena é, foi, e sempre será pulsante. A questão é a falta de uma política pública que valorize e estimule a difusão e a continuidade de trabalho dos grupos. O BJS tem como lema não parar diante das adversidades existentes. E essa resistência é que fez com que hoje ele seja um exemplo de produção artística baiana.<sup>95</sup>

Salvador é uma cidade que tem piques culturais. Ora extremamente produtiva, ora bastante estagnada. Isso se deve em parte dos interesses políticos de cada gestão. Passamos por um momento bastante delicado. Assim como em todo país, enfrentamos imensa dificuldade de se manter e ir para frente. Em termos de criação, tenho a impressão de que, uma grande parte dos criadores, vem seguindo a um modismo e produzindo obras extremamente conceituais [...]. Infelizmente isso vem afastando o público (pagante) dos espetáculos de dança, mas é notório que esta situação também é transitória.<sup>96</sup>

Acho Salvador um lugar incrível quanto à produção artística! Sempre, ao longo da minha trajetória na cidade, pude acompanhar artistas incríveis e produções maravilhosas, em dança, teatro, música e cinema. Bem como, acho que somos privilegiados em relação a outros lugares do nordeste, por exemplo, no quesito festivais e eventos culturais de arte contemporânea, mesmo com dificuldade, é possível ver muita coisa acontecendo sempre, seja por artistas e produtores culturais do centro da cidade como das regiões periféricas [...] ... esse ano na dança tivemos dois espetáculos da Bahia circulando com o Palco Giratório, Looping e Desastro, entre outros trabalhos, a artista Jaqueline Elesbão com o espetáculo Entrelinhas tem circulado bastante.<sup>97</sup>

No caso da dança, esta última artista se refere a espetáculos que circularam por intermédio de incentivos que não se dão via editais, mas sim por um círculo de curadores e artistas envolvidos com o mesmo – a exemplo do Palco Giratório. Vale notar que os espetáculos que circulam por essas vias são muitas vezes, dos mesmos artistas constantemente financiados por editais públicos locais.

Assim como disseram os diretores das Companhias “Balé Jovem de Salvador” e “João Perene – Núcleo de Investigação Coreográfica”, os artistas da dança soteropolitana têm enfrentado dificuldades na continuidade das propostas e manutenção de grupos, por falta de incentivo público. Mas, de algum modo, tais grupos são exemplos de trabalhos que conseguem residir nos equipamentos culturais locais – o que é de suma importância, mas também nos atenta para algo recorrente na cidade, que é a distribuição das pautas dos teatros de maneira pouco democrática, na medida em que o equipamento público é comumente destinado a projetos de artistas envolvidos com os dirigentes dos teatros.

---

<sup>95</sup> Matias Santiago, entrevista concedida no dia 7 de julho de 2018.

<sup>96</sup> João Perene, entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2017.

<sup>97</sup> Isaura Tupiniquim, entrevista concedida em 29 de junho de 2018.

Passando para a categoria dos espetáculos que se referem à “Tradição popular”, as últimas obras coreográficas desse segmento aprovadas em edital do Estado foram “Festa Nordestina” e “Fé e Folia”, as quais exploram o imaginário popular da cultura do Nordeste. Vejamos do que tratam as obras:

De inspiração regionalista o espetáculo “Festa Nordestina” é um mosaico das danças populares, ritos sagrados e profanos de tradições nordestinas. Tais manifestações são resultantes da combinação das diferentes matrizes culturais (portuguesa, indígena e africana), as quais podem ser vistas ao longo do ano em diversas regiões do Nordeste, de onde são celebradas como fruto da diversidade cultural e regional. Neste sentido, o espetáculo enfatiza o imaginário popular nos aspectos cênicos, plásticos, rítmicos, sonoros, imagéticos e corporais, numa evolução coreográfica e musical, criando a atmosfera de uma grande festa popular.<sup>98</sup>

“Fé e Folia” é uma espécie de compilados de danças populares nordestinas, costurados por uma dramaturgia que explora ora a festa, ora a religiosidade presente nessas manifestações.<sup>99</sup>

Esta obra trata da reunião de algumas manifestações populares do Nordeste brasileiro onde são mostrados os dois lados: o sagrado e o profano.<sup>100</sup>

Sobre a questão de públicos para espetáculos com essa temática, a artista Alana Falcão falou um pouco sobre como isso se deu na obra “Fé e Folia”. Diz a artista:

“Fé e Folia” teve uma temporada relativamente longa em vários pequenos teatros da cidade, com maior recepção nos bairros afastados do centro do que nos equipamentos culturais de maior capacidade. Talvez porque a temática popular não tenha a mesma aderência da nossa classe artística (que é quem mais consome cultura).<sup>101</sup>

A pouca aderência de uma dita “classe artística” às temáticas populares pode ter contribuído para a inibição de projetos nessa categoria no decorrer dos últimos anos, visto que desde 2013 esse gênero de espetáculo não é aprovado em editais do Estado – este que possui maior compromisso em contemplar a diversidade, a partir da política de territorialização da cultura na Bahia.

A próxima categoria refere-se aos espetáculos que apresentam conteúdo “popular/massivo”, a exemplo de “Desastro”. Sobre esse aspecto no espetáculo, o artista Neto Machado afirma:

Acho que é um ato político [...] abranger essa cultura pop, uma cultura, portanto popular. O que está em jogo? Como a gente move essa cultura? Como é que a gente pega essa cultura pop e dentro dela, abre outras possibilidades de leitura que são afins a ela, que são diferentes dela, mas que abre novas portas dentro de uma coisa que já está aí no mundo, rodando muito e chegando a muita gente?<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Sue Ribeiro, entrevista concedida em 30 de julho de 2018.

<sup>99</sup> Isis Carla, entrevista concedida em 24 de outubro de 2017.

<sup>100</sup> Alana Falcão, entrevista concedida em 28 de outubro de 2017.

<sup>101</sup> Alana Falcão, entrevista concedida em 28 de outubro de 2017.

<sup>102</sup> Neto Machado, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.



A fala do artista aponta para o entendimento do popular/massivo como possibilidade de ressignificar realidades, na medida em que possui uma abrangência que pode vir a alcançar públicos mais numerosos. No entanto, quando a artista Alana Falcão aponta que o espetáculo tradicional popular teve aderência em bairros populares – mas não nos teatros centrais da cidade – o que dizer de uma cidade que consegue reunir milhares de pessoas em suas festas populares e cortejos regionais, sem a necessidade de qualquer meio de cultura de massa?

Para finalizar, apresentamos a categoria “Uso das Redes”, em que conota essa relação dos indivíduos com a tecnologia, e simbolicamente, representa os primeiros sinais de uma chamada “dança contemporânea” – a qual, segundo Frimat (2010) e Louppe (2012), tem como marco inicial a utilização das tecnologias no fazer coreográfico. Os artistas Olga Lamas e Giltanei Amorim relatam a experiência com o espetáculo “Nó - Dança e tecnologia”, cuja concepção se deu via Skype. Relata Amorim:

Nó é um espetáculo criado através do Skype numa parceria minha com a atriz e performer Olga Lamas. A proposta do espetáculo tensiona as ideias de distância e presença numa contemporaneidade onde as relações entre sujeitos são fortemente mediadas pela internet. Neste sentido, um dos desafios do Nó foi testar como seria possível assumir o espaço virtual como sala de ensaio para, deste modo, apresentar alguns pontos de convergência entre a dança e as redes de comunicação virtuais. Todos os ensaios, conversas, reuniões que permitiram a criação do Nó aconteceram à distância, entre o Brasil e a Espanha, e contou com a participação de seis outros artistas colaboradores que se encontravam em diferentes partes do Brasil. Essas colaborações também ocorreram através do Skype.<sup>103</sup>

Os aportes tecnológicos e o uso das redes são uma característica da cena contemporânea, como exemplificam os artistas Giltanei Amorim, Neto Machado e Neemias Santana:

O uso da tecnologia no Nó possibilitou uma forma singular de criar dança, o que se deve à possibilidade de criar sobreposições de corpos, de ampliar as dimensões desses corpos dançantes, e de jogar com as perspectivas e profundidades de um modo que só a bidimensionalidade permite. Este jogo cria um universo poético próprio e incomum à vida cotidiana.<sup>104</sup>

Nesse projeto especificamente, fizemos um processo de mediação que começou antes do espetáculo. A gente tem um canal no Youtube que se chama “partiu desastro”, assim como no Facebook e no Instagram. Nessas canais de internet a gente criou vídeos de mediação que falam sobre a peça, sobre a experiência de ir ao teatro, de ver uma obra contemporânea e de não ver uma obra que tem princípios narrativos, clássicos [...]. A gente criou grupos de Whatsapp com cada turma que foi assistir pra conversar diretamente com os adolescentes antes deles chegarem no teatro. E depois da peça ainda teve uma conversa com eles ao vivo, onde eles fizeram perguntas, comentários sobre o que eles acabaram de ver, mas também sobre todo esse percurso de chegar até lá. Eu acho que isso gera uma recepção um

---

<sup>103</sup> Giltanei Amorim, coreógrafo e proponente do espetáculo Nó – dança e tecnologia – Edital Arte em Toda Parte – Ano I (Fundação Gregório de Matos). Entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

<sup>104</sup> Giltanei Amorim, entrevista concedida em 3 de novembro de 2017.

pouco mais íntima, mais complexa, menos distante e separada dessa vida antes e pós-peça.<sup>105</sup>

A estética de contemplação proposta em Nii bebe muito da visualidade da ficção científica, desse modo, a concepção coreográfica é essencialmente visual, a cena se concretiza no encontro entre movimento, fotografia e vídeo. O fenômeno da cena multimídia nos parece um traço persistente nos espetáculos contemporâneos [...].<sup>106</sup>

Discutiremos no próximo tópico o contemporâneo na dança, visto que tal tendência se configura como predominante na cena de obras coreográficas soteropolitanas. Enfatizamos a importância dessa discussão no sentido de problematizar aspectos que contribuam com o entendimento do cenário no âmbito do desenvolvimento deste setor cultural. Conforme apontamos no primeiro capítulo, a dança carece de investimentos e possibilidades em termos de dinamização e maior incentivo ao mercado profissional da área em Salvador.

### 3.1.3 Um olhar sobre o contemporâneo na dança

Na obra *O que é a dança contemporânea*<sup>107</sup>, Frimat (2010) nos apresenta uma perspectiva de contemporâneo que se volta para o momento que me concerne e que define os contornos “não do que é atual, mas de uma atualidade que se dá como problemática a ser considerada para além daquilo que me desvia, e está sempre a ser resolvido”<sup>108</sup> (FRIMAT, 2010, p.9, tradução nossa). Segundo o autor, pode-se dizer que a noção de contemporâneo está atrelada a uma capacidade de desconstrução do olhar usual sobre as coisas. No caso da dança, se refere a um posicionamento original sobre a obra, sobretudo, quando a mesma é qualificada como contemporânea pelo criador.

Frimat (2010) considera, ainda, que essa discussão se estabelece em torno de um constante conflito sobre a existência de uma dança ou de uma não dança. O que, de certo modo, gera tensões entre os coreógrafos, artistas e teóricos. Porém, o autor salienta que antes mesmo de avaliarmos a pertinência dessa dualidade, o fato dessa visão considerar um “todo” da dança já a torna inadequada, posto que não se pode falar sobre “uma dança”, mas sim de várias danças. Há também a possibilidade de algumas dessas se reportarem a um gênero ou estilo, o que fatalmente contribui para uma visão equivocada sobre o que se pode compreender como dança no contexto atual da sociedade. Neste sentido, Frimat (2010, p.11)

---

<sup>105</sup> Neto Machado, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

<sup>106</sup> Neemias Santana, entrevista concedida no dia 27 de novembro de 2017.

<sup>107</sup> Qu'est-ce que la danse contemporaine? (FRIMAT, 2010).

<sup>108</sup> Do original: “non de l'actuel mais d'une actualité qui se donne comme problématique à considérer par-delà ce qui m'en divertit et est toujours à résoudre.” (FRIMAT, 2010, p. 9).

considera que, certamente, será difícil obter um discurso que seja válido para todas as singularidades coreográficas – quando se trata de classificá-las dentro de um mesmo gênero.

Segundo o autor, a dança contemporânea surge como conceito e como forte proposta intelectual no âmbito da criação quando os artistas passam a utilizar as tecnologias nas artes coreográficas. Mas considera que quando a mesma passa a se aproximar do espectro da experimentação corporal, esse modelo de concepção de dança vai se configurar como uma prática de hibridação – típica das artes coreográficas atuais, mas também, das artes de um modo geral – o que, segundo Frimat (2010, p.31), oferece pistas para analisar o que se passa nas cenas contemporâneas de espetáculos.

De outro modo, o autor acredita que a constante utilização de tecnologias para a criação coreográfica começou a ser questionada pelas plateias, no sentido de uma frequente confusão referente ao fato das propostas coreográficas se configurarem como “espetáculos de dança, de performance plástica ou de música experimental”<sup>109</sup> (FRIMAT, 2010, p.32, tradução nossa). Neste sentido, ele considera que a peça coreográfica funciona como uma espécie de laboratório experimental aberto.

A expressão “dança híbrida”<sup>110</sup> é utilizada por Frimat para designar esse fazer coreográfico. Porém, o mesmo acredita que tal expressão não deve ser convocada para designar um ramo artístico voltado para a simples prática da criação ou das experimentações tecnológicas na cena. Isso porque, se assim o for, o potencial dessa expressão corporal torna-se frágil no âmbito das artes coreográficas contemporâneas – visto que: “impulsiona, também, outros efeitos de ordem estética e política”<sup>111</sup> (FRIMAT, 2010, p. 36, tradução nossa).

A ideia de hibridação se refere, então, a um fazer coreográfico que se abstém de referências *a priori*, para estar de maneira mais próxima e imanente possível do seu próprio corpo e de um processo de experimentação que buscará, não um resultado, mas um estado de corporeidade que será sempre a devir. Esta situação é descrita por Frimat (2010, p.38, tradução nossa) quando diz:

Coreografar é inventar alguma coisa. Numerosos são os coreógrafos contemporâneos que dizem começar a tentar explorar sozinhos ou em grupo o que sugere o corpo, quando abandonamos sua postura, movimento, representação de si próprio comandada por uma gestualidade social ou usual, dentro de um contexto determinado. Tudo se passa, então, como se tratasse de perguntar ao corpo o que ele

---

<sup>109</sup> Do original : “spectacle de danse, de performance plastique ou de musique experimentale.” (FRIMAT, 2010, p.32)

<sup>110</sup> Do original : “danse hybride” (FRIMAT, 2010, p.36)

<sup>111</sup> Do original : “impulse aussi d’autres effets d’ordre esthétique et politique” (FRIMAT, 2010, p.36)

pode fazer se ele nada sabe. Na verdade, não se trata de um grau zero do saber, pois o coreógrafo-dançarino estará sempre à espreita daquilo que o corpo o ensina.<sup>112</sup>

Aqui, podemos identificar alguns exemplos deste modo de coreografar na fala dos artistas entrevistados para esta dissertação:

Eu costumo dizer que esse trabalho é uma produção contemporânea e tem um pensamento contemporâneo porque as estratégias compositivas ou metodológicas na criação da obra se deram a partir das próprias demandas e lógicas da obra.<sup>113</sup>

Tendo como filosofia de trabalho de grupo a pesquisa do movimento como origem de caligrafia, esta obra especificamente, teve como recurso para sua composição coreográfica a qualidade do fluxo contínuo no movimento.<sup>114</sup>

Neste sentido, Frimat vai apontar que a dança híbrida contemporânea não é um simples misto de movimentações, posto que para o autor: “Tudo o que move não é dança”<sup>115</sup> (2010, p.46, tradução nossa). O mesmo acredita que há dança quando se verifica um jogo de corporeidade reconhecido como tal. De outro modo, considera a seguinte situação: “devemos, desde já, voltar-nos para o delicado problema de articulação do momento desta hibridação com o do espetáculo” (2010, p.49, tradução nossa)<sup>116</sup>.

Isso porque, para o autor, se o ato de coreografar se configura como uma “arte da decisão”<sup>117</sup> (FRIMAT, 2010, p.48, tradução nossa), é necessário que o coreógrafo-dançarino faça escolhas que permitam trazer à cena a dimensão política dessa forma de arte. Para isso, o mesmo precisa explorar uma “corporeidade refletida”<sup>118</sup>, e é neste momento que a ideia de contemporâneo na dança por nós aqui tratada vai contribuir para o aprofundamento de um campo que, ao tempo que tem a possibilidade de potencializar uma cena de dança, possui, igualmente, a de engendrar processos de invisibilização e dominação no âmbito das suas relações socioculturais, políticas e, conseqüentemente, econômicas.

Se as identidades são as principais mobilizadoras de uma cena cultural – conforme abordamos no início deste capítulo – na medida em que se legitima um pensamento que preza por uma corporeidade cognitiva, como veremos a seguir com Laurence Louppe (2012), e um

---

<sup>112</sup> Do original: “Chorégrapheur, c’est inventer quelque chose. Nombreux sont les chorégraphes contemporains à raconter qu’ils commencent seuls ou en groupe à lui fait quitter posture, mouvement, représentation de lui-même que commande la gestique sociale ou usuelle dans un contexte déterminé. Tout se passe alors comme s’il s’agissait de demander au corps ce qu’il peut faire s’il ne sait rien. En fait, il ne s’agit pas d’un degré zero du savoir car le chorégrapheur-danseur sera toujours aux aguets de ce que le corps lui enseigne. (FRIMAT, 2010, p. 38).

<sup>113</sup> Isaura Tupiniquim, entrevista concedida no dia 29 de junho de 2018.

<sup>114</sup> João Perene, entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2017.

<sup>115</sup> Do original: “Tout ce qui bouge n’est pas danse”. (FRIMAT, 2010, p. 46).

<sup>116</sup> Do original: “Il nous faut désormais revenir sur le délicat problème de l’articulation du moment de cette hybridation et de celui du spectacle.” (FRIMAT, 2010, p. 49).

<sup>117</sup> Do original: “art de la décision” (FRIMAT, 2010, p. 48).

<sup>118</sup> Do original: “corporéité réfléchie” (FRIMAT, 2010, p. 48).

afastamento de referências culturais no momento de concepção de uma obra artística, acreditamos que tal aspecto trará impactos quanto ao desenvolvimento da cena da dança a nível local. Além disso, se tal corporeidade será considerada como a própria dança, o que dizer de um território que possui amplas referências identitárias e uma pluralidade de corporeidades oriundas de uma relação política de memória ancestral, histórica, diaspórica, étnica-cultural dos dançarinos com as expressões artísticas do território? Propomos essa discussão porque, como veremos no próximo tópico, esse ideal impõe barreiras identitárias, seja no momento da concepção, seja no próprio momento da fruição da obra e da cena cultural, ou ainda, em uma questão de valorização e reconhecimento de outras abordagens de dança e de uma corporeidade afrodescendente que caracteriza a cena contemporânea soteropolitana.

### 3.2 Fronteiras simbólicas na dança contemporânea

Na obra *A Poética da Dança Contemporânea*, de Laurence Louppe, a autora se refere à dança contemporânea como “uma elaboração a partir do seu próprio exemplo, por vezes no centro exato das suas investigações” (2012, p.30). Para a autora, os primeiros sinais da dança contemporânea aparecem quando “um indivíduo que não partilha com o outro senão a percepção do seu próprio **desprendimento**”, convoca um afastamento de qualquer referência *a priori*, que é considerado positivo, posto que a dança contemporânea nasce “não da dança, mas de uma ausência de dança”. (LOUPPE, 2012, p.55).

Essa expressão da dança surge como forma de ruptura e rejeição aos padrões estéticos europeus, estabelecidos a partir das formas de artes clássicas, seja nas artes visuais ou cênicas. No caso da dança, Louppe (2012, p.19) afirma que a partir de 1980 – quando a dança contemporânea passa a ser reconhecida e apoiada pelo interesse público, sobretudo na França “onde sua existência só se manifesta de forma contínua desde a 2ª Guerra Mundial” – a mesma passa a estar presente “em todas as cenas culturais”.

A autora define a dança contemporânea como uma arte sem representação, ou ainda, “um desejo puro sem imagem” (LOUPPE, 2012, p.55), em que o corpo-objeto é, frequentemente, **despersonalizado**. Neste sentido, Louppe acredita que a definição dessa expressão de dança é inapropriada, posto que a mesma se configura como uma poética e não como uma forma de arte. Assim, a poética da dança contemporânea – considerada pela autora como a própria dança - está atrelada ao seu fazer coreográfico, e se estabelece no corpo do dançarino contemporâneo a partir de “uma leitura do mundo em si” (2012, p.35).

Para tanto, tal poética segue alguns valores – considerados fundamentos da dança contemporânea (LOUPPE, 2012, p. 45):

- (1) “a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprima uma identidade ou um projeto insubstituível”;
- (2) “a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro)”;
- (3) “o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade)”;
- (4) “a não-antecipação da forma”;
- (5) “a importância da gravidade como impulso de movimento”.

Por se tratar de uma poética – e não de “uma nova metodologia para a compreensão do corpo dançante” (LOUPPE, 2012, p.46) – o sentido da dança contemporânea deve “ser lido no próprio corpo” (LOUPPE, 2012, p.47). Isso porque, segundo Louppe, “o bailarino não dispõe de algo exterior ou suplementar à sua própria matéria. Ele nada modifica, nada apreende dos objetos do mundo, mesmo que se relacione com eles” (2012, p.52). Neste caso, a poética da dança contemporânea – e a própria obra de dança contemporânea – é extraída da relação do artista com a **emotividade do seu gesto** (LOUPPE, 2012, p.28). Assim, a mesma tem como principais disciplinas teóricas a cinesiologia e aquelas dedicadas ao estudo dos movimentos do corpo, como por exemplo, as que têm como base teórico-metodológica os estudos de Laban<sup>119</sup> – dançarino e coreógrafo da dança moderna, que desenvolveu fundamentos básicos para a análise do movimento na dança, a partir da noção de cinesfera<sup>120</sup>.

Antes de problematizar o que tomamos como “fronteiras simbólicas na dança contemporânea”, primeiramente, questionamos o fato de a autora utilizar durante toda a obra a expressão “bailarino” para se referir ao dançarino da dança contemporânea. Se a mesma se refere ao ramo do balé clássico como “balletomania” (LOUPPE, 2012, p.40), é impertinente a utilização do termo bailarino para designar e/ou se referir aos artistas dessa expressão coreográfica.

Para iniciar os nossos apontamentos referentes ao pensamento contemporâneo na dança valorizado por Louppe (2012) – o qual diante do que apontamos no tópico anterior, está em consonância com a linha de concepção de vários artistas que estão na cena soteropolitana de obras coreográficas – valemo-nos da discussão de Frimat quando aponta os olhares para uma correlação problemática entre o que se considera (1) práticas de hibridação na dança,

---

<sup>119</sup> Laurence Louppe considera que a dança contemporânea tem como principal pesquisa de movimento os estudos de Rudolf Laban. Ver mais em: LOUPPE, 2012.

<sup>120</sup> Segundo Rengel (2017, p. 42), “A cinesfera é o espaço pessoal de cada um, espaço em volta da pessoa que se movimenta, sendo delimitada pelo alcance dos membros e outras partes do corpo a partir de determinado ponto de apoio fixo. [...] Segundo Laban, cada pessoa tem sua própria cinesfera, a qual se relaciona somente com ela. Essa esfera de espaço cerca o corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade.”

estas que são inerentes a toda criação coreográfica; e (2) “o projeto de ser contemporâneo”<sup>121</sup> (2010, p. 53, tradução nossa).

Frimat afirma que “se a dança híbrida é contemporânea, não é em razão da sua hibridação”<sup>122</sup> (2010, p.53, tradução nossa), visto que há uma generalização e reducionismo da dança híbrida como sendo qualquer tipo de trabalho corporal. Tal reducionismo, segundo o autor, é fruto de um discurso reivindicativo dos artistas da dança perante as instituições de fomento e financiamento à cultura – o qual, segundo ele, afeta o entendimento do que é “ser contemporâneo”, bem como a própria afirmação da dança contemporânea no mundo coreográfico atual.

De outro modo, para ele, é em razão da sua “hibridação” que a dança aponta para “uma política do presente, da apresentação e da representação”<sup>123</sup> (FRIMAT, 2010, p.53, tradução nossa). E, neste sentido, Frimat considera a existência de três sentidos para o termo política, compreendendo-a como aquilo que “toca a civilidade”<sup>124</sup> (2010, p. 53, tradução nossa). O que o autor tenta nos sugerir com essa visão é que “há uma dimensão política no engajamento de ser contemporâneo”<sup>125</sup> ( 2010, p.54, tradução nossa). E, para tanto, compreender a forma como ocorre este engajamento – sobretudo no momento da criação até o momento da fruição<sup>126</sup> – é o que vai nortear a nossa discussão daqui para frente. Sobre a referida relação, Frimat (2010, p.54-55, tradução nossa) explica:

É verdade que, mesmo em relação a certas proposições apresentadas na cena, podemos ter a impressão de [...] sermos levados à uma situação de observador contra a nossa vontade, ao assistirmos o que não nos deveria ter sido mostrado. Porém, seria razoável pensar, igualmente, que uma dança se endereça a outrem somente nos casos de peças coletivas, ou no caso de uma intenção de exibição assumida.<sup>127</sup>

Para o autor, a política está ligada **ao que levamos em conta** diante da nossa relação com os outros, dentro de um espaço social. E no caso da dança, Frimat considera que a política se reporta a outrem, pelo menos, de duas maneiras (2010, p.53):

(1) na confrontação do dançarino com aquilo que ele não é, na sua pesquisa de movimento;

---

<sup>121</sup> Do original : “le projet d’être contemporain ” (FRIMAT, 2010, p. 53)

<sup>122</sup> Do original: “Si la danse hybride est contemporaine, ce n’est pas en raison de son hybridité” (FRIMAT, 2010, p. 53).

<sup>123</sup> Do original: “une politique du présent, de la présentation et de la représentation” (FRIMAT, 2010, p.53)

<sup>124</sup> Do original: “touche la civilité” (FRIMAT, 2010, p. 53).

<sup>125</sup> Do original: “il’y a une dimension politique dans l’engagement d’être contemporain.” (FRIMAT, 2010, p. 54).

<sup>126</sup> Ver definição do conceito no capítulo 3.

<sup>127</sup> Do original: “Il est vrai que, même à l’égard de certaines propositions présentées sur scène, on peut avoir l’impression de [...] se trouver ramené à la situation d’un voyeur malgré lui regardant ce qui n’aurait pas dû lui être montré. Cependant, il serait naïf de penser également qu’une danse s’adresse à autrui seulement dans le cas de pièces collectives ou dans le cas d’une intention d’exhibition assumé”. (FRIMAT, 2010, p. 54-55).

(2) e, sobretudo, na sua relação com o público no momento do espetáculo.

Mesmo assim, é importante considerar o que Frimat (2010) assinala sobre o fato de que a política está atrelada à **formação de uma estrutura**, ou de uma comunidade. Assim, há política não só no momento de uma pesquisa coreográfica, onde uma estrutura é constituída por um grupo, a partir das circunstâncias ligadas à criação da obra. Mas também, em um **conjunto de decisões** que serão apresentadas ao público no momento da representação. (FRIMAT, 2010, p.54).

Frimat considera ainda que a política se refere à “arte de exercer o poder, de arbitrar os conflitos e de jogar com as **formas de representatividade**”<sup>128</sup> (FRIMAT, 2010, p.54, tradução nossa, grifo nosso). Assim, para o autor, a dança não é política em razão de uma **metáfora da obra coreográfica**, mas sim, pelo fato dessa expressão de arte ser política na sua **forma** – visto que o corpo por si só é político, diferentemente, por exemplo, do teatro, que comumente necessita do discurso falado para trazer à cena sua dimensão política.

O “lugar primeiro” da presença de alteridade na cena – no que se refere ao momento da fruição da obra – é o próprio corpo do dançarino, este que se configura como um campo de conflito, dado que é “atravessado no seu movimento, por correntes de pensamento, de ideologias, de relações de força em constante conflito”<sup>129</sup> (FRIMAT, 2010, p.55, tradução nossa). Mas, o problema é saber se tais forças – as quais, segundo Frimat, se estabelecem como opressão – se referem ao próprio dançarino (a partir de suas escolhas), ou de elementos **manipulatórios e/ou normativos subordinados a ele**, de maneira mais ou menos consciente.

É nesse sentido que temos o interesse em abordar o que denominamos “fronteiras simbólicas na dança contemporânea”. Pois, se a mesma é compreendida enquanto poética, e não como uma **forma**, no nosso entendimento, essa relação de conflito e de ruptura se torna frágil no momento da “representação” – dado que, de que maneira uma dança que se desvincula de correntes de pensamento, expressões e referenciais socioculturais pode propor uma relação política de alteridade no momento do espetáculo?

Para entender um pouco essa nossa proposição, trazemos o pensamento do filósofo Moncler Valverde ao abordar “A criação artística como diálogo”. O autor considera que “se a criação artística é uma aposta singular, é igualmente uma resposta aos desafios materiais e aos apelos culturais e históricos” (2007, p.122). Ou seja, a concepção de uma obra não só estará ligada à experiência cultural do artista, mas ao contexto em que a mesma está atrelada. Neste

---

<sup>128</sup> Do original: “l’art d’exercer le pouvoir, d’arbitrer les conflits et de jouer avec les formes de représentativité” (FRIMAT, 2010, p. 54).

<sup>129</sup> Do original: “traversé en son mouvement par des courants de pensée, des idéologies, des rapports de forces, souvent en conflit.” (FRIMAT, 2010, p. 55).



sentido, no nosso entendimento, não há a possibilidade de uma dança sem referências culturais. Vejamos o que pensa Louppe (2012, p.34-35) sobre essa relação:

A mais temerosa captação advém [...] de remeter a dança e, sobretudo, o corpo que a executa para um contexto sociocultural e histórico [...]. Este ramo de análise centrar-se-ia mais amiúde nas expressões coreográficas passadas ou exteriores ao domínio contemporâneo e torna-se perigoso a partir do momento em que o ato criativo, liberto dos preceitos da tradição, é considerado um puro reflexo de problemas mais gerais da época. Além disso, a inscrição do corpo em condutas sociais ou em fenômenos patológicos gerais convida o trabalho crítico sobre dança a deslizar, tanto mais facilmente, para um discurso neopositivista que reduz o corpo dançante a um sintoma.

Para a autora, é o corpo dançante que intervém no histórico, “enquanto instrumento de leitura” (LOUPPE, 2012, p.36), e não o contrário, dado que o corpo é uma ferramenta de reflexão sobre o mundo, ou visto de outro modo, sobre o contexto político e social que intervém o corpo dançante. Mas, aqui, nos perguntamos: é possível a existência de um indivíduo que não se afeta pelo contexto cultural? Veremos com Merleau-Ponty (1999), no próximo capítulo, que o corpo está no mundo e é nele que ele se reconhece.

Perguntamo-nos ainda se é possível uma dança “psíquica” (LOUPPE, 2012, p.36), desvinculada de qualquer relação com o contexto, apenas pautada em um “intercâmbio cognitivo e sensível entre duas ou mais experiências de corpo”. Esta, na nossa percepção, já se configura como uma relação sensível entre contextos socioculturais. Então, acreditamos que esse pensamento, ao tentar distanciar o indivíduo de tais referências socioculturais, acaba o aproximando de um pensamento positivista e objetivista do século XIX, que preza pelo conhecimento científico racional e despreza o conhecimento humano adquirido em sua experiência sensível com o mundo. No caso dança contemporânea em questão, há uma separação evidente entre o corpo e a cognição, fato que caracteriza uma contradição entre o “ser contemporâneo” e essa forma de concepção em dança. Valemo-nos das palavras de Giorgio Agamben (2009, p.62), em notável contribuição sobre “O que é o contemporâneo?”:

Mas está fraturado o teu dorso  
Meu estupendo e pobre século.  
Com um sorriso insensato  
Como uma fera um tempo graciosa  
tu te volta para trás fraca e cruel  
para contemplar as tuas pegadas.<sup>130</sup>

Segundo Agamben, “O poeta – contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?” (2009, p.62).

---

<sup>130</sup> Trecho do poema “O século”, de Osip Mandel’stam (AGAMBEN, 2009, p.62)

Assim, para o autor, ser contemporâneo é enxergar não as luzes do seu tempo, mas o escuro.

Dado que:

Meu século, minha fera, quem poderá  
olhar-te dentro dos olhos  
e soldar com o seu sangue  
as vértebras de dois séculos? [...]  
Enquanto vive a criatura  
deve levar as próprias vértebras,  
os vagalhões brincam  
com a invisível coluna vertebral  
Como delicada, infantil cartilagem  
é o século neonato da terra<sup>131</sup>

O poema presente na obra de Agamben nos permite relacionar a poética da dança contemporânea como as vértebras quebradas de dois séculos. Mas, sem o sangue que possibilitaria unir as suas vértebras. Ou mesmo, nos remete aos vagalhões que brincam com uma coluna invisível, posto que têm o olhar no próprio tempo, mas dele não “toma distâncias” (2009, p.59) – para assim, podermos “dar início ao novo mundo” (2009, p.61):

Para liberar o século em cadeias  
para dar início ao novo mundo  
é preciso com a flauta reunir  
os joelhos nodosos dos dias<sup>132</sup>

Neste sentido, voltamo-nos, mais uma vez, para as contribuições de Valverde, quando explica sobre a expressividade na obra de arte:

A expressão não pode ser, portanto, reduzida a uma simples manifestação da subjetividade de uma pessoa, pois efetua uma transição dinâmica entre as tendências profundas e as marcas superficiais que constituem o sujeito concreto de um determinado modo. (VALVERDE, 2007, p.118).

Debruçamo-nos, ainda, sobre o pensamento de Anne Cauquelin (1992, p.5, tradução nossa, grifo nosso), quando a autora traz uma perspectiva a respeito do que considera como contemporâneo no âmbito das artes:

Para apreender a arte como contemporânea, devemos estabelecer certos critérios e distinções que isolarão o conjunto dito “contemporâneo” da totalidade das produções artísticas. Ora, esses critérios não podem ser apenas encontrados dentro do conteúdo das obras, na sua forma, na sua composição, no emprego de tal ou tal material, nem mesmo no seu pertencimento a este ou aquele movimento dito ou não de “vanguarda”. [...] De fato, as obras que tentam dar conta das obras de artistas contemporâneos são obrigadas a **buscar o que poderia torná-las legíveis fora da esfera artística**, seja dentro das “temáticas” culturais [...], seja ainda em uma transição temporal [...] lógica de evolução, bem difícil de se sustentar. A menos que nos contentemos de classificar por ordem alfabética as diferentes tendências que se

<sup>131</sup> Trecho do poema “O século”, de Osip Mandel’stam (AGAMBEN, 2009, p.60)

<sup>132</sup> Trecho do poema “O século”, de Osip Mandel’stam (AGAMBEN, 2009, p.61)

manifestam na esfera artística, nos obrigando a admitir que diversos artistas compartilham, em dado momento, de várias dessas tendências...<sup>133</sup>

Em consonância com o pensamento de Cauquelin (1992), verificamos a contribuição de Valverde (2007) ao se referir ao jogo poético entre o artista e o público nas cenas contemporâneas:

A utopia vanguardista lança o artista num estado paranoico, porque lhe impõe a obrigação de se afastar de si mesmo o tempo todo, para **impedir a sedimentação de uma identidade definitiva**. Para escapar da cristalização, ele tem que se tornar um mutante obsessivo, um verdadeiro transformista, que deve continuamente produzir revoluções sintáticas no seu próprio discurso ou subverter as regras do seu próprio estilo. Ele vive num regime de insegurança premeditada, tentando alcançar a originalidade absoluta, buscando a novidade pela novidade, o efeito do choque, o efeito do escândalo. Isso, de certa maneira, comprometeu a expressividade da arte de vanguarda: a busca desmesurada da originalidade, da novidade, do efeito de estranhamento. E paradoxalmente, isso também aproximou de seu gêmeo antípoda – o kitsch – pela busca de um efeito facilmente previsível, embora de natureza contrária. (VALVERDE, 2007, p. 125, grifo nosso).

Observamos que há uma proximidade da fronteira simbólica na dança contemporânea que abordamos aqui, com uma possível crise de identidade (HALL, 1992; WOODWARD, 2014) inerente às dinâmicas da cultura global, em que há uma necessidade de afirmação do sujeito de maneira individualizada – visto que sua construção identitária é única e singular nas sociedades pós-modernas contemporâneas –, o que o aproxima de uma tendência à sua fragmentação enquanto indivíduo e de uma possível ideia de exaltação das diferenças no campo social. Estas, que se estabelecem de maneira conflitante, seriam a principal fronteira no momento de uma recepção de um espetáculo, posto que se “a experiência da recepção não se reduz à esfera dos atos individuais de um receptor singular: é preciso considerar a dimensão social da experiência estética” (VALVERDE, 2007, p.135). Assim, acreditamos que tais singularidades podem acarretar em um distanciamento e até mesmo uma polarização das unidades individuais – assim como abordou Debord (2003) sobre o isolamento das multidões solitárias. Consequentemente, isso afetará na fruição e dinamização de uma cena cultural.

---

<sup>133</sup> Do original: “Pour appréhender l’art comme contemporain, il nous faut donc établir certains critères, distinctions que isoleront l’ensemble dit ‘contemporain’ de la totalité des productions artistiques. Or ces critères ne peuvent être cherchés dans le seul *contenu des oeuvres*, leur forme, leur composition, l’emploi de tel ou tel matériau, ni non plus leur appartenance à tel ou tel mouvement dit ou non ‘d’avant-garde’. [...] De fait, les ouvrages qui tentent de rendre compte des oeuvres des artistes contemporains sont obligés d’aller chercher ce qui pourrait les rendre lisibles au-dehors de la sphère artistique, soit dans des ‘thèmes’ culturels [...], soit encore dans une succession temporelle [...] logique d’évolution bien difficile à maintenir. À moins qu’on ne se contente de classer par ordre alphabétique les différentes tendances qui se manifestent dans la sphère artistique, en étant bien obligés d’admettre que plusieurs artistes appartiennent, suivant le moment, à plusieurs de ces tendances...” (CAUQUELIN, 1992, p. 5).

### 3.2.1 Fronteiras étnico-raciais

Antes de passarmos para o último capítulo deste estudo, em que dedicamos parte da nossa discussão à relação que se estabelece entre o campo da fruição de espetáculos e a noção de territorialidade em contexto local/global, acreditamos ser fundamental abordar a noção de etnicidade - a qual se justifica porque, em se tratando de um território que historicamente foi construído sob um regime escravocrata e racista, tal discussão sobre o reconhecimento das identidades étnicas nos setores culturais contribui para obtermos uma maior propriedade das problemáticas que se inserem na cena soteropolitana de obras coreográficas.

Se o corpo é o principal lugar de uma poética, esta que, como vimos com Louppe (2012), está presente em todas as cenas culturais, a noção de etnicidade no território de Salvador nos coloca em posição de ressaltar o pensamento de Cardoso (2006, p.28), quando afirma:

Quer a etnicidade seja pensada no âmbito dos estudos de etnicidade, [...]; quer ela se insira em contextos relacionais [...] como no caso de interações socioculturais envolvendo relações contrastantes, [...] o conceito de identidade étnica tem sido de inegável eficácia.

Para Cardoso (2006, p.35) “é nas sociedades multiculturais que a questão da identidade étnica e de seu reconhecimento vai se tornar ainda mais crítica”, visto que, para o autor, a identidade está relacionada com um fenômeno relativo à autonomia do ser – diante da sociedade, das relações socioculturais e de um território. Tal ideia de autonomia se refere ao fato de que, nas sociedades multiculturais, “a dimensão da identidade étnica relacionada com a da cultura tende a gerar crises individuais ou coletivas.” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.35).

Cardoso considera que a discussão sobre etnicidade permite ainda um reconhecimento do que se compreende por **identidades sociais** – cujo conceito se refere à forma de interação entre “grupos culturais que operam dentro de contextos sociais comuns” (2006, p.23). Assim, por mais que a ideia de identidade, quando relacionada à cultura, se refira à análise dos “valores e das concepções dos nós frente aos outros, expressos em formulações discursivas” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.37), a existência de variações culturais inerentes a essa relação nos remete ao estudo das identidades pelo viés etnográfico.

Tais variantes culturais, estas que expressam a diversidade de uma comunidade, são comumente superadas pelas indústrias de comunicação de massa e outras “técnicas organizacionais” que são criadas e “destinadas a despertar o sentimento de comunidade e ligar as discontinuidades [...] espaciais e culturais” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.40).

Como consequência, o não reconhecimento da nossa identidade étnica implica em outros processos como a formulação de identidades alienadas, a exemplo de “olhar a si mesmo com os olhos do branco” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.74). Neste sentido, o autor considera as definições de etnicidade propostas por Thomas H. Eriksen, quando diz:

etnicidade é uma propriedade de uma formação social e um aspecto de interação; ambos níveis sistêmicos podem ser simultaneamente compreendidos. Secundariamente, diferenças étnicas envolvem diferenças culturais que possuem impacto comparativamente [*cross-culturally*] variável [...] sobre a natureza das relações sociais. (ERIKSEN, 1991, p.31 apud CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.89).

De outro modo, Cardoso questiona o seguinte aspecto sobre os processos de construção identitária no âmbito das relações sociais: “na multiplicidade de identidades que uma pessoa pode assumir, como essa pessoa pode manter a integridade de seu Eu?” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.62). Para o autor, este “Eu”, diante das identidades em que se vê submetido a adotar no mundo social, não é um ser passivo, mas reflexivo e ordenador dessas identidades. Além disso, ele acredita que analisar a “universalidade pretendida pelo Eu, da mesma forma que o conceito de cultura já teria alcançado tal universalidade” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.65), significa perceber que o “Eu” não é:

uma entidade autônoma e independente – como assim é considerado no mundo ocidental – mas [...] possui um sentido reflexivo que o habilita a se distinguir com absoluta consciência a si próprio de outra pessoa ou de qualquer outra coisa. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p.67).

Cardoso afirma a importância dessa discussão, na medida em que muitas vezes a **dimensão reflexiva do Eu** é desconsiderada das tradições culturais, sejam elas ocidentais, africanas, indígenas. Assim, o autor ressalta que, no caso das culturas étnicas e tradicionais, afirmar que as mesmas não são reflexivas é uma falácia, fato este que serve como mote para o próximo capítulo desta dissertação.

Aqui, apropriamo-nos do pensamento de Alain Renaut (2009, p. 256, tradução nossa, grifo nosso), para ressaltar que:

“Uma” cultura, dentre a diversidade “das” culturas, é então o conjunto de manifestações culturais específicas e distintas de um grupo humano. Falamos neste sentido da cultura europeia, da cultura indiana, da cultura japonesa ou ainda, de um ponto de vista histórico, da cultura das Antiguidades e dessa dos Modernos, quiçá da cultura das sociedades contemporâneas. Em todos esses casos, as culturas são o tanto de indicadores do potencial humano de diversidade **ao se distinguirem uma das outras por sistemas de representação e de valores que se sedimentam dentro das suas linguagens**, de suas religiões, das suas artes, de seus costumes e,

mais globalmente, nas suas respectivas formas de se reportar ao mundo, às outras culturas e à humanidade como um todo.

Assim, ao consideramos os espetáculos de dança como espaço de troca e construção de valores sociais, significados e identidades – cujo seu campo de domínio se configura como significativo meio de legitimação e afirmação de pensamentos contemporâneos – nossa discussão se voltará, no próximo capítulo, para o entendimento **do modo** como se dá a percepção desse “Eu” artístico, que se torna também, social, coletivo, político, individual e étnico, no momento de uma fruição coreográfica. Para tanto, compreendemos que as práticas espetaculares são objetos de conhecimento e reconhecimento dessas identidades: construídas em um sistema de estruturas hegemônicas e influenciadas pelas dinâmicas da cultura local e global.

De outro modo, a dança em relação a outras áreas das artes – sobretudo a dança de palco, conforme abordamos no primeiro capítulo – vem perdendo espaço no setor cultural. E, neste sentido, abordar uma cena sem falar sobre a sua fruição é optar por não buscar alternativas à melhoria e potencialização desse universo pluricultural. Além disso, ao tratarmos de uma cena cujas problemáticas se veem representadas nas obras coreográficas, temos a possibilidade de verificar de que modo a relação dos indivíduos com uma dita contemporaneidade tem demonstrado tais possibilidades de mudança política, com vistas à sobrevivência coletiva em um território étnico-racial.

## 4 A FRUIÇÃO E O ESPETACULAR COMO FENÔMENO DA TERRITORIALIDADE EM CONTEXTO LOCAL/GLOBAL

### 4.1 A noção de fruição

Comumente associado ao campo das artes visuais e do espetáculo, o termo fruição é utilizado para expressar a relação do espectador com determinada proposição cênica. Por se tratar de um conceito que está fortemente atrelado à ideia de recepção, são recorrentes as aproximações entre esse termo e o processo de interpretação de mensagens que ocorre no receptor – conforme aponta Desgranges (2003, p.27):

O olhar do observador sobre o espetáculo sustenta o próprio jogo do teatro: a necessidade de companheiros de jogo, de criação, anima o movimento de formação de público. Uma pedagogia do espectador se justifica, assim, pela necessária presença de um outro que exija diálogo, pela fundamental participação criativa desse jogador no evento teatral, participação que se efetiva na sua resposta às proposições cênicas, em sua capacidade de elaborar os signos trazidos à cena e formular um juízo próprio dos sentidos.

Na obra *Quem tem medo da arte contemporânea?*, Fernando Cocchiariale considera que a discussão em torno da ideia de fruição conduz, muitas vezes, “a uma busca ansiosa pela explicação verbal de obras artísticas” (2006, p.14). Por este motivo, a noção de fruição no campo das artes cênicas, no decorrer dos anos, tem sido acompanhada por uma necessidade de formação de plateias para o consumo de suas obras, sobretudo, as contemporâneas.

Na medida em que a necessidade de plateias consumidoras se tornou uma problemática para o setor de montagem e circulação de espetáculos, os potenciais investimentos no campo da mediação cultural<sup>134</sup> ganharam espaço na produção de cultura, visando estimular os espectadores a estabelecer conexões sensíveis com a obra de arte apresentada (COCCHIARALE, 2006, p.15). A exemplo dos espetáculos soteropolitanos, alguns artistas abordaram essa prática nos seus projetos de montagem e circulação:

o projeto contemplava o trabalho de mediação cultural que levou a vários bairros e instituições educacionais e artísticas, os dançarinos e coreógrafos para vivências com o trabalho de corpo e dança relacionados às cenas do espetáculo que posteriormente os indivíduos dessas localidades iriam se confrontar.<sup>135</sup>

Em 2014, após ganhar no edital setorial de dança da FUNCEB, para a manutenção do repertório da cia, que na época contava com 5 espetáculos, repagina-se o espetáculo "Quem te Pariu?" e suas apresentações são para formação de plateia, com

---

<sup>134</sup> Para o autor, a Mediação Cultural enquanto estímulo para a fruição ou apreciação de determinada obra artística deve ser menos a ação de transmitir conteúdos, do que o estímulo do público a estabelecer relações à seu próprio modo. (COCCHIARALE, 2006, p. 15).

<sup>135</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

alunos de escolas públicas e particulares de Salvador. Realizamos 6 apresentações no Cine Teatro Solar Boa Vista, com um público de 600 crianças e adolescentes apreciando a obra.<sup>136</sup>

Segundo Cocchiarale (2006), ao falarmos em formação de plateias transmitimos, a priori, a ideia de um público que é permanentemente formado ou educado para receber informações. E, nesse sentido, o autor considera que o papel do mediador cultural deve ser compreendido antes como uma forma de ampliar a democratização do acesso às produções artísticas do que como um educador de públicos para receber as obras de arte.

Enfatizamos a importância dessa discussão no campo das artes cênicas contemporâneas, pois, quando o mercado passa a assumir uma importante função de difundir as artes e a produção cultural (QUINTERO, 2014, p.39), a formação de plateias se torna uma alternativa para a sustentabilidade da área no âmbito da economia cultural. Desgranges (2008, p.11) fala a respeito disso, quando afirma que:

a recepção passa a ser compreendida por seu caráter de experiência, que, para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador, inaugurando outro modo participativo. Além de alterar significativamente a noção de obra de arte, que deixa de ser concebida com a aura que a envolvia tradicionalmente. A produção teatral pode ser encarada desde então, não como obra, mas como objeto artístico, passando a assumir função social bastante diversa daquela compreendida até então.

Visto de outro modo, Valverde (2003, p.24), na obra *As Formas do Sentido*, explica que, uma vez que a noção de receptor ainda se encontra fortemente vinculada ao campo da comunicação, ao referido conceito é atribuída uma visão fragmentada do processo comunicativo. Neste caso, as discussões em torno do próprio fenômeno da recepção passam a dar maior ênfase ao estudo dos efeitos dos meios de comunicação de massa<sup>137</sup> sobre os indivíduos no campo social.

Valverde (2003) reitera que, no campo da recepção, os principais estudos envolvem a ideia de uma suposta manipulação dos receptores por parte dos discursos produzidos e veiculados pelas tecnologias da informação. Tais estudos se referem, também, à capacidade de resistência dos receptores ao consumo dos produtos veiculados pela mídia.

Isso ocorre devido à influência e inserção dos meios de comunicação de massa e das tecnologias da comunicação nos processos sociais, os quais, a partir da Revolução Tecnológica do século XX<sup>138</sup>, passaram a modificar as relações de significação que os indivíduos possuem com a vida cotidiana – condicionando comportamentos, atitudes e

---

<sup>136</sup> Inah Irenam, entrevista concedida em 9 de julho de 2018.

<sup>137</sup> mass media.

<sup>138</sup> Segundo Milton Santos (2001, p. 24): “No fim do século XX e graças aos avanços da ciência, produziu-se um sistema de técnicas presidido pelas técnicas da informação, que passaram a exercer um papel de elo entre as demais, unindo-as e assegurando ao novo sistema técnico uma presença planetária.”



provocando alterações nos modos de ser das sociedades. Neste sentido, Valverde (2003, p.14, grifo nosso) afirma que:

Se o tema da recepção merece o destaque que vem recebendo nos meios acadêmicos é porque ele não se restringe à mera aplicação [...] do modelo causal ao jogo de correlações entre “estímulo” e “resposta”. Afinal de contas, se a discussão sobre recepção envolve o próprio tema da assimilação da cultura, é porque ela tem em vista algo mais geral e fundamental que a simples troca de informações ou mensagens, e aponta para a análise sociológica, antropológica, psicológica e ontológica, da **sensibilidade** mesma, enquanto condição de **possibilidade da própria comunicação**.

O autor aponta, ainda, que há uma dificuldade em reconhecer as relações de sentimento e do prazer relacionadas ou proporcionadas pelas tecnologias, o que acarreta uma desconsideração da sensibilidade como campo de estudos no âmbito da recepção e, também, enquanto processo de diálogo fundamental entre os indivíduos e as representações.

Com a nova era da comunicação digital, ocasionada pelas dinâmicas globais capitalistas<sup>139</sup>, a noção da simultaneidade e da fragmentação associadas à sociedade contemporânea contribuiu para uma ideia da sensibilidade enquanto um fenômeno passivo e contemplativo – o que, por sua vez, acaba afastando tal conceito da discussão sobre recepção. Tendo a sensibilidade como “a capacidade de receber representações, graças à maneira como somos afetados pelos objetos”, Valverde (2003, p.24) ressalta que a mesma se remete aos padrões culturais vigentes – os quais são indissociáveis daqueles veiculados pelas tecnologias da informação.

Assim, na medida em que a sensibilidade se configura como o fenômeno responsável pela apreensão do sentido dos objetos, das situações e dos discursos, é ela que nos permite estabelecer uma relação de envolvimento com o mundo. E, no processo da recepção, a mesma convoca tais padrões que adquirimos através dos hábitos cotidianos inscritos nas dinâmicas da cultura local e global.

Valverde considera a possibilidade de afirmar que a sensibilidade atua por meio de “padrões de recepção” introduzidos pela sociedade, os quais são sustentados pelas tecnologias da informação. Deste modo, a ideia de fruição que aqui propomos, a priori, nos dá a possibilidade de enxergar que esse processo de recepção nas artes se estabelece em um campo que não é individual. Significa dizer que, no caso das expressões artístico-culturais, ainda que sejam consideradas representações que surgem da individualidade do criador, as mesmas

---

<sup>139</sup> Em outras palavras, pode-se dizer que as dinâmicas globais capitalistas se referem aos processos de globalização. Para Milton Santos, a globalização não é apenas um resultado desse novo sistema de técnicas da informação. Ela é também o resultado de “ações que asseguram a emergência de um mercado dito global, responsável pelo essencial dos processos políticos atualmente eficazes.” (SANTOS, 2001, p. 25).

habitam no limite entre (1) a nossa experiência sensível com o mundo e (2) um modo de ser compartilhado, segundo o autor, nas formas simbólicas da cultura. A exemplo dessa relação, vejamos o que relataram alguns artistas entrevistados por nosso estudo:

Por se tratar de um trabalho que dialoga muito rápido com o público, tendo em vista que os elementos são de proximidade ao mesmo e que se alinham com os desejos de muitas pessoas, o retorno é sempre muito importante e satisfatório [...]. Assim aos olhos, o público em sua maioria percebe a si próprio.<sup>140</sup>

Este espetáculo teve uma boa aceitação do público. [...] Apenas uma sessão, que aconteceu em Vitória da Conquista, não teve casa cheia. Acredito que isso tenha se dado pelo falta de costume da população local em ver espetáculos ligados a cultura afro e dos orixás.<sup>141</sup>

O espetáculo Maria Meia Noite não tinha um roteiro que consideramos de "fácil" leitura como uma "narrativa", há uma complexidade e intensidade na dinâmica das cenas que sucedem, todavia, muitas vezes, o público manifestava ao final que, "mesmo não entendendo os significados", o que também achamos que não era um propósito, o público manifestava que "mexeu comigo" ou "me emocionei e me identifiquei", e acreditamos que na medida em que a obra de arte, consegue mexer com o público, a recepção vai cumprindo seu papel.<sup>142</sup>

Em 2008 o público ainda não percebia a singularidade da obra apresentada, dessa forma a obra foi recebida com críticas nada construtivas sobre ela e os fazedores. A cia. foi menosprezada por comer em cena banana, utilizar um abacaxi e vestir-se com as cores da bandeira do Brasil. Corpos negros em cena, de jovens estudantes de dança que estavam se pondo no mundo a prova. Após a aprovação no prêmio Quarta que Dança, em 2012, o público começou a observar de outros modos o espetáculo. Uma cia de jovens artistas negros participando de um prêmio disputado por grandes artistas do estado. [...] A persistência sobre o nosso fazer e entendimento como artistas nesse campo novo, foram elementos que nos aproximaram do público. Sendo espaço gerador de conhecimento, e que nele jovens artistas se lançavam ao mundo com suas questões e inquietações.<sup>143</sup>

É neste sentido que consideramos que a fruição de espetáculos de dança está relacionada com a maneira (forma) como somos afetados por uma obra artística, que está inerentemente inserida no determinado contexto sociocultural, político e dinâmico da sua produção e suas reverberações.

#### 4.1.1 O fenômeno perceptivo

Apropriamo-nos das contribuições de Merleau-Ponty, na obra *Fenomenologia da percepção* (1999), para compreender a maneira como ocorre o processo de recepção nas artes. Interessa-nos perceber em sua abordagem sobre o fenômeno perceptivo que, na medida em

---

<sup>140</sup> Jorge Silva, entrevista concedida em 30 de outubro de 2017.

<sup>141</sup> Graziella Lopes, entrevista concedida em 1 de Julho de 2018.

<sup>142</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

<sup>143</sup> Inah Irenam, entrevista concedida em 9 de Julho de 2018.

que esse se refere ao modo de apreensão do mundo vivido, se aproxima daquilo que entendemos por fruição.

Ora, se é a sensibilidade que nos permite ter uma relação de envolvimento com o mundo, pode-se dizer que cabe à percepção, todavia, a forma, a maneira como se dá esse sentimento de proximidade com os objetos, os fenômenos, os discursos e as situações.

Tal perspectiva teórica considera o fenômeno da percepção enquanto o despertar da nossa consciência para a experiência de mundo. E, nesse sentido, ao compreendermos que o domínio das artes possui tamanha amplitude no âmbito da produção de representações e significados simbólicos na esfera social, observamos que essa relação nos dá a possibilidade de enxergar a fruição de espetáculos enquanto processo de diálogo entre tais simbologias contemporâneas – fenômenos – inerentes aos indivíduos e às representações.

É nesta direção que a Fenomenologia propõe um retorno aos fenômenos percebidos como campo de estudo, cujo entendimento das coisas mesmas e das situações se dá a partir da sua facticidade. A Fenomenologia é uma perspectiva teórico-filosófica que considera que “as partes em relação anunciam mais do que elas contém.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.24) e a percepção da existência dessas relações, através do despertar da consciência para a experiência de mundo, **já está carregada de sentido.**

Significa dizer que, aquilo que Merleau-Ponty (1999) denomina como “algo perceptivo” habitará um campo – que possui relações conflitantes, cujas ligações entre si não ocorrem por uma simples associação exterior. Se tais conexões ocorressem dessa maneira, não haveria a necessidade ou possibilidade de apreensão dos sentidos por meio dos signos inerentes aos objetos e às situações, por exemplo.

O importante nessa discussão é que a Fenomenologia nasce como uma perspectiva de abordagem filosófica contrária ao empirismo e ao objetivismo. Segundo Merleau-Ponty (1999), o empirismo dispõe apenas de conexões externas da experiência humana, desconsiderando, de certo modo, a faculdade do pensamento – permitida pela consciência do nosso estar no mundo. Assim, para o autor: “O empirismo não vê que precisamos saber o que procuramos, sem o que não o procuraríamos”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.54). No caso do objetivismo, o autor acredita que “o intelectualismo não vê que precisamos ignorar o que procuramos, sem o que, novamente, não o procuraríamos.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.54).

Deste modo, para a Fenomenologia, a apreensão dos sentidos dos objetos, das coisas mesmas e das situações ocorre por intermédio da relação entre o *cogito* – que, etimologicamente, é uma palavra derivada do latim, que significa pensamento – e os

fenômenos percebidos. Nessa relação, a noção de *cogito* a qual se refere Merleau-Ponty (1999) aponta para a compreensão do ser enquanto um corpo no mundo. E, no momento da percepção dos fenômenos, há um processo de “[...] ‘interpretação’ dos signos que a sensibilidade fornece conforme os estímulos corporais, uma ‘hipótese’ que o espírito forma para explicar suas expressões” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.62).

Assim, pode-se dizer que a percepção dos fenômenos se configura como um processo que está imbricado ao nosso estar no mundo. E, para tanto, a mesma é decorrente da inter-relação entre três campos da consciência – a sensação, a atenção e o juízo.

Começando pela sensação, que corresponde a um choque instantâneo, indiferenciado e pontual, essa se refere à forma como somos afetados pelo mundo enquanto a experiência de um estado de nós mesmos. À guisa de contextualização, exemplificamos tal fenômeno com a fala de Neemias Santana sobre a atmosfera do espetáculo Nii – nada novo sob o sol:

o espetáculo contava com elementos não muito comuns na cidade: a cena de Nii era um ambiente de experiência imersiva (quase como um cinema em 3D) forjado com iluminação, grafismos, música, tudo no sentido de compor uma atmosfera sensorialmente absorvente.<sup>144</sup>

Segundo Merleau-Ponty (1999, p.24) é a sensação que nos permite construir objetos limpos de todo o equívoco, puros e absolutos, os quais se estabelecem em um campo onde nossas recordações são acionadas. Esse acionamento das recordações ocorre por intermédio de uma relação de confronto com o dado presente de uma coisa percebida. Então, se pensarmos no momento da fruição de um espetáculo de dança, será retido pela consciência aquilo que se harmoniza com ela. Vejamos outro exemplo de espetáculo que expressa essa relação de envolvimento entre a sensação e a proximidade com algo que se harmoniza à nossa consciência - como é o caso das tecnologias, como afirma o corógrafo Giltanei Amorim:

as imagens foram produzidas através da tecnologia, e é comum que o público se identifique com este tipo de proposta. No entanto, o uso da tecnologia no Nó possibilitou uma forma singular de criar dança, o que se deve à possibilidade de criar sobreposições de corpos, de ampliar as dimensões desses corpos dançantes, e de jogar com as perspectivas e profundidades de um modo que só a bidimensionalidade permite. Este jogo cria um universo poético próprio e incomum à vida cotidiana.

É importante ressaltar que, o campo fenomenal que surge dessa relação de confronto entre o indivíduo e a obra não é determinado por um ato de projeção das nossas recordações em uma sensação obtida através do espetáculo. Pois, para a Fenomenologia, se assim o fosse, o fenômeno percebido existiria apenas no campo das ilusões. E, a coisa percebida – neste

---

<sup>144</sup> Neemias Santana, entrevista concedida em 27 de novembro de 2017.

caso, a obra artística – nada teria em si própria que pudesse limitar-lhe a invasão. Ela seria um objeto ilusório, portanto, inapreensível. Ou seja, a experiência da percepção habitaria somente o campo da consciência, o que impossibilitaria a verdadeira experiência do mundo – permitida pela percepção – que é: “a identidade entre o exterior e o interior e não a projeção do interior no exterior” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.95).

Seguindo esse pensamento, Merleau-Ponty vai afirmar que a atenção é um processo que opera na “constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que, até então, só se oferecia como horizonte indeterminado.” (1999, p.59).

O autor salienta, ainda, que a atenção também não é um processo de associação de imagens. Tampouco um retorno a si mesmo por intermédio de um pensamento já possuidor de suas formas. Ao contrário da sensação – que serve de ponto de partida para uma percepção, mas sem procurar estabelecer um sentido – a atenção é o estado que nos permite colocar a consciência em presença da nossa vida irrefletida nas coisas, despertando-a para “[...] a sua própria história que ela esquecia.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.60). A fala do artista Edu O, da obra “Euphorico esteve aqui”, exemplifica claramente como se dá o fenômeno da atenção:

Ao criarmos a instalação com os objetos cênicos, interferindo na dinâmica do local também com nossos movimentos e figurino, era notória a curiosidade das pessoas para o que acontecia naquele momento, o que provocava aproximações e perguntas. Isso era importante para nossa proposta que dependia da participação do público como mote disparador para a criação coreográfica. Criávamos um ambiente propício para aproximações não como imposição, entendendo que o olhar, um sorriso, o barulho do ambiente também eram parte da nossa proposta.<sup>145</sup>

Assim, no momento da fruição de uma obra coreográfica, é a atenção que nos permite tematizar e emergir a identidade entre o exterior da coisa percebida e o interior do nosso despertar da consciência para a percepção dos fenômenos aparentes. Para Merleau-Ponty (1999), a importância desse processo se revela na “teoria da atenção” como o verdadeiro papel da reflexão filosófica.

Por fim, o autor considera que o juízo é aquilo que falta à sensação para tornar possível uma percepção. Mas, sendo ele, para a experiência, uma tomada de posição, **o juízo é um processo de ordem facultativa**. Por esse motivo, afirma que julgar<sup>146</sup> não é perceber. E sentir, do mesmo modo, não leva a consciência à experiência da percepção – posto que a

---

<sup>145</sup> Edu O., entrevista concedida em 29 de outubro de 2017.

<sup>146</sup> Segundo o autor, a faculdade de julgar é o que possibilita o reconhecimento do que é válido para mim e para os outros espíritos existentes ou possíveis (MERLEAU-PONTY, 1999, p.62).

sensação não procura estabelecer um sentido. Vejamos o que diz o artista Neto Machado sobre esse aspecto, quando acredita ser necessário ter uma ética no domínio das artes cênicas:

realmente é um lugar que demanda um tipo de ética, e portanto, um tipo de estética, um tipo de política, um tipo de sociabilidade específica. O teatro tem tudo isso, você entra de um jeito e sai de outro. E se você não está familiarizado com essa ética, e com essa proposta espacial mesmo, temporal também, eu acho que isso tudo se torna mais distante mesmo.<sup>147</sup>

Valverde explica essa relação quando aponta a experiência estética como “uma análise das condições de possibilidade da apreensão sensível” (1997, p.47). Segundo o autor, tal fenômeno permite-nos “reconhecer a congenialidade entre criação e fruição, reintroduzindo a problemática do gosto no fluxo da experiência” (VALVERDE, 1997, p.47). Enfatizamos essa reflexão, conforme aponta o autor, porque o processo de fruição de uma obra coreográfica é comumente associado ao campo da crítica da arte. E, na medida em que esse campo sofre a influência da ideia de gosto – entendido aqui no âmbito da experiência estética como apreensão do sensível – acreditamos que essa discussão pode nos aproximar do que seria a relação entre a fruição de espetáculos de dança e o desenvolvimento desse setor da produção cultural. Isso porque, segundo Valverde (1997, p.48), a correspondência entre a criação do artista e a fruição da obra “possibilita o acordo entre o artista e seu público, no âmbito da experiência estética. Para ambos, a obra se impõe, necessariamente, pela autoridade de sua evidência”.

Assim, acreditamos que a ideia de fenômeno perceptivo se aproxima do que entendemos como fruição, posto que esta se configura antes como uma apreensão do sentido de uma obra artística do que como mera noção de interpretação de espetáculos – a qual, por sua vez, pode ser fatalmente levada à tal noção de “gosto” pelas artes atrelada à um processo de ordem individual. Mesmo porque entendido como juízo, o mesmo é facultativo à experiência da percepção, mas ao se configurar como um ato político, pode ser um fato desagregador em uma cena cultural. Sobre esse aspecto, Valverde (1997, p.48, grifo nosso) reitera que:

É através do veredicto da sensibilidade que o criador pode julgar a obra acabada e o fruidor pode considerá-la bela. Como aponta Dufrenne: “O primeiro sentido do objeto estético, [...] É um sentido totalmente imanente ao sensível que, portanto, deve ser experimentado no nível da sensibilidade e que, contudo, cumpre bem a função do sentido, a saber: unificar e esclarecer” [(DUFRENNE, 1981, p.92)]. Esta formulação é fundamental justamente porque nos permite relativizar o papel do controle racional e do propósito consciente na consumação da obra, bem como levanta uma séria objeção àquelas teorias que estabelecem uma distinção muito nítida entre **os aspectos poéticos e estéticos de uma obra de arte, separando**

---

<sup>147</sup> Neto Machado, entrevista concedida em 5 de julho de 2018.

**criação e recepção.** Na medida em que desenvolve um processo cumulativo, o criador é obrigado a incorporar continuamente em seu fazer o efeito que sobre ele produz o que já está feito. Esta capacidade de vincular cada conexão particular (entre sofrer uma impressão e agir de modo a provocar um efeito) ao resultado que pretende produzir é o seu exercício singular de pensamento pelo qual a obra se realiza.

Neste caso, enxergamos que a Fenomenologia vai nos ajudar a compreender que, por mais que uma obra artística permita inúmeras formas de aproximação, sensações e diálogos com o público, há nela algo que limita uma relação que porventura venha a habitar apenas o campo individual e imaginário do espectador. Afinal, “[...] a verdade não habita apenas o homem interior, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo e é nele que ele se reconhece.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6).

Podemos concluir que, no contexto do que nos interessa para essa abordagem sobre fruição, o fenômeno perceptivo se configura como um processo de apreensão de um sentido imanente à determinada proposição cênica, o qual nasce do confronto entre as sensações que temos com uma obra e as nossas recordações.

Deste modo, esse campo de conflito entre as expressões artísticas e o mundo, possibilitado pela percepção, pode nos levar ao entendimento da fruição nas artes como um campo de **mediação** de processos sociais mais complexos, no interior das representações simbólicas da cultura. Tal discussão, a qual trataremos no próximo tópico, vai auxiliar a compreensão de que a apreensão do sentido de uma obra coreográfica não está na ordem dos significados concretos e diretos que temos com uma obra de arte.

Em outras palavras, verificamos que o resultado dessa relação se apresenta naquilo que Valverde (2003, p.29) atribui como o **caráter significativo** da experiência estética com uma obra – o qual é independente de qualquer significado concreto. Para o autor, a importância do significativo como principal via de entendimento do caráter da recepção – sobretudo nas artes – se deve à compreensão de tal fator como aquilo que nasce da reflexão a partir dos fenômenos aparentes – representados em uma obra artística – e da nossa experiência de mundo.

Acreditamos que a fruição de espetáculos conota, portanto, uma relação de aproximação com os processos sociais. Algo que vai nos auxiliar a enxergar as problemáticas que contribuem com a manutenção de hegemonias, desigualdades e/ou dificuldades de potencializar o desenvolvimento do setor da dança – especificamente, a dança de palco – em um território pluricultural, étnico e identitário como Salvador.

## 4.2 A fruição e a ideia de mediação

Se pensarmos na ideia de **fruição como experiência**, este momento de contato entre os indivíduos e as obras de arte nos apresenta uma relação mais complexa, que não habita apenas a esfera da consciência. Mas, sobretudo, aponta para a existência de um campo de atuação dinâmico entre os indivíduos e a sociedade, por intermédio das representações da cultura e suas práticas artístico-culturais. Para explicar essa ideia, valemo-nos das contribuições de Valverde (2007) na obra *Estética da Comunicação*, quando trata da relação entre:

**(1) a expressão do artista**, a qual tomaremos como uma poética, conforme perspectiva de Louppe (2012) abordada no capítulo anterior; e,

**(2) a recepção da obra de arte**, a qual atribuímos como fruição, diante da amplitude deste fenômeno como aspecto mobilizador de uma cena cultural.

Vejam, ainda, o que o autor nos acrescenta:

Se a expressão pode ser vista como a tradução de uma força numa forma, **essa força não remete apenas a uma capacidade individual**, mas também à potência e às possibilidades de um determinado modo de ser, que é impessoal e que se compartilha nas formas simbólicas da cultura. (VALVERDE, 2007, p.119, grifo nosso).

Partimos do pressuposto que, entendida a força como poética e a forma como matéria – o corpo dançante –, a obra de arte coreográfica, sobretudo contemporânea, se configura como o meio por onde os indivíduos se permitem estabelecer uma relação de envolvimento com um campo sensível, dotado de simbologias e diálogos propostos desde a sua concepção até o momento de ir à cena. Neste momento de conexão entre universos sensíveis, simbólicos e dinâmicos – obra/espectador – pressupomos a existência de um estado estético-reflexivo social de ambas as partes e a possibilidade dessa relação vincular-se a uma visão política convocada pela percepção de tais expressividades contemporâneas.

Tal conexão permitida pela sua poética/expressividade da obra e seu público nos espaços teatrais, galerísticos, urbanos e socioculturais diversos está em constante diálogo com as problemáticas de um tempo cronológico sociopolítico real – que é também local e global. Por isso, acreditamos que a experiência de fruição do espetáculo expressa uma relação de mediação social – conforme explicitaremos a seguir.

Valverde (2003) utiliza a ideia de mediação para ampliar a discussão sobre “recepção e sensibilidade”, visto que considera que a mesma está presente no entendimento desse campo complexo e sensível proposto pela obra de arte. Mas antes de explicar esse conceito – visto



que se apresenta de maneira mais evidente no momento da fruição da obra –, salientamos o que o autor aponta sobre a arte e formatividade.

Segundo Valverde (2007), a arte, antes de se tornar um objeto a ser contemplado, se refere ao **modo** de produzi-la. Este modo – que se configura como uma “força em uma forma de arte” – vai acarretar, também, a produção do **seu estilo e do seu produtor** (VALVERDE, 2007, p.121). No caso da obra coreográfica contemporânea, se esse “modo/força” do artista impresso na sua criação pode ser compreendido como **a poética** da obra – sobretudo no momento em que é apresentada para um público – esta segue alguns valores que estão relacionados à dimensão política do artista<sup>148</sup> e da própria obra de arte contemporânea.

Da forma como compreendemos o processo de concepção da arte até o momento em que a mesma tem pretensões de ser experienciada por um público, acreditamos na possibilidade desse processo estar atrelado às dinâmicas políticas, ideológicas e, sobretudo, identitárias de uma dada sociedade, em determinado período. Isso nos leva a aproximar o fenômeno da fruição com a ideia de mediação. Já que, quando a obra se insere no contexto de uma cena cultural, a continuidade dessa expressão artística na sua relação com o público – ou seja, apropriando-nos das ideias de Valverde (2007), quando a obra é reconhecida, julgada, identificada pelo público a partir de uma tendência, estilo –, a fruição será, necessariamente, o fio condutor da sua produção cultural na contemporaneidade.

Além disso, é importante salientar o que nos atenta Valverde (2007), quando considera que o diálogo entre esses universos sensíveis – obra/espectador – estabelecido por meio das obras artísticas estará em consonância com o reconhecimento de padrões estéticos – o que já nos referimos como “enquadramentos sensíveis” (JANOTTI JR, 2012) no capítulo anterior –, os quais irão contribuir para a sua fruição.

Valverde (2007) explica que, ao entrarem em contato com o universo sensível proposto pelo artista e pelo espectador, esses padrões de recepção, adquiridos pelos indivíduos na sua relação cotidiana com a sociedade local e globalmente vão se estabelecer de maneira mais presente no momento em que a obra de arte apresenta determinado “valor artístico” (VALVERDE, 2007, p.120). Este, para Valverde, está atrelado à capacidade da obra em impor-se enquanto forma, e possibilitará que essa obra tenha “êxito” e venha a se estabelecer uma experiência estética<sup>149</sup> com o espectador. Assim, para o autor, há uma

---

<sup>148</sup> Ver a discussão sobre “um olhar sobre o contemporâneo na dança”, proposta por esta dissertação no capítulo 2.

<sup>149</sup> Consideramos a contribuição de Eldécio Mostaço (2008, p.66), com relação ao conceito de experiência estética em Kant, quando diz: “Kant vai operar uma cisão na metafísica, ao opor a razão pura à prática, liberando os impulsos estéticos de se ajustarem ao crivo da verdade. Abriu-se assim a vereda [ao?] instituir-se a estética

“correspondência entre a norma poética do criador e os padrões genéricos que ele [o criador], enquanto receptor está submetido, segundo hábitos cristalizados em padrões vigentes”. (VALVERDE, 2007, p.121)<sup>150</sup>.

Sendo mais específica, ao tratarmos o conceito de mediação vinculado à fruição da obra de arte, e, conseqüentemente, à cena cultural da dança, temos por objetivo fazer perceber que tal análise se refere antes a um contexto territorial em que se inserem as determinadas práticas – esse que está atrelado às dinâmicas políticas, socioculturais, econômicas, e étnico-identitárias, da comunicação e da cultura local/global – do que a uma mera representação de sensibilidades individuais, sejam estas do artista ou do espectador. Para contextualizar essa afirmação, recorreremos a Bourdieu (1980), quando nos atenta para a redução das identidades à uma questão de caráter individual:

tal identidade particular pode, segundo este ponto de vista, ser analisada como uma elaboração puramente fantasmática, que nasce da imaginação de certas ideologias, cujos fins mais ou menos admissíveis, manipulam massas mais ou menos ingênuas. Se a abordagem subjetivista consegue dar conta do caráter variável da identidade, ela tem muita tendência a acentuar o aspecto efêmero da identidade, o que não é incomum quando as identidades se revelam relativamente estáveis.<sup>151</sup> (BOURDIEU, 1980, p. 100, tradução nossa).

Assim, Bourdieu acredita que as identidades só existem na relação com o outro, a qual se configura como um modo de perceber quais são os traços utilizados pelos grupos para afirmar e manter suas distinções culturais – por entre o conjunto de traços culturais distintos em dada sociedade. É neste sentido que optamos por aprofundar os conceitos de representação, identidade e territorialidade, em que pressupomos (1) a ideia de que a representação de uma obra de arte está vinculada a um ou mais processos identitários; e (2) que a mesma, portanto, também está atrelada a uma territorialidade – o que nos convoca a compreender que a fruição de uma obra contemporânea se configura como um processo de mediação social. Tal fato se justifica também, por compreendermos o indivíduo segundo a perspectiva de Merleau-Ponty (1999), quando considera que esse se reconhece na sua

---

como campo de conhecimento e, posteriormente, estímulo fenomenológico, livrando a arte de ser tomada como um reflexo frente à verdade ou o real”.

<sup>150</sup> Ao considerarmos que o espectador é um sujeito produtor de significados, a afirmação acima revela, também, a importância de que esse não seja determinado apenas como aquele que consome a obra de arte apresentada. O espectador do qual nos referimos é todo indivíduo participante do processo de fruição, visto que os próprios criadores da obra – assim como todo e qualquer indivíduo a quem a mesma possa estar destinada – participam do seu fruir desde o momento de sua concepção.

<sup>151</sup> Do original : “telle identité particulière peut, selon ce point de vue, être analysée comme une élaboration purement fantasmatique, née de l’imagination de quelques idéologues qui, poursuivant des fins plus ou moins avouables, manipulent des masses plus ou moins crédules. Si l’approche subjectiviste a le mérite de rendre compte du caractère variable de l’identité, elle a trop tendance à mettre l’accent sur l’aspect éphémère de l’identité, alors qu’il n’est pas rare que les identités se révèlent relativement stables. ” (BOURDIEU, 1980, p.100)

percepção enquanto corpo no mundo, e ainda porque entendemos que somos influenciados por um modo de vida local/global no fazer artístico contemporâneo.

O conceito de mediação surge a partir dos estudos de Manuel Martín Serrano (1976), na obra *A mediação social*<sup>152</sup>, e, desde então, foi amplamente discutido e incorporado às discussões sobre recepção, mídiatização e cultura, sobretudo na América Latina. A ideia de mediação fundamenta o pensamento de numerosos pesquisadores das ciências sociais e da comunicação, tais como: Raymond Williams (1992); Jesús Martín-Barbero (2008); Monclar Valverde (2003); Itania Gomes (2011); Teixeira Coelho (1997); Maria Ângela Matos, Jeder Janotti Jr. & Nilda Jacks (org.) (2012); Ana Maria Dantas de Maio (2016), dentre outros.

A ideia de mediação aponta para uma ordem, ou um **sistema de regulação**, desenvolvidos e utilizados pelos indivíduos e pela sociedade para diminuir as “dissonâncias” inerentes à esfera social, as quais podem operar a nível cognitivo enquanto “modelos de ordem ou modelos mediadores” na sociedade (SERRANO, 1976, p.179). Para Serrano (1976), esse sistema de regras opera em “qualquer conjunto de acontecimentos, ou de coisas pertencentes a planos heterogêneos da realidade, para introduzir uma ordem” (MARTÍN SERRANO, 1976, p.179) e convocar a existência de aspectos sociais gerais compartilhados pelos indivíduos em determinado contexto social.

No âmbito dos estudos de recepção, tal conceito de mediação nos é favorável quando Williams (1992) o propõe para analisar as relações sociais em obras de arte como forma de superar a ideia de reflexo ou projeção de “material social preexistente” nas obras. Para Williams (1992, p.23), a mediação, nesse contexto, se configura enquanto um processo que indica as **relações entre as expressões artísticas e as formas de vida social**.

Assim, a perspectiva que propomos sobre a fruição como mediação se coloca mais evidente quando Williams considera a mediação enquanto caminho de análise no âmbito do estudo dos efeitos<sup>153</sup> – este que propõe rever o processo inteiro da comunicação a partir do outro lado, o da recepção. No campo da pesquisa crítica, o estudo dos efeitos se configura como análise de uma preocupação social expressa sobre fatos cotidianos, cujas significações na vida real estão subordinadas e são orientadas por normas sociais – sob as quais, se supõe que esses efeitos atuem. (WILLIAMS, 1992, p.19).

---

<sup>152</sup> La mediación social

<sup>153</sup> O estudo dos efeitos se preocupa com o caráter social de instituições modernas determinantes, propondo o questionamento dos efeitos que atuam sob as normas sociais. Dentre as ênfases propostas pelo estudo crítico na ótica da pesquisa em cultura, o autor se debruça na ideia de mediação, perspectiva a qual se preocupa com a análise **da forma e do conteúdo** das formações culturais. A problematização das estruturas sobrepostas às formações culturais e materiais revela visões de mundo; características de uma classe ou grupo social; disputas de poder; disputas econômicas e ocupacionais de cargos em instituições; atitudes; hábitos e sentimentos de dada sociedade. Ver mais sobre *estudo dos efeitos* em WILLIAMS, 1992.

Ao propor essa análise nas obras de arte, o autor considera que a mediação ultrapassa a ideia de que tais expressões artísticas refletem os efeitos sociais de dada comunidade de uma forma concreta. Para ele, tendo as práticas culturais como produtoras de sentidos na sociedade, há um conjunto de processos sociais complexos envolvidos na sua produção, a respeito dos quais se faz necessária uma análise, tanto dessas práticas sociais como das ideologias intrínsecas a elas e como essas práticas são socialmente identificadas em dada sociedade. Além disso, a ideia de mediação se reporta ao modo de ser de tal comunidade, seus interesses e métodos – no que diz respeito aos processos sociais que envolvem a sua produção cultural – cuja percepção desses deve ser identificados a partir de uma dimensão social ampliada das práticas artísticas.

Neste sentido, ao enfatizarmos que o processo de fruição de obras coreográficas se configura como um fenômeno de mediação no âmbito da recepção nas artes, consideramos a possibilidade de analisar paradigmas sociais hegemônicos – tais como os processos de discriminação racial, étnica e identitária no âmbito do setor da dança soteropolitano; ou de outro modo, a invisibilização de povos, identidades e manifestações da cultura local –, visto que, em uma dimensão social ampliada da cena da dança, percebemos fortes elementos sociais que envolvem os meios de produção e fruição da cultura no contexto da cidade. Vejamos alguns exemplos a partir da fala de alguns artistas entrevistados:

A opção em abordar, na concepção cênica, elementos de uma cultura que sofre discriminação social, psicológica e étnica, sentimentos, problemáticas e inquietações da atualidade - citando alguns exemplos: a presença negra na cena artística e contemporânea, a valorização do protagonismo e história de uma mulher do mundo das ruas e capoeiragem, elementos inspirados na cultura do candomblé, das artes negras e populares, entre outros - por si já promove uma diferença no que vimos como as poéticas da cena artística em que a "dança contemporânea" do pensamento branco-europeu predomina, desconsiderando ou desqualificando outros pensamentos de arte que não partem dessa base epistemológica e ideológica.<sup>154</sup>

Acredito que a dança em Salvador ainda é muito desvalorizada. Fico muito sentida em ver excelentes bailarinos tendo que deixar sua cidade natal em busca de trabalhos e estabilidade como bailarino-intérprete. Salvador é uma cidade muito rica em termos de cultura, porém acredito que a população em geral não tem o hábito de assistir espetáculos de dança. Muitos são assistidos por pessoas que estão envolvidas com o meio, que muitas vezes vão com o intuito de pesquisa. Sendo assim, acredito que a atual situação das obras de dança em Salvador ainda está muito enfraquecida, necessitando assim de uma repaginação no cenário atual.<sup>155</sup>

Nesse momento, estou completamente desencantada com o futuro da dança profissional em Salvador. Numa época em que somente se consegue produzir novos trabalhos com verbas de editais e estes se tornaram cada vez mais escassos... além de que, apesar de na teoria os editais serem propostos como “inclusivos” e que atendem a todas as abordagens de dança, o que percebo é uma exclusão total de

---

<sup>154</sup> Amélia Conrado, entrevista concedida em 10 de novembro de 2017.

<sup>155</sup> Graziella Lopes, entrevista concedida em 1 de Julho de 2018.

abordagens de dança clássica ou contemporânea, que não esteja vinculada à Universidade ou a grupos de dança de comunidades. Acho muito pertinente e justo que estas demandas sejam atendidas prioritariamente, mas acredito que a gestão de cultura deveria ser para todos, dessa forma, os produtores individuais, as escolas que mantêm cias de dança ativa, que lutam sem qualquer ajuda ou patrocínio, também merecem ser atendidos.<sup>156</sup>

Bourdieu (2002) aponta a **identidade** e a **etnia** como os principais fatores de reconhecimento das representações da cultura, em que as lutas identitárias se tornam o principal elemento de análise nas relações que se dão em determinado contexto sociopolítico. Essas relações, segundo Bourdieu (2002, p.117), são determinantes em movimentos artísticos, regionais ou culturais, visto que são permanentes lutas contra uma dominação simbólica no âmbito das representações,

os efeitos de intimidação que ela exerce tem em jogo não, como se diz, a conquista e reconquista de uma identidade, mas a reapropriação coletiva deste poder sobre os princípios de produção e de avaliação da sua própria identidade de que o dominado abdica em proveito do dominante enquanto aceita ser negado ou negar-se (e negar os que, entre os seus, não querem ou não podem negar-se) para se fazer conhecer. (BOURDIEU, 2002, p.125).

É nesta medida que a ideia de mediação propõe a cultura como um campo de significação e de análise de processos sociais reais no contexto da sua produção, visto que, ao trabalhar com o sentido, “com os sentimentos, atitudes e pressupostos que comumente marcam, de maneira muito característica, a cultura de determinada classe ou outro grupo” (WILLIAMS, 1992, p.26), permite uma análise das práticas artísticas de maneira mais ampla e menos palpável – fator essencial para revelar “a cultura em mudança daquilo que, visto de outro modo (em termos econômicos, digamos), é uma classe que perdura e persiste” (WILLIAMS, 1992, p.26).

### **4.3 O espetacular como representação identitária**

O fenômeno do espetacular é considerado como uma dimensão humana que permite um modo de ser e de se comportar em contraste com as ações do cotidiano. Pode-se dizer que a sua principal forma de expressão no âmbito das artes são as práticas entendidas como “comportamentos espetaculares organizados” (PRADIER, 1998, p 24), cujo modo de organização cultural surge desse traço específico da espécie humana: o espetacular. A potência desse fenômeno no âmbito dos sistemas de representação da cultura é evidente quando o mesmo se torna uma marca das sociedades pós-modernas – ou, como bem assinalou

---

<sup>156</sup> Marília Nascimento, entrevista concedida em 12 de dezembro de 2018.

Debord (2003), da “Sociedade do espetáculo” – visto que o fenômeno do espetacular passa a influenciar na forma como os indivíduos reconhecem suas identidades locais e globais através da cultura.

Tal relação é explicada por David Harvey quando afirma que, na pós-modernidade, “há uma notável mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas que distingue um conjunto pós-moderno de pressupostos, experiências e proposições do de um período precedente” (2004, p.41). Para o autor, se alguns fatores como o “último modismo, a promoção publicitária ou o espetáculo vazio” (2004, p.41) caracterizaram uma lenta transformação cultural emergente na pós-modernidade, é significativo observar que esses fazem referência antes a uma mudança de sensibilidade sobre as formas de recepção dos discursos veiculados por esses sistemas da informação do que à própria ideia de dominação de tais sistemas sobre a construção identitária das sociedades capitalistas.

Por certo, na pós-modernidade, a ampliação das fronteiras globais deu autonomia aos indivíduos, permitindo-os “falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima” (HARVEY, 2004, p.48). Segundo Harvey (2004), tal característica foi fundamental para o entendimento de um pluralismo cultural em âmbito mundial, mas esse fato suscitou, igualmente, uma superficialidade nos contatos dos indivíduos com a cultura a nível “glocalizado”.

A exemplo de áreas como a das artes, Harvey considera que isso contribuiu para uma minimização da autoridade do produtor cultural, na medida em que: “cria-se oportunidades de participação popular e de determinações democráticas de valores culturais, mas ao preço de uma certa incoerência ou, o que é mais problemático, de uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa” (HARVEY, 2004, p.51). Sobre este último aspecto, Harvey (2004) aponta essa vulnerabilidade, bem como a mudança na estrutura de sentimento das sociedades, como um efeito de quebra ou de desconstrução do poder do autor sobre a imposição de significados na esfera social.

Tratamos dessa reflexão, pois, quando a relacionamos com o que se passa nas cenas culturais contemporâneas – sobretudo aquelas que se estabelecem através de práticas espetaculares –, podemos perceber a influência do fenômeno espetacular no que diz respeito à sua forma de fruição/mediação em dado contexto local. Para tanto, apropriamo-nos da fala de Debord quando diz: “Esta sociedade que suprime a distância geográfica, amplia a distância interior, na forma de uma separação espetacular” (2003, p.168). Por este motivo, a problemática das identidades se torna um marco nos estudos pós-modernos, cuja percepção do “eu” em meio ao processo de globalização – caracterizado pela quebra das fronteiras

territoriais e temporais – é afetada por uma nova sensibilidade (VALVERDE, 2003) induzida pela emergência de uma intensa relação dos indivíduos com os produtos culturais e as novas tecnologias da comunicação.

Segundo Harvey (2004), certos produtos culturais se tornam marcas da identidade própria do indivíduo, assim como as novas formas culturais baseadas na moda, no supérfluo, no *kitsch*. Além disso, o autor considera que o poder do capital e da individualidade são aspectos mediadores da socialidade, supondo ainda, que os mesmos **afetam a relação mútua entre os indivíduos** – ou seja, no que confere à percepção do outro e à sensibilidade em relação as suas causas (sociais, culturais, políticas, étnicas). De outro modo, em um ambiente de significação social permitido pela cultura e pelas artes, a consolidação de um mercado mundial pautado nas lutas pela afirmação identitária expõe uma controversa relação entre o capitalismo dominante e a produção simbólica das sociedades.

Se considerarmos que o fenômeno do espetacular se configura como uma forma que os indivíduos encontram para vivenciar suas identidades, podemos dizer que a fruição/mediação está igualmente condicionada a uma possível crise de identidade global. Segundo Woodward (2014), pode-se dizer que tal crise se refere a um deslocamento da noção de identidade como algo fixo no tempo. Se, para Hall, as representações simbólicas são “aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (2014, p.9), o reconhecimento dessas diferenças no âmbito da fruição de uma obra se torna fundamental para que a própria cena seja palco da diversidade dessas expressões culturais.

No âmbito das relações sociais pós-modernas contemporâneas, o fenômeno do espetacular é também palco do que aponta Hall sobre a crise de identidade no momento globalizado: “há uma fascinação com a diferença e com a mercantilização da etnia e da ‘alteridade’. Há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo local” (2014, p.45). Ao tempo em que a ampliação das fronteiras globais promove uma possibilidade de construção de múltiplas identidades em um só indivíduo, a ideia de espetacular se torna parte crítica nesse contexto, quando as indústrias culturais se tornam mediadoras de muitos processos sociais e a mídia, um dos principais meios de circulação dessas ideias.

#### **4.4 O local, o global e a noção de territorialidade**

Os impactos da globalização tiveram um papel relevante na imposição de novas lógicas de consumo, devido aos avanços nos sistemas técnicos e de informação. Esses

movimentos são paralelos a um processo de fragmentação do território, onde: “no mundo da globalização, o espaço geográfico ganha novos contornos, novas características, novas definições” (SANTOS, 2001, p.39). Ao incitar o surgimento de um verdadeiro mercado global, a compressão do espaço-tempo, uma rápida mudança social e sérios deslocamentos culturais, o processo de descentralização, não só na economia – com a transformação nos padrões de produção e consumo – mas na ideia de classe social como determinante de todas as outras relações sociais, se configura como um aspecto de mediação social a ser observado nas cenas contemporâneas.

Assim, ao convocar os estudos para se pensar o local e o global enquanto **rede** de inter-relação entre essas esferas, na obra *Da Totalidade ao Lugar*, Milton Santos considera que: “Hoje, certamente mais importante que a consciência do lugar é a consciência do mundo, obtida através do lugar” (2008, p.160). Isso porque, em tempos perversos de capitalismo global, a perspectiva do território possibilita a construção de uma história contra-hegemônica no interior das práticas humanas.

De outro modo, a globalização coloca em colapso as velhas certezas com a produção de novas formas de posicionamento (WOODWARD, 2014). O papel das artes nesse contexto reforça o entendimento do contemporâneo enquanto possibilidade de explorar o sensível, através das manifestações simbólicas da cultura e, também, a partir dessas novas formas de posicionamento. Assim, enquanto ambiente político, enxergamos a sua potencialidade em despertar os sentidos para a realidade local e para perceber as dissidências do global sobre os fenômenos locais. Nesta direção, o domínio das artes contemporâneas possibilita uma “reflexão global sobre o estado do mundo” (RANCIÈRE, 2010, p.28).

Além disso, os deslocamentos<sup>157</sup> sociais, culturais, políticos e simbólicos provocados pelas dinâmicas do mercado global atingiram proporções mundiais, que se tornam evidentes quando nos atentamos para o desaparecimento de culturas identitárias, em detrimento da especulação do capital e da imposição de discursos ideológicos por meio de produtos culturais massivos, bem como a sua reverberação para os setores da cultura local. Tal fato nos coloca em posição de enxergar a necessidade da discussão do sensível como um fazer contemporâneo direcionado a enxergar as fronteiras simbólicas imanentes a tais relações.

Vale aqui ressaltar a perspectiva de Rancière (2010) quando aponta que não há evidências de que o conhecimento de uma problemática mundial/local provoque o desejo de mudança entre os indivíduos. Podemos reafirmar essa visão quando Harvey (2004) trata da

---

<sup>157</sup> Ver sobre em Stuart Hall, *A centralidade da cultura*, 1997.



condição histórico-geográfica da pós-modernidade, onde há um triunfo da estética sobre a ética. Bem como o de uma massa cultural dedicada à produção de imagens e de formas estéticas e culturais em consonância com um pensamento ocidentalizado (HARVEY, 2004, p.299).

É claro que a fruição/mediação desses sistemas de representação se dá de forma complexa no contexto das sociedades contemporâneas – já que suas dinâmicas da produção cultural estão atreladas não só às estruturas do mercado global mas, principalmente, às problemáticas vigentes no contexto territorial. Esta noção fortalece o entendimento do domínio das artes cênicas como uma representação das fronteiras espaciais, temporais, históricas. Para contextualizar essa afirmação, trazemos o pensamento do filósofo francês François Soulages, na obra *Mundialização e Fronteiras: Artes, culturas e políticas*:

Depois, o problema dos corpos e dos territórios. Com a questão das tradições e do diálogo com o contemporâneo: as danças e os ritos se representam nas fronteiras espaciais e temporais, geográficas e históricas, com as hibridizações das festas e dos carnavais, com a articulação do virtual e do real. Os corpos das mulheres, dos homens, dos transexuais são por vezes providos de um lugar ancestral circunscrito pelas fronteiras e de uma contemporaneidade globalizada. Os corpos das cidades também. Mas as cidades também recriam suas próprias fronteiras, constituindo guetos e bairros para os ricos protegidos por muros (SOULAGES, 2014, p.13, tradução nossa).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar a dança de palco soteropolitana sob a ótica das complexas relações sociopolíticas que se dão em contexto local/global não é uma tarefa simples. Neste percurso de variados caminhos e possibilidades teórico-metodológicas, optamos por um aprofundamento epistemológico dos aspectos que permeiam as relações na cena de montagem e circulação de obras coreográficas soteropolitanas, bem como a sua articulação com conceitos-chaves dos estudos culturais – identidade, representação, territorialidade –, a qual nos possibilitou encontrar pontos de convergência entre as diversas áreas de conhecimento: artes cênicas, dança, filosofia, políticas culturais, dentre outras.

Além disso, o aprofundamento dos estudos no campo da dança, cultura e desenvolvimento nos possibilitou enxergar a incidência de processos socioculturais, étnico-raciais e identitários no setor de produção cultural, cuja sua influência e reconhecimento na cena contemporânea das artes se faz urgente, visto que a forma como tais processos emergem, submergem ou resistem às forças simbólicas da cultura local/global perpassam pela sobrevivência e existência de povos, culturas e expressões culturais de significativo valor simbólico para a manutenção da igualdade social, econômica, étnica-racial e multicultural das sociedades.

A breve configuração histórica da dança de palco soteropolitana demonstrou um campo de muitas contradições e quebras na sua organicidade, sobretudo enquanto setor profissional em Salvador/BA. Neste sentido, percebemos que os principais grupos que marcaram a trajetória da dança na cidade foram: o GDC – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, sobretudo com a presença do coreógrafo Clyde Morgan, no período de 1971 a 1978, mas que atende ao público interno de estudantes da UFBA; o grupo Odundê – com trajetória fragmentada de existência e atuação na UFBA; O Balé Folclórico da Bahia – que permanece até hoje como principal acolhedor de uma classe de dançarinos afrodescendentes; e o BTCA – Balé do Teatro Castro Alves, único corpo estável mantido pelo governo, mas que pelo formato de concurso público que foi implantado na sua criação, impossibilita o acesso da classe profissional da dança para a renovação do seu elenco.

Ao legitimar-se sob a perspectiva de um olhar importado das vanguardas ocidentais e europeias, a dança contemporânea se estabelece como pensamento pautado na rejeição das técnicas de dança vigentes no território – o que acaba por enfraquecer um potencial mercado emergente nas décadas de 1980 e 1990. Além disso, percebemos que a dança contemporânea de vanguarda foi pautada em um pensamento de exclusão e discriminação racial – vigente na

sociedade soteropolitana e na própria UFBA –, o qual se apresenta para nosso estudo como uma contradição entre a potencialidade do contemporâneo como fenômeno em dinamizar uma cena cultural, a partir da queda de estruturas formais na dança tidas como hegemônicas; e o estabelecimento de uma nova hegemonia, a partir da dominação desse pensamento como superior às demais estéticas da dança da época.

O que percebemos, portanto, é que os valores sob os quais a dança contemporânea foi implantada em Salvador a tornam cada dia mais distante das possibilidades do fenômeno contemporâneo nas artes de potencializar a cena da dança local, sobretudo na medida em que o seu ideal de pensamento se aproxima de uma noção “universalizante”, que preza uma dança despersonalizada cultural e identitariamente – em consonância com um pensamento que atende às próprias dinâmicas mercadológicas de “ocidentalização” do mundo.

Na medida em que as únicas escolas de formação, atualmente, são (1) as academias de balé – com seus preços exorbitantes; (2) a UFBA – que apenas em 2016 começa a se repaginar para atender a uma demanda local de valorização das expressões artísticas do território; e (3) a Escola de Dança da FUNCEB – que com todas as dificuldades, acaba suprimindo essa profissionalização; concluímos que a falta de oportunidades de qualificação e profissionalização dos dançarinos está relacionada a falta de compromisso dos governos estaduais e municipais em desenvolver políticas públicas para o setor profissional da dança, o que se pode perceber a partir da diminuição dos investimentos no setor, a exemplo da quantidade de editais específicos para a área e da aprovação de projetos que se pautam em um contraditório discurso de democratização do acesso à cultura, em consonância com um ideal de dança como entretenimento e não como potencial área para o desenvolvimento humano.

Além disso, a legitimação de um pensamento pautado em um ideal de valorização da “diversidade na individualidade” demonstra um falso caráter democrático no setor da dança – sobretudo este que é financiado por editais – na medida em que contribui para polarizar a classe artística entre o que é dança – esta, legitimada por este pensamento – e o que não é dança – todas aquelas diversidades de expressões, técnicas e estilos vivenciados nesse caldeirão cultural de dança que é a Bahia. Tal fato acabou por impulsionar a polarização e influenciar a segmentação da área em pequenos coletivos e pequenas hegemonias.

Isso se torna evidente quando correlacionado com alguns dados do *Mapeamento da Dança* (2016), os quais apontam para a permanência de um grave problema no setor da dança soteropolitano: o mito da democracia racial. Na medida em que se constata uma discrepância entre os indivíduos da dança – em sua maioria afrodescendentes – e a pouca aprovação de propostas de espetáculos dedicadas às danças oriundas da cultura negra em editais públicos,

percebemos que há uma cena encoberta e um racismo estrutural que antecede este cenário mas permanece impedindo a emergência e potencialização de um mercado profissional da dança na cidade.

Não só pela evidente aprovação de pequenos coletivos nos editais de dança – o que se apresenta como importante aspecto a ser observado como uma forma de manutenção de certas hegemonias na classe artística soteropolitana – mas, também, na medida em que percebemos que tal fato está em total articulação com o histórico discriminatório no setor da dança, podemos afirmar: o mito da democracia racial foi muito bem sustentado por um ideal de “diversidade na individualidade” da miscigenada classe da dança soteropolitana.

Não obstante à importância da emergência da dança contemporânea para a superação de outras hegemonias da dança, tais trocas simbólicas nos apresentam a queda de uma hegemonia para a emergência de outras. Isso porque a emergência das vanguardas ocidentais da dança em Salvador nos leva a afirmação dos seguintes valores: (1) o discurso de diversidade da dança contemporânea não vale para todas as singularidades coreográficas contemporâneas, na medida em que verificamos que aquela com referências afrodescendentes precisou se legitimar enquanto “afro-contemporânea” para, somente aos poucos, emergir nesse contexto da produção artística; (2) o discurso político em que se pauta a dança contemporânea, a partir de um ideal de valorização de todos os corpos e das suas “corporeidades refletidas”, não condiz com as práticas de discriminação de corpos negros vivenciadas na dança, tampouco com o preconceito de cor que é ainda contemporâneo a esta cena dita “multicultural”; (3) a dança étnica, que foi por muito tempo considerada como “vazia de significado” pelo movimento vanguardista na dança, revela o desconhecimento do caráter evidentemente político de tais manifestações por parte da emergente vanguarda – fato que aponta para o seu estabelecimento no mercado a partir da legitimação de um discurso excludente.

Quando se percebe que as consequências das relações políticas e identitárias travadas no contexto de uma determinada cena cultural, se referem aos processos de diferenciação dos indivíduos – conforme os seus estilos de vida enquanto elementos forjadores dessa cena – assim como a forma como os mesmos vivenciam suas identidades culturais, acreditamos que as obras artísticas, entendidas como mediadoras de processos sociais, nos auxiliam a compreender as crises cristalizadas no contexto da sociedade e dessas relações.

Assim, se a cena da dança de palco soteropolitana é majoritariamente forjada por espetáculos de dança contemporânea – cuja linha de pensamento se afasta da pluralidade das referências culturais e identitárias e das expressões artísticas do nosso território – entendemos

que a dimensão política da cena contemporânea entra em contradição com as próprias políticas de territorialização da cultura do Estado, que se fundamenta no reconhecimento de Territórios de Identidade – algo que não se aplica para a área da dança, visto que poucos são os artistas aprovados que se voltam para esse pensamento. Neste sentido, devemos aqui fazer uma associação do cenário atual com uma lógica de manutenção de oligarquias sociais e políticas – não só nas instituições públicas da cidade, como também naquelas políticas voltadas para a sociedade mais ampla – visto que os editais culturais, por exemplo, permanecem em consonância com os interesses das classes privilegiadas da dança.

Isso pode ser observado quando identificamos dois perfis de dança díspares entre os espetáculos aprovados entre 2011 e 2016: um que representa a dança contemporânea e outro a dança afro-contemporânea. Para este último, o palco torna-se lugar de afirmação política de causas sociais e étnicas, configurando-se como espaço de resistência a um cenário desmotivador para a maioria dos seus profissionais. Percebemos também que a visão da cena da dança é sempre de recalçamento e dificuldades – realidade completamente diferente daquela da maioria dos artistas aprovados, que consideram que a dança está em um momento de grandes possibilidades nos seus modos de reinvenção.

Podemos fazer ainda uma comparação da ideia de política para a dança afro-contemporânea com aquela em que se pauta a dança contemporânea enquanto pensamento desprendido de referências culturais, a qual considera que o lugar político da sua poética se dá no próprio corpo, a partir da confrontação com aquilo que ele não é. Esse pensamento revela, de certo modo, uma visão equivocada sobre política, tendo em vista uma relação fenomenológica com o público no momento da fruição de uma obra. Quando o contemporâneo na dança se apresenta como uma dimensão política da arte, a fruição se torna seu lugar de encontro. Porém, se este lugar parte de um ideal de corpo individualizado e descontextualizado – ou seja, sem intenção real de ser político –, a potência desse encontro se perde e nos leva a questionar se uma dança sem identidade cultural pode forjar uma cena cultural.

Portanto, identificamos a necessidade de maior aprofundamento no que se refere à ideia de mediação no campo das artes, e da própria noção da fruição no campo das artes cênicas, visto que nos oferece o suporte para compreender as formas de arte e sua relação com as problemáticas do nosso tempo e território. Isso porque os conteúdos das obras artísticas nos levaram, ainda, ao entendimento de que o campo sensível e a esfera social estão em constante diálogo com as tendências, as formas de concepção e as próprias visões de mundo de seus produtores.

Esse campo de relação entre as artes e a sociedade se revela de maneira amplificada quando fazemos uma analogia entre a fruição de espetáculos, a mediação social da arte e o fenômeno da percepção como uma possibilidade de reconhecimento de realidades que são aparentes e representadas nesses sistemas simbólicos da cultura. Tais fenômenos percebidos, que estão carregados de discursos e ideologias são resultado desse encontro entre a obra de arte e o espectador. E aqui, enxergamos que o momento da fruição de um espetáculo se revela como um choque entre universos sociais, culturais e políticos prováveis. Não se trata, portanto, da mera aplicabilidade de um modelo de estímulo e resposta, tampouco de que as práticas espetaculares sejam expressões socioculturais passivamente representativas. Ao contrário, são um meio pelo qual os indivíduos estabelecem relações com o seu campo social.

Assim, a ideia de fruição como campo de partilha do sensível, que não se estabelece de maneira individual, mas que possui fortes relações com as formas simbólicas de recepção da cultura local/global, nos apresenta o momento de contato dos indivíduos com as representações simbólicas da cultura como campo dinâmico. Assim, as relações entre a expressão/poética do artista e a recepção/fruição da obra como aspecto mobilizador da cena cultural nos revelam uma possibilidade de reflexão social a partir de cada um desses atores; de aproximação de visões políticas de ambos em um tempo cronológico comum; de reinvenção de valores que o artista imprime na obra, atrelados às dimensões sociais em um contexto local/global; bem como do próprio fenômeno espetacular como possibilidade de mobilização político-social.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- APPIAH, K. Anthony. Identidade, autenticidade e sobrevivência: sociedades multiculturais e reprodução social. In: TAYLOR, Charles. *Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento*. Trad. de Maria Machado. Lisboa: Instituto Piaget, 1994. p. 165-180. (Coleção Epistemologia e Sociedade)
- ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. *Estratégias poéticas em tempos de Ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-Ba*. 2008. 282 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. de Fernando Thomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. A força da representação. In: *A economia das trocas linguísticas: O que Falar Quer Dizer*. Trad. de Sergio Miceli, Mary Amazonas Leite de Barros, Afrânio Catani, Denice Barbara Catani, Paula Monteroe José Carlos Durand. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 107-116.
- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Les editions de minuit, 1980.
- BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-21.
- BIRIBA, Ricardo Barreto. Parintins cidade ritual: boi-bumbá, performance e espetacularidade. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *L'art contemporain*. Paris: PUF, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 55-76, 2008.
- COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Ed. Massangana, 2006.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. DANÇA ÉTNICA AFRO BAIANA: uma educação movimento. 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Danças Populares Brasileiras: valor educacional, cultural e recurso para pesquisa e recriação cênica. *Revista da Bahia – Folguedos: Artes, bens, dramas, brincadeiras, representações, tradições vivas*, Salvador, v, 32, n. 38, p. 37-46, 2004.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Capoeira Angola e Dança Afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia Noite: Pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança. *REPERTÓRIO: Teatro e Dança* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, ano 18, n. 24, p. 201-217, 2015. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/14842/10186>. Acesso em: informar.

CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris: La Découverte, 1996.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. de Railton de Sousa Guedes. São Paulo: eBooksLibris, 2003.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/23075443/desgranges-flavio-pedagogia-do-espectador>. Acesso em: janeiro de 2019.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 11-19, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p11-19>. Acesso em: janeiro de 2019.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FAGUNDES, Norma Carapiá.; BURNHAM, Teresinha Fróes. Transdisciplinaridade, multirreferencialidade e currículo. *Revista da FACED*, Salvador, n. 5, p. 39-55, 2001.

FANON, Frantz. *Pele Negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRIMAT, François. *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politiques de l'hybride)*. Paris: PUF, 2010.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara/koogan, 1989. p. 13-41.

GOMES, Itania Maria Mota. Raymond Williams e a hipótese cultural da estrutura de sentimento. In: GOMES, Itania Maria Mota; JANOTTI, Jeder. (org.). *Comunicação e Estudos Culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 29-48.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.



JANOTTI, Jeder. Partilhas do Comum: cenas musicais e identidades culturais. In: HERSCHMANN, Micael; RIBEIRO, Ana Paula; FILHO, João Freire (org.). *Entretenimento, Felicidade e Memória*. 1ed. São Paulo: Editora Anadarco, 2012, v. 1, p. 253-268.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 55-59.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. 1ª edição portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACEDO, Roberto Sidnei. *Etnopesquisa crítica, etnopesquisa formação*. Brasília: Liber Livro Editora, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 5. edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTÍN SERRANO, Manuel. Mediación. In: DEL CAMPO, Salustiano (dir.). *Diccionario de Ciencias Sociales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos patrocinado por la UNESCO, 1976. p. 179-184. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/10657>. Acesso em: janeiro de 2019.

MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (coord.). *Mapeamento da dança*. (pag.1295-1506) Salvador: UFBA, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado africano no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008. (Coleção Representando África, v.1).

MOORE, Carlos. *O marxismo e a questão racial: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e à escravidão*. Belo Horizonte: Nandyala; Uberlândia: Cenafro, 2010. (Coleção Repensando África, v. 5).

MORAES, Carlos. Saurê. In: CAPINAN, José Carlos. *Cartilha Balé do Teatro Castro Alves*. Salvador: Secretaria de Cultura da Bahia, 1989. p. 13. Disponível em: [http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/MostrarPDF.aspx?PDF=Documentos/COL.M.V.\\_C.G.DIVU.023doc001.pdf](http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/MostrarPDF.aspx?PDF=Documentos/COL.M.V._C.G.DIVU.023doc001.pdf). Acesso em: fevereiro de 2019.

MOSTAÇO, Eldécio. Uma incursão pela estética da recepção. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 63-70, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p63-70>. Acesso em: janeiro de 2019.

MOTTA, Margarida Seixas Trotte. *Odundê: as origens da resistência negra na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto P.. Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira. Niterói: EdUFF, 2000. p. 17-34 Disponível em: [https://www.academia.edu/33385119/.\\_Uma\\_abordagem\\_conceitual\\_das\\_noções\\_de\\_raça\\_racismo\\_identidade\\_e\\_etnia\\_-\\_Kabengele\\_Munanga](https://www.academia.edu/33385119/._Uma_abordagem_conceitual_das_noções_de_raça_racismo_identidade_e_etnia_-_Kabengele_Munanga). Acesso em: janeiro de 2019.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Dança Afro: Sincretismo de movimentos*. Salvador: UFBA, 1991.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Agô Alafiju, Odara!* A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

PRADIER, Jean Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 24-32.

QUINTERO, Carolina. Desafios da formação de públicos na dança: discurso das políticas públicas culturais da Bahia. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, Salvador, v. 3, n. 2, p. 33-45, jul/dez. 2014. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/13047>. Acesso em: janeiro de 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RENAUT, Alain. *Un humanisme de la diversité: essai sur la décolonisation des identités*. Paris: Flammarion, 2009.

RENGEL, Lenira Peral. Cinesfera: O corpo no mundo. In: *Elementos do movimento na dança*. RENGEL, Lenira Peral et al. Salvador: UFBA, Escola de Dança: Superintendência de Educação a Distância, 2017. p. 42-44.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da Dança – Bahia*. Salvador: FCJA, 2002.

ROCHA, Renata. Políticas Culturais Na América Latina: Uma Abordagem Teórico-Conceitual. *Políticas Culturais em Revista*, Salvador, v. 9. n. 2, p. 674-703, 2016 Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16765/14254>. Acesso em: fevereiro de 2019.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Espetáculo. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas. (org.). *Cultura e Atualidade*. Salvador: EDUFBA, 2005. p. 11-28.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Políticas culturais no primeiro governo Dilma. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre ; CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais no governo Dilma*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 17-31.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas Culturais na Bahia Contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2014.

SANTOS, Milton. *Da Totalidade ao lugar*. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. Rio de Janeiro: RECORD, 2001.

SILVA, Jorge Gustavo. Conceituações teóricas: esquerda e direita. In: *Humanidades Em Diálogo*, local, v. 6, p. 149-162, 8 nov. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106265>. Acesso em: outubro de 2018.

SOULAGES, François. Sans ou avec? In: SOULAGES, François. (org.) *Mondialisation e Frontières: arts, cultures et politiques*. Paris: L'Harmattan, 2014. p. 7-16.

TIÉROU, Alphose. *Dooplé: loi éternelle de la danse africaine*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1998.

VALVERDE, Monclar. A dimensão estética da experiência. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, n. 37/38, 1997. p. 47-61.

VALVERDE, Monclar. Recepção e sensibilidade. In: *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 13-30.

VALVERDE, Monclar. Recepção e artisticidade. In: VALVERDE, Monclar. *Estética da comunicação*. Salvador : Quarteto, 2007. p.117- 171.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

### Referências Webgráficas:

GONÇALVES, Marcus Guellwaar Adún. Ato de fundação do Coletivo Luiza Bairros. *GELEDÉS Instituto da mulher negra*, [s.l.], 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/ato-de-fundacao-do-coletivo-luiza-bairros/>. Acesso em: outubro de 2018.

SOLEDAD, Aina. Coletivo aponta que só há 2% de professores negros na UFBA. *A TARDE*, Salvador: 2018. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1968259-coletivo-aponta-que-so-ha-2-de-professores-negros-na-ufba>. Acesso em: março de 2019.

MIGUEL, Luís Felipe. Uma enciclopédia para entender o golpe de 2016. *Carta Capital*, [s.l.], 2018. Disponível em: <https://old01.cartacapital.com.br/revista/994/uma-enciclopedia-para-entender-o-golpe-de-2016>. Acesso em: outubro de 2018.

CRUZ, Diego. ACM: Morre o símbolo da ditadura militar e da oligarquia. *Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados*, [s.l.], 2007. Disponível em: <https://www.pstu.org.br/acm-morre-o-simbolo-da-ditadura-militar-e-da-oligarquia/>. Acesso em: outubro de 2018.

BRASIL. Ministério da Cidadania. Secretaria Especial da Cultura. Entenda o plano. Brasília, DF: Ministério da Cidadania, [2010]. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/>. Acesso em: março de 2019.

BRASIL. Emenda Constitucional n. 71, de 29 de novembro de 2012. Institui o Sistema Nacional de Cultura. Brasília, DF: Presidência da República, 2012.. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Emendas/Emc/emc71.htm). Acesso em: março de 2019.

## APÊNDICES

### I) Espetáculos selecionados para a pesquisa

Conforme a tabela abaixo, selecionamos os seguintes espetáculos para realizar a pesquisa:

<b>2011</b>	<b>Não houve edital, por isso não foram selecionados espetáculos deste ano para a pesquisa.</b>
<b>2012</b>	<b>1. Opaxorô (circulação)</b> – Edital Setorial da Dança 2012   Governo da Bahia
	<b>2. Festa Nordestina (circulação)</b> – Edital Setorial da Dança 2012   Governo da Bahia
	<b>3. Em breve, curto espaço de tempo (montagem)</b> – Edital Setorial da Dança 2012   Governo da Bahia
	<b>4. Paradox – 2a temporada (circulação/difusão)</b> – Edital Setorial da Dança 2012   Governo da Bahia
<b>2013</b>	<b>5. Fé e Folia (montagem)</b> – Edital Setorial da Dança 2013   Governo da Bahia
	<b>6. Maria Meia Noite (montagem)</b> – Edital Setorial da Dança 2013   Governo da Bahia
	<b>7. Quem te Pariu ? (circulação/difusão - projeto ManutentandoNus)</b> – Edital Setorial da Dança 2013   Governo da Bahia
	<b>8. Euphorico (difusão/circulação)</b> – Edital Arte em Toda Parte 2013 – Ano I   Governo do Município
	<b>9. Nó – dança e tecnologia (montagem)</b> – Edital Arte em Toda Parte – Ano I 2013   Governo do Município
<b>2014</b>	<b>10. Raimundos (montagem à partir do projeto 50 Danças na Bahia)</b> – Edital Setorial da Dança 2014   Governo da Bahia
	<b>11. Interações (montagem à partir do projeto Encontro de Salão)</b> – Edital Setorial da Dança 2014   Governo da Bahia
	<b>12. Desastro (projeto Adolê – circulação)</b> – Edital Setorial da Dança 2014   Governo da Bahia
	<b>13. Nii - nada novo sob o sol (montagem)</b> – Edital Setorial da Dança 2014   Governo da Bahia
	<b>14. Looping</b> - Edital Setorial da Dança 2014   Governo da Bahia
<b>2015</b>	<b>15. Sambalagados (montagem)</b> – Edital Arte Todo Dia – Ano II 2015   Governo do Município
	<b>16. Ora yê yê Ô (circulação/difusão)</b> – Edital Arte Todo Dia – Ano II 2015   Governo do Município
<b>2016</b>	<b>17. Odoyá (montagem)</b> - Edital Arte em Toda Parte – Ano III 2016   Governo do Município
	<b>18. Solos Baianos (montagem)</b> – Edital Arte em Toda Parte – Ano III 2016   Governo do Município
	<b>19. Desdobramento – Vous Doux (circulação/difusão)</b> - Edital Arte em Toda Parte – Ano III 2016   Governo do Município
	<b>20. Bonito (montagem)</b> – Edital Setorial da Dança 2016   Governo da Bahia
	<b>21. Tirania das Cores (circulação)</b> – Edital Setorial da Dança 2016   Governo da Bahia
	<b>22. Sobre a reta do fim (montagem)</b> - Edital Setorial da Dança 2016   Governo da Bahia
	<b>23. Isaura Suélen Tupiniquim Cruz (montagem)</b> - Edital Setorial da Dança 2016   Governo da Bahia
	<b>24. Suicídio Anacrônico (montagem)</b> - Edital Setorial da Dança 2016   Governo da Bahia

Os espetáculos foram selecionados a partir do seguinte procedimento: primeiro, fizemos um apanhado de todos os espetáculos que foram à cena dos teatros – montagens ou circulação – via financiamento por meio dos editais de cultura promovidos pelos Governos do Estado e Município, entre 2011 a 2016. Inicialmente, nosso desejo era realizar entrevistas com coreógrafos, dançarinos ou produtores de quatro espetáculos com linguagens artísticas distintas por ano. Porém, diante do quadro que apresentamos na Tabela 1 (p.21) da dissertação, não foi impossível selecionar os espetáculos dentro dessa categoria, posto que 80% das obras são de dança contemporânea. Assim, adotamos como critério de seleção:

1. Quatro espetáculos por ano, sendo :
  - a) pelo menos um de cada segmento: Montagem ou circulação ;
  - b) pelo menos um de cada Edital proposto no ano: Estado ou Município

Obs 1: Quando não houve edital do Estado e Município no mesmo ano, ou quando não houve projetos de algum dos segmentos (montagem ou circulação) em algum dos editais; ou ainda, quando não conseguimos contato com algum dos artistas, coreógrafos ou produtores das obras, optamos por entrevistar artistas dos espetáculos de outros anos - do período que concerne a pesquisa.

## **II) Artistas selecionados para entrevista:**

1. Jorge Silva (diretor e coreógrafo do espetáculo Em breve curto espaço de tempo)
2. Graziella Lopes (Dançarina do espetáculo Opaxorô)
3. Sue Ribeiro (Diretora coreográfica do espetáculo Festa Nordestina)
4. Maju Passos (Diretora de produção do espetáculo Paradox) – Não foi possível entrevistar
5. Isis Carla (dançarina do espetáculo Fé e Folia)
6. Alana Falcão (dançarina do espetáculo Fé e Folia)
7. Amélia Conrado (diretora coreográfica do espetáculo Maria Meia Noite)
8. Gilanei Amorim (Coreógrafo e proponente do espetáculo Nó)
9. Edu O. (Intérprete-criador do espetáculo Euphorico)
10. Inah Irenam (Dançarina e produtora do espetáculo Quem te Pariu?)
11. Bruno de Jesus (Coreógrafo do espetáculo Raimundos)
12. Neemias Santana (Coreógrafo do espetáculo nii – nada novo sob o sol)
13. Neto Machado (Diretor do espetáculo Desastro – projeto Adolê)
14. Rita Aquino (Diretora do espetáculo Looping) – Não foi possível entrevistar
15. Lucimar Cerqueira (Dançarina do espetáculo INTERAÇÕES) – Não foi possível entrevistar
16. Paola Vásquez (Produtora do espetáculo Sambalagados)
17. Marília Curvelo (Proponente do espetáculo Ora Yê Yê Ô)
18. Bel Souza (Intérprete-criadora do espetáculo Odoyá)
19. Matias Santiago (Diretor do Balé Jovem de Salvador. Idealizador do espetáculo Solos Baianos)
20. Filipe Monte Verde (Dançarino do espetáculo Vous-Doux. Diretor e coreógrafo da Kathársis Cia de Dança)
21. João Perene (Coreógrafo e diretor do espetáculo “Sob a reta do fim”)
22. Olga Lamas (Intérprete-criadora do espetáculo Bonito)
23. Isaura Tupiniquim (Intérprete-criadora do espetáculo ISTC – Isaura Suélen Tupiniquim Cruz)
24. Guilherme Silva (Dançarino do espetáculo Tirania das Cores)
25. Jean Souza (Diretor Coreográfico do espetáculo Suicídio Anacrônico)

Priorizamos entrevistar os coreógrafos dos espetáculos selecionados, pois nos interessava perceber o posicionamento dos mesmos com relação à atual cena da dança soteropolitana. Quando não conseguimos contato com os coreógrafos, optamos por contactar os dançarinos, posto que nos ofereceriam contribuições referentes ao mercado profissional e à formação em dança. Quando não conseguimos contato com os coreógrafos ou dançarinos, optamos por contactar os produtores, pois nos interessava conhecer o posicionamento desses que se dedicam à produção em dança na cidade. Porém, as perguntas realizadas nas entrevistas foram as mesmas para todos os agentes, pois o enfoque da dissertação é o tema da fruição. Então, conseguimos aproveitar os pontos de vista dessas três classes da dança, mas sem a intenção de fugir da temática do nosso estudo.

### III) Entrevistas

#### EDITAIS 2012

**ENTREVISTADO 1 – JORGE SILVA** (diretor e coreógrafo do espetáculo Em breve curto espaço de tempo). Entrevista concedida no dia 30 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Em breve espaço curto de tempo (2004) Em breve são memórias da vida da minha mãe ,o foco central foi trazer a público a minha vida ao seu lado, vivendo na época dificuldades e a luta dela pra superar tudo. Assim minhas memórias foram reveladas a partir do trabalho dela .Como vender comida em um canteiro de obras , Morar em lugares sem um mínimo de condições básicas ate ao risco da morte real em que ela passou. Obs Em breve é um dos trabalhos da Trilogia Vida, é a segunda parte da trilogia que fala da luta diária dela no trabalho; fazem parte da trilogia – Acúmulo de Desejos e Palafitas.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada. Dança... há um bom tempo deixei de classificar ou rotular o que faço na área da dança como criador

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Por se tratar de um trabalho que dialoga muito rápido com o público, tendo em vista que os elementos são de proximidade ao mesmo e que se alinham com os desejos de muitas pessoas, o retorno é sempre muito importante e satisfatório, por se tratar de uma luta para uma construção de uma vida melhor. Assim aos olhos, o público em sua maioria percebe a si próprio.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

A dança é além dos espetáculos apresentados como espetáculos, então eu vejo sempre em transito, mesmo quando não ha diálogos dos espetáculos não visto por alguns. Assim esse momento não é diferente, porque não questiono qualidade, acredito no que se produz e o que se produz esta em acordo com o tempo de hoje, tento não fazer comparativos com épocas passadas e observo o hoje para o amanhã. Obs; é uma opinião sobre a arte e suas criações, quanto às políticas publicas e artísticas de artistas, é outra coisa.

**ENTREVISTADA 2 – GRAZIELLA LOPES** (Dançarina do espetáculo Opaxorô). Entrevista concedida no dia 1 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Opaxorô" (2012) ?

Opaxorô é um tipo de "adereço", um cajado, que Oxalá utiliza. Esse espetáculo faz referência a esse instrumento. Além disso, essa obra é fruto de pesquisas realizadas pelo coreografo e diretor Mestre King ( 1943 - 2018) referente a releitura da dança dos orixás, e dos cultos e costumes do candomblé.

Todo figurino, coreografia, musicas foram retratados de forma contemporânea. A movimentação foi toda baseada nas danças dos orixás, mesclando com releituras da dança moderna. O figurino era fiel as cores referentes a cada orixá, com sua devida indumentária, porém os tecidos utilizados eram mais leves, facilitando assim a visualização dos movimentos pelo público. A música, criada com elementos tecnológicos, mesclava arranjos digitais, sem abrir mão dos instrumentos tradicionais do candomblé que são os atabaques.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Este espetáculo tem uma forte influencia da dança afro. Porém, se vê muitas características da dança moderna. Podemos dizer que seria uma mistura entre a dança afro e a dança moderna, uma forte característica das obras de Mestre King.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Este espetáculo teve uma boa aceitação do público. Muito se dava pela curiosidade em ver essa mistura de estilos tradicionais com contemporâneos. Tudo era muito rico: figurino, música, movimentação, então as sessões sempre aconteciam com casa cheia. Apenas uma sessão, que aconteceu em Vitória da Conquista não teve casa cheia. Acredito que isso tenha se dado pelo falta de costume da população local em ver espetáculos ligados a cultura afro, e dos orixás.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Acredito que a dança em Salvador ainda é muito desvalorizada. Fico muito sentida em ver excelentes bailarinos tendo que deixar sua cidade natal em busca de trabalhos e estabilidade como bailarino interprete. Salvador é uma cidade muito rica em termos de cultura, porém acredito que a população em geral não tem o hábito de assistir espetáculos de dança. Muitos são assistidos por pessoas que estão envolvidas com o meio, que muitas vezes vão com o intuito de pesquisa. Sendo assim, acredito que a atual situação das obras de dança em Salvador ainda esta muito enfraquecida, necessitando assim de uma repaginação no cenário atual.

**ENTREVISTADA 3 – SUE RIBEIRO** (Diretora coreográfica do espetáculo Festa Nordestina). Entrevista concedida no dia 30 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Festa Nordestina" (2012) ?

De inspiração regionalista o espetáculo FESTA NORDESTINA é um mosaico das danças populares, ritos sagrados e profanos de tradições nordestinas. Tais manifestações são resultantes da combinação das diferentes matrizes culturais (portuguesa, indígena e africana), e podem ser vistas ao longo do ano em diversas regiões do nordeste onde são celebradas como fruto da diversidade cultural e regional. Neste sentido o espetáculo enfatiza o imaginário popular nos aspectos cênicos, plásticos, rítmicos, sonoros, imagético e corporal numa evolução coreográfica e musical, criando a atmosfera de uma grande festa popular.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

As danças populares tradicionais em Salvador com raízes africana são bem articulada no mercado e nos espaços de formação, quanto as raízes portuguesas e indígena e religiosas católicas sofrem de um total desinteresse dos meios produtivos.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O espetáculo encanta a plateia pela sua diversidade de forma movimento e musicalidade apoiada nos figurinos e adereços trazendo a festividade do cortejo do Bumba – Boi ,Burrinha. Cada quadro é uma afirmação das tradições nordestinas sua beleza e diversidade.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Infelizmente há um grande vazio de espetáculos de dança. Em uma cidade que todos dançam nas ruas em shows. Acompanho há anos a dança e vejo quanto grupos e cia desapareceram. Os editais fomentam o mercado por um tempo determinado, no entanto precisa-se de novos rumos na produção baiana, rica de talentos e excelentes profissionais.

**ENTREVISTADA 4 – MAJU PASSOS** (Diretora de produção do espetáculo Paradox) – Não houve possibilidade de entrevista

### **EDITAIS 2013**

**ENTREVISTADA 5 – ISIS CARLA** (dançarina do espetáculo Fé e Folia e professora da Escola de Dança da FUNCEB). Entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Fé e Folia" (2014) ?

Esta obra trata da reunião de algumas manifestações populares do Nordeste brasileiro onde são mostrados os dois lados: o sagrado e o profano.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Danças Brasileiras

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O que mais chamou atenção do público que nos prestigiou, foi o colorido e brilho dos figurinos e a alegria nas coreografias.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?



Percebo que há uma movimentação intensa na produção de espetáculos de dança, muitos grupos novos nascendo, muitos coreógrafos novos e dançarinos. Isso é muito importante, mas a formação de plateia continua muito difícil. Acredito que as propostas de dança que buscam sair da caixa cênica e ocupam outros espaços não convencionais, tem conseguido alcançar um público bem maior.

**ENTREVISTADA 6 – ALANA FALCÃO** (dançarina do espetáculo Fé e Folia e professora de Dança do Município). Entrevista concedida no dia 28 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Fé e Folia" (2014) ?

"Fé e Folia" (2014): "Fé e Folia" é uma espécie de compilados de danças populares nordestinas, costurados por uma dramaturgia que explora ora a festa, ora a religiosidade presente nessas manifestações.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

"Fé e Folia" (2014): é um obra de expressão popular que se situa no espectro de danças populares

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

"Fé e Folia" (2014): teve uma temporada relativamente longa em vários pequenos teatros da cidade, com maior recepção nos bairros afastados do centro do que nos equipamentos culturais de maior capacidade. Talvez porque a temática popular não tenha a mesma aderência da nossa classe artística (que é quem mais consome cultura).

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Acho que a cena se proliferou em diversidade, mas o sistema de editais permite que um número baixo de artistas continue trabalhando com regularidade (e também sem muitas certezas), e de certo modo, ganham os editais aqueles mais bem instrumentalizados no "mundo dos projetos" e familiarizados com os círculos de curadores. Por outro lado, parte dos artistas se profissionalizou mais em produção. Acho que precisamos pensar em políticas públicas de fomento, manutenção, ações continuadas mesmo. Mas também em permutas, ações colaborativas de sobrevivência, economia criativa e etc. Porque o cenário caótico e desalentador que vivemos aponta pra o colapso desse sistema de editais e os artistas vão precisar de novas estratégias para se mobilizar e fazer a cena acontecer.

**ENTREVISTADA 7 – AMÉLIA CONRADO** (diretora geral e coreógrafa do espetáculo Maria Meia Noite; Professora da Escola de Dança da UFBA e do PPGDANÇA). Entrevista concedida no dia 10 de novembro de 2017

1. De que se trata a obra "Maria Meia Noite" (2014)?

Trata-se de um espetáculo de dança fundamentado ao pensamento contemporâneo de artes negra e popular que inspirado numa história real de uma mulher citada nas histórias da capoeiragem do século XIX, chamada "Maria Meia Noite", tal motivo passa a ser elemento propulsor para que, coreograficamente, mergulhássemos na pesquisa nos princípios da capoeira angola e regional, nas movimentações vindas das danças e manifestações da cultura popular e de elementos da performance art, que permitiram construir a obra que ressignifica as fontes da pesquisa e traduz-se em elaboração cênica que resultou em 5 cenas que foram intituladas como: "Mulher de Vermelho", "Pião", "Cabaça", "Identidade" "Encruzilhada". A referida poética cênica integra na composição cênica, a dança, a música, as artes visuais, a performance que juntos constitui uma proposta aberta às leituras, sensações, interpretações e críticas pelo público.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

A tendência que a obra "Maria Meia Noite" está pautada é a do pensamento artístico contemporâneo das Danças Negras e Populares que através da busca e imersão no campo das matrizes africanas, afro-brasileiras e culturas populares e outras possibilidades que possam dialogar com elas, somam-se a um repertório em construção no cenário das artes em nossa realidade.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Consideramos que de modo geral, a recepção pelo público e pelos profissionais convidados de crítica em arte e cultura foram favoráveis à obra Maria Meia Noite, pois, a cada apresentação da obra, percebíamos que aqueles que assistiam uma vez, voltavam novamente a assistir, indicavam para pessoas conhecidas, contudo, um fator imprescindível, foi que o projeto contemplava o trabalho de mediação cultural que levou a vários bairros e instituições educacionais e artística, os dançarinos e coreógrafos para vivências com o trabalho de corpo e dança

relacionados às cenas do espetáculo que posteriormente os indivíduos dessas localidades iriam se confrontar. A opção em abordar na concepção cênica elementos de uma cultura que sofre discriminação social, psicológica e étnica, sentimentos, problemáticas e inquietações da atualidade, citando alguns exemplos: a presença negra na cena artística e contemporânea, a valorização do protagonismo e história de uma mulher do mundo das ruas e capoeiragem, elementos inspirados na cultura do candomblé, das artes negras e populares, entre outros, por si já promove uma diferença no que vimos como as poéticas da cena artística em que a "dança contemporânea" do pensamento branco-europeu predomina, desconsiderando ou desqualificando outros pensamentos de arte que não partem dessa base epistemológica e ideológica.

O espetáculo Maria Meia Noite não tinha um roteiro que consideramos de "fácil" leitura como uma "narrativa", há uma complexidade e intensidade na dinâmica das cenas que sucedem, todavia, muitas vezes, o público manifestava ao final que, "mesmo não entendendo os significados", o que também, achamos que esta não era um propósito, mas o público manifestava que "mexeu comigo", ou "me emocionei e me identifiquei", e acreditamos que na medida em que a obra de arte, consegue mexer com o público, a recepção vai cumprindo seu papel.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Considero a cena atual de espetáculos de dança na cidade de Salvador-Bahia como oculta, encoberta, lastimável na medida em que os grupos que conseguem vir à cena visível são os que são mantidos ou apoiados permanentemente pelo incentivo público, o que se pode contar nos dedos, os espaços adequados para ensaios e produção de dança já são designados para esses mesmos grupos e os demais, vão buscando brechas, adaptando espaços que não são adequados para as exigências e cuidados que o trabalho de corpo necessita. A permanência de artistas da dança, sejam dançarinos, coreógrafos e produtores dessa especificidade de arte vem nos últimos dez anos, produzindo trabalhos em solos e pequenos coletivos, o que consideramos imprescindível, todavia, aqueles que optam pela constituição e permanência de trabalhos em grupos, companhias, balés, vêm sendo extintos, devido a falta de financiamento de seus projetos de espetáculos, a manutenção econômica do dançarino para exercer sua profissão e somado a isso, o desprestígio desta área se comparada a uma outra, por exemplo, a música, o cinema e /ou as artes visuais. Na nossa visão a dança na cena em nível de espetáculos se configura num campo de contradição, que ao passo em que a cidade de Salvador detém uma forte e rica qualidade de expressão no cenário da dança, existe uma "cena encoberta" para a maior parte dos artistas dessa área, o que precisa mudar urgentemente.

**ENTREVISTADO 8 – GILTANEI AMORIM** (Coreógrafo e proponente do espetáculo Nó – Dança e tecnologia). Entrevista concedida no dia 3 de novembro de 2017

1. De que se trata a obra "Nó - Dança e tecnologia" (2013)?

Nó é um espetáculo criado através do Skype numa parceria minha com a atriz e performer Olga Lamas. A proposta do espetáculo tensiona as ideias de distância e presença numa contemporaneidade onde as relações entre sujeitos são fortemente mediadas pela internet. Neste sentido, um dos desafios do Nó foi testar como seria possível assumir o espaço virtual como sala de ensaio para, deste modo, apresentar alguns pontos de convergência entre a dança e as redes de comunicação virtuais. Todos os ensaios, conversas, reuniões que permitiram a criação do Nó aconteceram a distância, entre o Brasil e a Espanha, e contou com a participação de seis outros artistas colaboradores que se encontravam em diferentes partes do Brasil. Essas colaborações também ocorreram através do skype.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Eu e Olga temos muito interesse pela arte contemporânea e pela performance e a experimentação é uma característica comum a essas duas instâncias. Assim que acredito que o Nó segue por esse caminho. O caminho da experimentação, da dúvida, do risco, e de um processo criativo que inicia mais com perguntas do que com respostas. É nesse diálogo com o processo criativo que a obra vai sendo desenhada e escrita.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O Nó já foi apresentado em diferentes países como Brasil, Espanha, Alemanha e Argentina. Além disso, é um espetáculo que dialoga com públicos de diferentes faixas etárias. Já apresentamos pra públicos de 5 anos e para públicos de 60 anos. Em todas essas ocasiões o espetáculo foi muito bem recebido. E acredito que essa recepção se dá ao fato de que o espetáculo cria imagens que viabilizam diferentes leituras. É uma obra aberta que contempla muitos significados, muitas metáforas, muitas poéticas. Além disso, as imagens foram produzidas através da tecnologia, e é comum que o público se identifique com este tipo de proposta. No entanto, o uso da tecnologia no Nó possibilitou uma forma singular de criar dança, o que se deve à possibilidade de criar sobreposições de corpos, de ampliar as dimensões desses corpos dançantes, e de jogar com as perspectivas e

profundidades de um modo que só a bidimensionalidade permite. Este jogo cria um universo poético próprio e incomum à vida cotidiana.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Salvador é uma cidade que ferve em todos os sentidos. Existem propostas muito variadas e um nível de experimentalismo que permite que novas perspectivas sobre a arte sejam inventadas, sugeridas. Percebo que a cidade de Salvador é vanguardista em muitos aspectos. Talvez pelo fato de não estarmos no eixo Rio-São Paulo, não estamos tão engessados por modelos hegemônicos de produção artística. Nos arriscamos ao experimentalismo. E nesse risco tudo pode surgir. Além disso, Salvador é uma cidade que historicamente abarca muitas referências culturais. Essas referências estão em constante diálogo entre si e permitem a criação de um emaranhado de discursos e estéticas possíveis. Tenho viajado por alguns países europeus e latino-americanos nos últimos cinco anos e não tenho visto, nestes países, o mesmo nível de experimentalismo que existe em Salvador.

**ENTREVISTADO 9 – EDU O.** (Intérprete-criador do espetáculo Euphorico. Artista, coreógrafo e professor da Escola de Dança – UFBA). Entrevista concedida no dia 29 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Euphorico esteve aqui" (2013) ?

O projeto Euphorico consiste em um intercâmbio cultural entre o Grupo X de Improvisação em Dança/Brasil e a Cie Artmacadam/França que acontece desde 2004, alternando - anualmente - realizações no Brasil e na França. Em todas as suas edições, o projeto prevê uma residência artística de 20 dias com mostra artística do processo desses encontros em teatro ou espaços urbanos e oficinas.

A cada ano o Euphorico recebe um subtítulo. Em 2013 ganhamos o edital Arte em Toda Parte da Prefeitura de Salvador, para desenvolver a pesquisa do "Euphorico esteve aqui, movido a declarações de amor" na França, trazendo para Salvador apresentações em 2014, nas praças de Cajazeiras, Lapinha e Sto Antônio Além do Carmo.

Essa montagem teve como intérpretes-criadores Edu O, Fafá Daltro e Fernando Lopes, com trilha de Ricardo Bordini. Essa intervenção urbana buscava relações entre a performance e o público transeunte que interferia diretamente nas cenas ao ser convidado para escrever suas lembranças nos elementos cênicos e figurino, como bancos, espelhos, papéis, estimulando também a criação coreográfica com a narração de situações amorosas vividas por essas pessoas que passavam por nós. Criávamos um ambiente onírico, com construção de imagens inabituais para aqueles espaços. Pretendíamos também observar a diversidade de comportamentos, maneiras de lidar com o espaço público em diferentes regiões da cidade.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

O Grupo X de Improvisação em Dança dedica-se processos investigativos de improvisação em dança, não apenas como estratégia de criação, mas também como eixo central e principal motivação de estruturação coreográfica.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Ao criarmos a instalação com os objetos cênicos, interferindo na dinâmica do local também com nossos movimentos e figurino, era notória a curiosidade das pessoas para o que acontecia naquele momento, o que provocava aproximações e perguntas. Isso era importante para nossa proposta que dependia da participação do público como mote disparador para a criação coreográfica. Criávamos um ambiente propício para aproximações não como imposição, entendendo que o olhar, um sorriso, o barulho do ambiente também eram parte da nossa proposta.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Acredito que chegamos em um momento que exige diálogo e novas alternativas de financiamento para a produção cultural na cidade, pois começamos a entender que os editais, no formato em que se encontram, não dão conta das demandas reais de cada projeto e nem vislumbram uma continuidade das propostas. Isso interfere diretamente na criação e produção de cada espetáculo e gera uma ansiedade de novas produções constantemente. O que não é saudável para os artistas e nem para a engrenagem da cultura. Acabamos produzindo trabalhos descartáveis, sem muitas chances de circulação. Por outro lado, vejo que artisticamente Salvador é uma cidade com uma riqueza enorme pela diversidade de propostas, de estilos de dança, de investigação cênica, com importante rede de coreógrafos experientes e os novos que vem surgindo na cena local.

**ENTREVISTADA 10 – INAH IRENAM** (Dançarina e produtora da Cia ExperimentanoNus e do projeto ManutentandoNus). Entrevista concedida no dia 9 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Quem te pariu" (2013)?

A obra nasce em 2008, como uma inquietação do coreógrafo Bruno de Jesus. Na época éramos alunos do curso profissionalizante da Escola de Dança da FUNCEB, e em cena, 15 pessoas atuando. A obra parte de um texto do próprio Bruno, chamado "A banana do Brasil", que questionava a miscigenação do povo brasileiro e suas diversas multiplicidades culturais. Com elementos cênicos que fazem alusão a mistura dos povos construtores da dita brasilidade, a obra em 45 minutos incitava a autonomia política de nós brasileiros. liquidificadores, bananas, abacaxis, bananeira, figurino em verde e amarelo compunham a obra. Em 2014, após ganhar no edital setorial de dança da FUNCEB, para a manutenção do repertório da cia, que na época contava com 5 espetáculos, repagina-se o espetáculo "Quem te Pariu?" e suas apresentações são para formação de plateia, com alunos de escolas públicas e particulares de Salvador. Realizamos 6 apresentações no Cine Teatro Solar Boa Vista, com um público de 600 crianças e adolescentes apreciando a obra.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

a obra é de dança contemporânea. aos misturar elementos cênicos comuns, provocando uma leitura em espaço cênico e movimentações cotidianas, a obra se destaca pelo teor político que apresenta em cena. os intérpretes criadores, com corpos negros e mestiços múltiplos e esteticamente fora dos padrões para as danças vigentes, criando volume e com experiências diversas em seus corpos, geram movimentos particulares em suas execuções. Os elementos cênicos que aluzem a mistura das etnias brasileiras. a trilha sonora inspirada no movimento da Tropicália e do cancionero popular, entre matrizes indígenas, africanas e lusa. o figurino baseado nas cores da bandeira brasileira compõem a estética da obra.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

A obra foi a mais apresentada no repertório da ExperimentandoNUS Cia. de Dança, com mais de 50 apresentações (até o ano de 2016). Em 2008 o público ainda não percebia a singularidade da obra apresentada, dessa forma a obra foi recebida com críticas nada construtivas sobre ela e os fazedores. A cia. foi menosprezada por comer em cena banana, utilizar um abacaxi e vestir-se com as cores da bandeira do Brasil. Corpos negros em cena, de jovens estudantes de dança que estavam se pondo no mundo a prova. Após a aprovação no prêmio Quarta que Dança, em 2012, o público começou a observar de outros modos o espetáculo. Uma cia de jovens artistas negros participando de um prêmio disputado por grandes artistas do estado. Com as apresentações nesse prêmio, outros jovens que vinham nos acompanhando pediram para participar da cia., tornaram-se fã, e hoje em dia são bailarinos da cia.

A persistência sobre o nosso fazer e entendimento como artistas nesse campo novo, foram elementos que nos aproximaram do público. Sendo espaço gerador de conhecimento, e que nele jovens artistas se lançavam ao mundo com suas questões e inquietações.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Nesse momento vejo a cidade com um espaço de atuações muito importante, artistas que estão colocando em cena suas questões e pensando dança como meio de fomento e articulação política. Novos artistas, muitos oriundos da Escola de Dança da FUNCEB, se colocando como artistas multiplicadores e criando espaços de atuação para diversos elos da dança. Jovens que estão na cena, propondo a cena e dançando os seus desejos, com referencia em artistas e grupos baianos, e não somente mais nos artistas estrangeiros. Jovens negros pensado nas danças afro brasileiras e populares. Pensadores que articulam a dança a outras linguagens cênicas. artistas e grupos buscando profissionalização e mecanismos de fomento através de editais. é um momento muito efervescente e com muitas perspectivas.

#### **EDITAIS 2014**

**ENTREVISTADO 11 – BRUNO DE JESUS** (Coreógrafo do espetáculo Raimundos. Artista da dança, Coreografo, bailarino, produtor, Programador e coordenador artístico pedagógico da ExperimentandoNUS Cia. de Dança, AbriU Dança na Bahia, EPA! Encontro Periférico de Artes). Entrevista concedida no dia 3 de novembro de 2017

1. De que se trata a obra "Raimundos (2014)"?

Raimundos é um espetáculo de dança estreado em 2013, para homenagear, celebrar os 50 anos de carreira do percussor da dança afro-brasileira na Bahia, Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King. Esta

obra assino a direção, coreografia e atuação. Um espetáculo que apresenta algumas figuras masculina da dança baiana, estes que foram alunos/discipulo e/ou artistas que teve/tem o Mestre King como referência. Estas figuras, os chamo carinhosamente de Raimundos que intitula a obra.

2. Explique qual a tendência de dança que essa obra está articulada.

Este espetáculo é baseado na minha formação em dança. Passei pela dança moderna, danças afros, populares, estudos de capoeira, improvisação. Dentro de um processo formativo, me interessei por um jeito próprio de abordar essa minha história que resulta numa estética pela sua organicidade contemporânea. Não sendo pretencioso, mas partindo das simbologias dos orixás, do sagrado, festivo e algumas manifestações culturais baianas como puxada de rede, samba de roda como pesquisa e livre inspiração para a concepção do espetáculo. Os olhares diversos podem articular a dança afro, a dança contemporânea....posso arriscar dizer que é uma dança negra contemporânea.

3. Como foi a recepção deste espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Entre um repertório de aproximadamente 11 espetáculos, que assino como diretor e coreógrafo, foi o que mais participou de festivais, mostras...Acredito que homenagear o Mestre King pela sua importância na história da dança no Brasil é um dos fatores que aproximou e aproxima, articulado a forma como foi abordada coreograficamente. Por ser um artista que me arrisco em uma dramaturgia que me interessa que parece pouco comum, talvez tratar esse tema e questões da forma que foi/é apresentada tenha causado algum interesse no resultado "ceno-coreográfico", ao espectador. Trazer a tona a simbologia dos orixás com outras combinações e configurações, traçar outros interesses estéticos do samba de roda e puxada de rede junto aos elementos cênicos, apresentem talvez uma diferenciação. Essa é uma sensação muito pessoal, mas entendendo também, alguns comentários sobre, de alguns espectadores que soam similar ao que penso.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Vejo uma cidade com uma diversidade estética imensurável. Vejo uma riqueza quando se fala em dança na Bahia, tanto pela sua história, quanto pela sua permanência, resistindo a barbaridade políticas e "tecnoburocráticas". Nós, assim como muitos artistas, grupos e companhias independentes, produzimos de forma contínua/ininterrupta independente de fomento, como Jorge Silva Cia. de Dança. Grupo Jeitus de Dança, Attomos Cia de Dança, Reforma Cia de Dança, Balé Jovem de Salvador, ExperimentandoNUS Cia. de Dança, João Perene Núcleo de Investigação coreográfica, Jaqueline Elesbão, entre outros, mas estes que tem mais de quatro anos de existência e de produção continuada. Ao mesmo tempo que me vejo feliz pela continuidade, a tristeza vem, quando se fala de políticas culturais numa perspectiva atual do país. Em uma sociedade sucumbida por essa ditadura perversa contra a cultura, a arte se torna uma tecnologia de transformação em seus entendimentos amplos e específicos. Ainda sim, não tem como negar, que a produção de conhecimento, e as qualidades técnicas e estéticas, enriquece o cenário da dança no país. A Bahia é peculiar em suas questões culturais, em suma, a cidade de Salvador que se apresenta com produções de espetáculos anualmente em vários espaços, desde os centros, até mesmo em espaços alternativos. Minha fala, dentro de um contexto de qualidade e quantidade, mas, que não é tão romântico e lindo quanto parece. Os esforços e atravessamentos, desde um espaço para ensaiar até uma pauta no teatro e/ou centro cultural, ou mesmo a grande antiga questão de público fragiliza uma cadeia no orçamento do governo, na sociedade como acessar ao bem cultural, como a própria manutenção do fazer dança. Ainda sim, vejo programações como ENCARE Encontro Nacional de Criadores em Dança, EPA! Encontro periférico de Artes, CORPOCIRCUITO, Tabuleiro da Dança, AbriU Dança na Bahia, Jornada da Dança na Bahia, se fazendo estruturante e necessária para tentar dar conta de uma demanda de produção, e até mesmo de profissionalização do mercado da dança.

**ENTREVISTADO 12 – NEEMIAS SANTANA** (Diretor coreográfico da obra *nii – nada novo sob o sol*).  
Entrevista concedida no dia 27 de novembro de 2017

1. De que se trata a obra "*Nii - nada novo sob o sol* (2015)?"

*Nii* é um espetáculo que investiga no corpo as circularidades, órbitas, elipses e seus modos no tempo e espaço, refletindo sobre os processos cíclicos da existência. Evoca ainda "imagens e dinâmicas cósmicas para explorar noções de temporalidade e niilismo existencial a partir do livro judaico do *Eclesiastes*".

2. Poderia discorrer um pouco sobre qual a tendência de dança em que obra está articulada?

A obra está num espectro entre a dança contemporânea e a dança moderna, pendendo mais para a primeira. A estética de contemplação proposta em *Nii* bebe muito da visualidade da ficção científica, desse modo, a concepção coreográfica é essencialmente visual, a cena se concretiza no encontro entre movimento, fotografia

e vídeo. O fenômeno da cena multimídia nos parece um traço persistente nos espetáculos contemporâneos, ademais, a corporalidade sci-fi de Nii e as suas investigações de movimento tem referências em William Forsythe, Release Technique, flying-low, entre outras técnicas/estéticas mais contemporâneas.

3. Conte-nos como foi a recepção do espetáculo pelo público. Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Nii teve ampla aceitação, surpreendentemente. Todas as exibições contaram com casa cheia e o espetáculo foi convidado para todos os grandes festivais locais. Num encontro entre críticos, artistas convidados e o elenco de Nii, algumas razões foram apontadas para o "sucesso" de público. Em parte a estratégia de exibição (Workshop + apresentações no interior, teaser bem feito e divulgado, tudo antes da temporada em Salvador), então a aura de mistério foi cultivada. Além de tudo o espetáculo contava com elementos não muito comuns na cidade: a cena de Nii era um ambiente de experiência imersiva (quase como um cinema em 3D) forjado com iluminação, grafismos, música, tudo no sentido de compor uma atmosfera sensorialmente absorvente.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Preciso confessar, de partida, que minha visão ainda é muito localizada. E estou certo de que ela não dá conta da diversidade da cena na cidade. Do que consigo acompanhar, sobretudo dentro do corredor Pelourinho-Rio Vermelho, percebo continuidade. Ao longo dos últimos 10 anos, que foi quando entrei na cena profissionalmente, tenho acompanhado o estabelecimento de estéticas, pensamentos e modos de abordagem. De fato, a lógica do edital público contaminou muitos de nós como modo de pensar arte, de pensar processo, público, obra. De toda forma, bem ou mal, teve um papel importante da descentralização do acesso aos meios de produção profissional. A Escola de Dança da UFBA e a Escola de Dança da FUNCEB seguem como as principais instituições de formação do pensamento em dança na cidade/estado. Contudo, artistas independentes vêm desenhando seu espaço e construindo processos autocríticos, reflexivos, desenvolvendo suas próprias linhas de pensamentos estético-políticos. O Centro histórico (Pelourinho - Barra) continua sendo o espaço preferencial de espetáculos e ações artísticas na cidade, mas outras partes da cidade já emergiram na paisagem como alternativa, construindo acesso e capilarizando a produção artística local. Vemos exemplos disso em Cajazeiras e no subúrbio ferroviário. Importante pontuar que ações como o Tabuleiro da Dança tiveram fundamental papel em fazer o circuito do centro histórico perceber estes outros polos artísticos da cidade, que já vêm há anos desenvolvendo suas próprias cenas. No mais, vêm surgindo também novas cenas, novos criadores, até bastante interconectados, influenciando-se entre si. A cena é cada vez mais politizada, mais consciente dos processos sociológicos, mas também comprometida com o desenvolvimento de linguagens estéticas autorais, e, em certos aspectos, também mais transversais.

**ENTREVISTADO 13 – NETO MACHADO** (Diretor do espetáculo Desastro – projeto Adolê). Entrevista concedida no dia 5 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Desastro" (2013)?

Adolê foi um projeto específico criado para o edital setorial de dança e ele tinha o intuito de circular com uma peça que tem como público principal os adolescentes. Por isso que este projeto se chama "Adolê", pois ele pensa a circulação da peça não deslocada de todas as coisas ao redor dela. Assim, a divulgação do espetáculo, os processos de mediação antes e depois do espetáculo, os processos de contato com as cidades nas quais o mesmo foi apresentado. Tudo isso está interligado de forma a contemplar esse público de adolescentes. Então este projeto se chama Adolê, o qual abarca a circulação do espetáculo Desastro. O Desastro foi dirigido por mim ([www.netomachado.com](http://www.netomachado.com)) e coordenado por Leo França.

Desastro é um espetáculo que parte do universo da ficção científica, que é muito tratado na literatura, no vídeo game, no cinema, mas pouco tratado nas artes cênicas como a dança e o teatro. A proposta dele vem de uma referência muito forte de algumas coisas da minha adolescência e da minha infância como: os filmes de heróis, os seriados japoneses, os mangás; e também de uma referência muito forte da música Rock'n roll. Eu sou fã do David Bowie e ele tem uma música que se chama Space Odite (Estranheza espacial), que conta a história de um astronauta que foi para o espaço, se perdeu e nunca mais voltou. Então essa peça "Desastro" brinca com todas essas referências, dando um jeito de criar um espetáculo de ficção científica, pensando em mundos que ainda não existem. Essa acaba sendo a função da dança, do teatro, do espetáculo como um todo em geral, não só do Desastro, mas é apresentar mundos que ainda não existem, mas que se tornam possíveis a partir do momento que essa peça existe. O espetáculo tem o poder de fazer isso, ele concretiza mundos que ainda não existem. E eu acho que esses mundos defendem politicamente, poeticamente, esteticamente, os mundos que a gente gostaria que existisse. Então, a cada espetáculo que a gente faz como artista, a gente tá defendendo uma ideia de mundo, um mundo que é possível existir. No Desastro a gente tentou fazer isso, um mundo novo aparecer: um mundo sobre luta, sobre os nossos direitos, sobre a diversidade, sobre a possibilidade de várias cores coexistirem, sobre

a possibilidade da gente enxergar a luz em ambientes e situações muito escuras – como a situação histórica do nosso país atualmente. Esse espetáculo prega isso. E principalmente por ter sido um espetáculo de dança contemporânea feito e pensado especificamente para o público adolescentes é algo muito específico. Porque geralmente esses tipos de espetáculo são pensados para o público adulto ou infantil. E esse público adolescente fica nesse meio perdido, já que não se identificam com os espetáculos ditos infantis e também não se vê muito nos espetáculos que são adultos. Eu acho que Desastro tenta fazer essa ponte e gostaria muito de ser esse espetáculo de mediação com esse público de adolescentes.

2. Explique qual a tendência de dança que essa obra está articulada.

Eu fico pensando que tem um lugar do qual eu trabalho e eu acho que reconheço isso em alguns artistas da dança contemporânea hoje, que é o interesse por fazer da dança contemporânea um lugar de discursão de questões atuais da nossa sociedade, do nosso mundo, do nosso interesse com esse mundo que a gente vive hoje. E acredito que, para isso, eu tento a cada vez pensar sobre como mover com a dança contemporânea, a partir de uma ideia, de um pensamento coreográfico. Como mover o universo da arte, e no caso do Desastro, como mover o universo da cultura pop. Isso me interessa muito. Tem muita gente que fala sobre Star Wars, sobre Power Rangers, Super Heróis de um modo geral, e acho que isso é um desejo muito explícito. Não acho que seja por acaso que essas referências estão lá. Isso para mim, faz com que a dança contemporânea de algum jeito mova com um universo que é comum a muita gente – por isso que chama pop, de popular – e portanto faz com que esse espetáculo de algum jeito abra portas de entrada para um público um pouco mais abrangente. Isso foi um desejo meu, e acho que é um ato político também de abranger essa cultura pop, uma cultura portanto popular. O que está em jogo? Como a gente move essa cultura? Como é que a gente pega essa cultura pop e dentro dela, abre outras possibilidades de leitura que são afins à ela, que são diferentes dela, mas acho que abre novas portas dentro de uma coisa que já está aí no mundo, rodando muito e chegando a muita gente. Isso pode ser identificado como uma tendência porque eu consigo identificar isso em outros artistas próximos e um pouco mais distantes à mim, que é o interesse de mover. Não necessariamente a cultura pop, mas de mover questões que estão agora no mundo. Que pode ser a cultura pop, mas com objetivo de criar ressignificados para coisas que já estão aí. Tem muitos artistas, por exemplo, das artes visuais que fizeram o que a gente chama de Ready made, que é pegar um objeto pronto e colocar na exposição. Ou, a Pop Art, que pega coisas aí e remexe. A gente pode falar também sobre o Tropicalismo, que foi uma corrente da música que também usou referências Pops na suas letras e inseriu a guitarra elétrica. Tem vários artistas trabalhando nesse sentido - não só hoje, mas há bastante tempo – de tentar entender o que é que está no mundo, como é que eu movo e ressignifico as coisas que já estão aí. Talvez essa seja uma tendência que a gente possa filiar a peça desastro.

3. Como foi a recepção deste espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Eu acredito que a obra nunca começa, nem termina no momento em que ela começa no teatro e acaba no teatro. Há sempre o antes da obra e o depois da obra que faz parte dela de algum jeito. Ou pelo menos faz parte da possível percepção do espectador sobre ela. Então, principalmente quando eu lido com pessoas, muitos dos espectadores que foram pra “Desastro” – na circulação especificamente feita pelo interior da Bahia – falaram que foi a primeira vez que foram ao teatro, por exemplo. Que era primeira a vez que estavam entrando no edifício teatral, que tem todos esses códigos de como você se porta, aonde você senta, para que lado você olha, o sinal que indica o começo, o Blackout que indica o começo e o fim, a cortina, o palco, a plateia. Então, tem todos esses códigos que você experimenta pela primeira vez. Então, a nossa tentativa com desastro foi de tentar que isso fosse cada vez menos separado do antes da peça e do depois da peça. Nesse projeto especificamente, fizemos um processo de mediação que começou antes do espetáculo. A gente tem um canal no Youtube que se chama “partiu desastro”, assim como no Facebook e no Instagram. Nessas canais de internet a gente criou vídeos de mediação que falam sobre a peça, sobre a experiência de ir ao teatro, de ver uma obra contemporânea e de não ver uma obra que tem princípios narrativos, clássicos. Então eu acho que tudo isso, assim como as conversas que tivemos com os professores antes de assistir ao espetáculo, em que fizemos sessões para grupos de escolas e instituições e essas receberam esse material antes da peça. De algum jeito elas compartilharam isso com os alunos, algumas professoras fizeram atividades em sala a partir desses vídeos antes do espetáculo. A gente criou grupos de Whatsapp com cada turma que foi assistir pra conversar diretamente com os adolescentes antes deles chegarem no teatro. E depois da peça ainda teve uma conversa com eles ao vivo, onde eles fizeram perguntas, comentários sobre o que eles acabaram de ver, mas também sobre todo esse percurso de chegar até lá. Eu acho que isso gera uma recepção um pouco mais íntima, mais complexa, menos distante e separada dessa vida antes e pós-peça. Acho que os alunos conseguem fazer uma relação mais direta entre aquele espetáculo e o que acontece antes e depois na sua vida se você consegue criar ações fora do espetáculo, para que ele se aproxime daquele lugar. Porque realmente é um lugar que demanda um tipo de ética, e portanto, um tipo de estética, um tipo de política, um tipo de sociabilidade específica. O teatro tem tudo isso, você entra de um jeito e sai de outro. E se

you are not familiarized with this ethics, and with this proposal spatial even to start, temporal also, I think that everything stays even further away.

4. What is your vision, as an artist, producer or choreographer, about the current scene of dance in the city?

I think that Salvador in the last 15 years, had a growth and a deepening very strong of the production of dance. I think that this has to do with the type of public policy that was being created in the secretariat of culture and in the cultural foundation of the State of Bahia, starting from agents that were very important to create these policies that, really, made a democratization of public resources. These are not just related to money, we have to remember that. Because talking about public policies seems to be only about distribution of money. But it's not, because when you distribute the money in a more democratic way, with a continuous and long-term democratization, deepening and expansion of these possibilities of access, it creates continuity of production itself - that does not necessarily mean access to money, but it is a type of formation of cultural agents and artists that professionalize and start to be titled as professional artists. This is done with the idea that the scene is stronger, more solid, more prudent. It is done with the idea that each time there is more public for the scene. Because there are spectacles that go every time gaining more public, and this public is managing to accompany. It is difficult to access the public again, because the public is not used to seeing this type of work. Being very literal, I think that Adolê was one of the last projects that took over the management of the Government. But this current management, in some way, is doing a job that is less satisfactory in this sense, with a dialogue with the class that is less direct and I think that this is affecting the way of producing dance and art in a general way in Salvador and in Bahia. But, talking about production specifically, about artists, I think that Bahia has very interesting artists. And what happens in the State in a very singular way, that I think is interesting, is that the answer is the difference and this diversity within the production of dance. If we think about the production of dance in Bahia today, there are many different things between them and this is very interesting. Because a way of thinking about dance that is constructed in a State as diverse as Bahia, could not be different. At least, it could be, as it happens because of processes of colonization. But I think that Bahia is strengthening itself for each time more to escape this process of colonization - in the sense of building only a way of doing - and generating autonomy to think what is the way of doing dance. I think that this is the most interesting. What people can list today in Bahia, are artists that produce dances in plural, in different ways between them. I think that this is the richness within the production of dance in Bahia: to see the difference between the artists that produce, the specificities, singularities of each production. I think that for this we need a strong public policy, in the long term, a policy of the State and not of the Government. Because this strengthening needs some type of base, so that it can last for some time and longevity. If not, it will be ending and dismantling, together with the policies that were ending. I think that your work will be specifically until 2016, which was the year of the coup, after the coup it will be dismantling each time more. This is clear. I don't know if this will be cited in the research, but after the coup in Brazil, in art and culture, not only in Bahia but in the whole country, there was a lot of difficulty of continuity. And this is the reason why I think that this phase, that you are writing, in some way is still a respite of a growing phase of culture in Brazil. I think that after the coup, we had a very strong and very abrupt drop since 2016, in the processes of continuity of production and art in Brazil and in Bahia.

**ENTREVISTADA 14 – RITA AQUINO** (Diretora do espetáculo Looping) – Não houve possibilidade de entrevista

**ENTREVISTADA 15 – LUCIMAR CERQUEIRA** (Dançarina do espetáculo INTERAÇÕES) – Não houve possibilidade de entrevista

## **EDITAIS 2015**

**ENTREVISTADA 16 – PAOLA VÁSQUEZ** (Produtora do espetáculo Sambalagados, entrevista concedida no dia 5 de agosto de 2018).

1. De que se trata a obra "Sambalagados" (2015) ?

Não houve resposta

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Não houve resposta



3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Não houve resposta

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Essa é uma pergunta muito ampla. Em comparação a outras locais como rio de janeiro, sao paulo ou minas gerais penso que temos um atraso enquanto circulação de ideias, projetos, experimentações. Só temos acesso as novidades depois que a ideia circulou e já passou e os trabalhos não estreiam aqui em Salvador, por exemplo. Já em relação às danças locais (como afrobrasileira ou samba de roda e etc) Salvador se destaca como referencia.

**ENTREVISTADA 17 – MARÍLIA CURVELO** (Proponente do espetáculo Ora Yê Yê Ô, Mestre em Dança pela UFBA, Diretora do Balé Marília Nascimento)

1. De que se trata a obra "Ora Yê Yê Ô" (2016) ?  
Obra do falecido Maitre de Ballet Carlos Moraes, Ora Yê yê ô propõe um diálogo entre tradição e contemporaneidade. Através da releitura dos cânticos tradicionais Iorubás, na voz magnífica da cantora Inaicyrá Falcão dos Santos, Carlos Moraes conseguiu unir tradição e contemporaneidade também quando propôs que bailarinos clássicos dançassem movimentos inspirados nas danças de matriz africana. Sem pretender ser um grupo folclórico, ele integra a leveza e sincronicidade do ballet clássico à força e poesia presentes na dramaturgia das danças africanas.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.  
Carlos Moraes era um professor e coreógrafo de ballet clássico que se dedicou ao estudo das religiões e danças de origem africana, especialmente o Candomblé. Nesse trabalho ele mesclou o ballet clássico com movimentos de dança afro e dança contemporânea, dissolvendo as fronteiras entre estas abordagens de dança e propondo uma articulação poética, significativa e genuína.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Em todos os locais que apresentamos, a obra foi muito bem recebida e bastante aplaudida. Os comentários sempre eram de surpresa pela beleza do trabalho e por não estarmos divulgando ele em outros estados e países. Sempre fazíamos um bate-papo ao final da apresentação, para que o público se aproximasse da ideia do trabalho e dos bailarinos envolvidos na proposta. Lembro que em uma das apresentações fomos questionados do motivo de termos poucos bailarinos negros numa proposta inspirada em temática nitidamente africana. Os bailarinos e eu (como diretora artística) explicamos então que Carlos Moraes criou este trabalho para os alunos da nossa escola de ballet e que estávamos remontando com os bailarinos avançados da mesma escola, agora como cia de dança, tendo alguns alunos que participaram da primeira montagem. Como a maioria dos alunos da escola não é negra, montamos com os bailarinos disponíveis, sem distinção de etnia, apesar de sabermos que o trabalho ficaria ainda mais lindo se tivéssemos mais bailarinos que tivessem uma maior experiência com as movimentações das danças africanas.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Nesse momento, estou completamente desencantada com o futuro da dança profissional em Salvador. Numa época em que somente se consegue produzir novos trabalhos com verbas de editais e estes se tornaram cada vez mais escassos... além de que, apesar de na teoria os editais serem propostos como "inclusivos e que atendem a todas as abordagens de dança. O que percebo é uma exclusão total de abordagens de dança clássica ou contemporânea, que não esteja vinculada a Universidade OU a grupos de dança de comunidades. Acho muito pertinente e justo que estas demandas sejam atendidas prioritariamente, mas acredito que a gestão de cultura deveria ser para todos, dessa forma, os produtores individuais, as escolas que mantem cia de dança ativa, que lutam sem qualquer ajuda ou patrocínio, também merecem ser atendidos. Ganhamos este edital da prefeitura em 2015 e tenho absoluta certeza que o que contou mesmo na escolha deste trabalho, para além da inegável qualidade do mesmo, foi a coincidência do falecimento do autor, já que nossa cia é bancada por escola de dança particular. Quando iniciamos a remontagem, nosso objetivo era conseguir um registro de maior qualidade dessa obra, que sempre achei incrível, tanto pela atualidade da proposta quanto pela qualidade de movimentação.

## **EDITAIS 2016**

**ENTREVISTADA 18 – BEL SOUZA** (Proponente do espetáculo Odoiyá. Professora da Escola de Dança da UFBA). Entrevista concedida no dia 10 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Odoiyá?" (2016) ?

Odoiyá é um espetáculo é solo, que possui toda a pesquisa corporal e cênica desenvolvida em parceria com a coreógrafa, professora e pesquisadora das danças de matrizes africanas Marilza Oliveira. Ela é uma referência em dança afro e uma das primeiras profissionais sobre a qual ouvi falar quando cheguei a Salvador, em 1998, de Belo Horizonte. O projeto contempla uma rede de ações que se relaciona no mundo, esgarçando um pouco aparentes fronteiras entre espetáculo e ritual, público e palco, contemporaneidade e ancestralidade. Sou Filha de Iemanjá do Ilé Asé Odé Omin Silé, em Salvador- BA, e essa obra nasce do meu processo de iniciação na religião.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

A obra nasce de experiências pessoais vividas por ela no candomblé e suas pesquisas sobre a articulação entre dança contemporânea, estudos do corpo e cultura digital. Ancestralidade e modernas tecnologias se encontram e dialogam no espetáculo Odoiyá, que tem como pontos centrais a experiência cênica e a corporeidade.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

A recepção é sempre muito carinhosa e respeitosa, com casa cheia tanto em Salvador quanto em Petrolina. Iemanjá é uma Yabá muito querida e popular, o que aguça a curiosidade do público. A decisão dramaturgica e estética que tomamos, de não representar o terreiro ou sua dança ritual, mas sim trabalhar com os aspectos simbólicos e arquetípicos do Orixá, buscando um estado corporal específico surpreende, de forma positiva, os espectadores. Tenho uma grande quantidade de barquinhos de papel com mensagens escritas pelo público, que posso emprestar à pesquisa.

Odoiyá promove a interação do espectador com aspectos simbólicos dos rituais do candomblé, utilizando projeções mapeadas e elementos sonoros, táteis, gustativos e olfativos. A direção musical ficou a cargo do percussionista, compositor e Alabê do Ilé Asé Tubancé, Ricardo Costa; o projeto de luz ficou com o ator, iluminador e professor Geovane Nascimento; e a ambientação plástica foi assinada pelo designer e artista visual Ruy Souza Filho, pai da bailarina.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

A cena é de resistência. Os artistas persistem, apesar dos poucos recursos. Vimos um esboço de política pública para as artes ser delineado no governo Wagner, mas ela foi abortada no governo Rui Costa. No âmbito municipal a Fundação Gregório de Mattos vem possibilitando incentivos com regularidade, mas os fundos são poucos, o que faz com que os beneficiados sejam também poucos.

**ENTREVISTADO 19 – MATIAS SANTIAGO** (Diretor do Balé Jovem de Salvador. Idealizador do espetáculo Solos Baianos. Ex-coordenador de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia). Entrevista concedida no dia 7 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Solos Baianos" (2016) ?

Foi a primeira edição de um projeto de criação de solos de dança para os bailarinos do BJS. O objetivo era proporcionar a experiência de uma criação como solista, tendo estabelecida apenas a relação entre um intérprete e um criador. Foram criados 6 solos de renomados coreógrafos da cidade: Lia Robatto, Jorge Alencar, Jorge Silva, Cristina Castro, João Perene e Mestre King.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

As obras carregam muito uma tendência contemporânea, onde inúmeros valores e referências se cruzam para a criação. Deixei a temática livre para cada criador e isso resultou num panorama diverso de estéticas. Várias danças contemporâneas!

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

Tivemos ótima repercussão! E sem dúvida delego grande parte disso pela carreira dos criadores. Foi um momento único de ver num só espetáculo os maiores criadores da cidade e suas obras.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

A cena é, foi, e sempre será pulsante. A questão é a falta de uma política pública que valorize e estimule a difusão e a continuidade de trabalho dos grupos. O BJS tem como lema não parar diante das adversidades existentes. E essa resistência é que fez com que hoje ele seja um exemplo de produção artística baiana.

**ENTREVISTADO 20 – FILIPE MONTE VERDE** (Dançarino do espetáculo Vous-Doux. Diretor e coreógrafo da Kathársis Cia de Dança). Entrevista concedida no dia 5 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Vous-Doux"?

Vous Doux é um espetáculo de dança voltado para todas as idades. Fala sobre bonecos de manipulação. O termo Vous Doux não tem nada haver com o “vudu”, o que soa para a maioria. Vous Doux vem do francês e significa “você doce”. Em um universo idealizado pelo Coreógrafo Alexandre Coutto, Vous Doux explora movimentações, sentimentos no universo dos bonecos a qual se inspirou quando ganhou um chaveiro de um boneco no México, onde trabalhava.

2. Explique qual a tendência de dança que essa obra está articulada.

Acredito que, hoje, tudo está muito mais voltado para a dança contemporânea. Tenho uma companhia que estuda o Jazz Contemporâneo, uma vertente do Jazz Dance. A contemporaneidade praticamente está atribuída em todos os estilos, vejo muito nos concursos que quase toda modalidade (tirando o ballet clássico), todos os estilos estão misturados, não há uma definição específica, tudo muito contemporâneo. Sinto que os artistas, de um modo geral, estão tendo a cada dia a necessidade de expor seu universo particular. A dança contemporânea nos permite falar com o corpo tudo o que pensamos, questionamentos. Importante que ela não pode estar totalmente ligada à prática, mas sim no pensamento da obra como um todo.

3. Como foi a recepção deste espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

A Recepção foi incrível! Tivemos um grande retorno de público e mais ainda da criançada. Apresentamos em muitas cidades e regiões de Salvador, além de intervenções urbanas, oficinas de como criar seu boneco e bate papo.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Acredito que a cena em dança na Cidade, aos poucos está mudando para melhor. Como coreógrafo e diretor de uma companhia de jazz, percebo bem aos poucos uma maior aceitação a esta modalidade que luta para se permanecer viva na cidade. Mesmo com pouco auxílio do governo, poucos editais que fomentam a maior circulação e diálogos entre grupos e companhias independentes da cidade, ainda assim, nós, artistas deste meio, não paramos de produzir espetáculos. Ano passado apresentei meu segundo espetáculo com a minha companhia de dança Kathársis no teatro Experimental da Escola de Dança da UFBA. Tivemos um retorno muito bom de público, casa cheia todos os dias. Porém, não tivemos como seguir adiante com o espetáculo por falta de verba e inventivo. Precisamos de mais apoio e mais editais do governo, para que nossas obras não sejam apenas vistas uma vez. E sim por temporadas.

**ENTREVISTADO 21 – JOÃO PERENE** (Coreógrafo e diretor do espetáculo “Sobre a reta do fim”). Entrevista concedida no dia 24 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Sob a reta do fim" (2017)?

Esta obra tem a ver com o tempo real. E surgiu em um momento onde tudo parece estar desabando ao nosso redor. Crises políticas, sociais e morais começaram a propagar de forma avassaladora nossa realidade. A arte (que já não era) passa a não ser ou ter prioridade. Cias de dança relevantes que outrora foram referências de toda uma geração começaram a fechar suas portas. A falta de perspectiva prevalece.

Não se deixando contaminar e, na tentativa de sair desta quase “zona morta” a pergunta que nos motivou para o momento de criação foi: persistir ou desistir? Embora o título possa dar a entender que seja um ponto final; esta leitura é equivocada. Pois se trata de resistência, de sublimar toda esta realidade, de forma poética, sem deixar que toda esta situação tire destes artistas envolvidos com a proposta o seu lugar de honra: o Palco. Fazendo da resiliência o mote principal para prosseguir e se colocar “sobre” e não “na” reta do fim.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada. Tendo como filosofia de trabalho de grupo a pesquisa do movimento como origem de caligrafia, esta obra

especificamente, teve como recurso para sua composição coreográfica a qualidade do fluxo contínuo no movimento.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui a essa recepção da obra pelo espectador?

Como a dança por si só já agrega em sua composição a subjetividade, permitindo desta forma que o público possa acionar diferentes canais de percepção para seu entendimento, o espetáculo em questão, pareceu dialogar de forma mais direta com o público; talvez por se tratar de um tema que vem sendo bastante pontual em nosso país envolvendo todos nós. Surpreendentemente conseguimos atingir um público que aparentemente não tinha o costume de ir ao teatro assistir dança, mas que retornaram trazendo outras pessoas para conferirem o espetáculo.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Salvador é uma cidade que tem piques culturais. Ora extremamente produtiva, ora bastante estagnada. Isso se deve em parte dos interesses políticos de cada gestão. Passamos por um momento bastante delicado. Assim como em todo país, enfrentamos imensa dificuldade de se manter e ir para cena. Em termos de criação, tenho a impressão de que, uma grande parte dos criadores, vem seguindo a um modismo e produzindo obras extremamente conceituais e esperando de seu público, um entendimento intelectual de seu produto que infelizmente não possuem, afinal se vivemos em um país/estado que mal tem acesso à educação vai ter um olhar mais refinado sobre a cultura!? Infelizmente isso vem afastando o público (pagante) dos espetáculos de dança, mas é notório que esta situação também é transitória.

**ENTREVISTADA 22 – OLGA LAMAS** (Intérprete-criadora do espetáculo Bonito). Entrevista concedida no dia 25 de outubro de 2017

1. De que se trata a obra "Bonito" (2016)?

Bonito é um espetáculo de dança para crianças, criado com elas e para elas. Crianças, as pequenas, reais, e as nossas - as que fomos e que ainda somos na lembrança. Bonito traz nossos "monstros" para cena, pensando que nossos monstros são nossos pontos de força, parte de nossa personalidade. No meu caso, a menina que se dizia "adulzinha" desde os 4 anos, tomando pra si uma postura de vida, desde muito pequena, de responsabilidades e amadurecimento precoce, essa lembrança de menina era o meu monstro. Cada um dos artistas em cena (somos 6, ao total), trouxe seu monstro pra dançar. Nossas memórias de alegria e também de dor/trauma fazem parte de Bonito. Que tudo faz parte do que somos hoje, como adultos. Uma tentativa nossa de quebrar um pouco com os nossos dualismos cotidianos de achar que é bom ou ruim, bonito ou feio. Trazer a complexidade pro jogo, pensar, dançar isso tudo junto, como parte do que somos e da beleza que isso representa.

2. Explique um pouco sobre qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Podemos dizer que o espetáculo é de Dança-teatro, esse entremeamento das duas linguagens, corpo, movimento, texto, jogo, tudo junto.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O espetáculo ganhou forma mesmo com o público. Os retornos foram os mais positivos e inspiradores. As crianças, ao entrarem em cena no espetáculo, já nos respondem que se sentiram convidadas e à vontade pra partilhar conosco daquele espaço. Os adultos, todos que comigo conversaram, ao menos, tiveram uma fala muito comum - da lembrança de suas infâncias, de como o espetáculo era para o público infantil mas contempla também os adultos, porque convoca essas crianças interiores que todos temos e somos ainda. Acredito que essa recepção tem a ver com o nosso processo criativo, com a dramaturgia que foi sendo criada coletivamente, sempre atentando para o fato de que em cena nós não estamos "representando" crianças ou personagens infantis, mas somos nós mesmos ali, nós e nossas memórias, de modo muito sincero, postos na cena. Importante dizer que tivemos audiodescrição e libras em algumas apresentações, o que convocou um outro perfil de público que, infelizmente, não costuma acessar espetáculos de dança e teatro constantemente e esse público também deu devolutivas parecidas - os adultos em relação às suas memórias infantis. Lembro agora de 2 adultos cegos que,

após a apresentação, estavam falando de vários trechos do espetáculo relacionando às suas próprias memórias, de como aquilo também tinha acontecido ou como lembrava uma ocorrência de sua infância.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Neste ano, especialmente, em que estive também trabalhando como curadora e realizadora de um festival (o Tristes, Loucas e Más: Festival de Mulheres em Cena), essa percepção sobre a produção local de dança, além de teatro, ficou bem aguçada. Existe uma produção intensa de trabalhos em Salvador, inclusive fora do eixo central da cidade (dos teatros e espaços culturais mais famosos), uma cena de produção feminina bem ativa, inclusive. Pensando nesse recorte de dança para crianças, de fato, não há uma intensa produção na cidade; acredito que dê para contar nos dedos de uma mão, os espetáculos de dança para criança produzidos anualmente na cidade. Já a produção de teatro para esse público, sabemos, é maior. Se formos pensar em espetáculos de dança com ações de acessibilidade, aí é que não vemos mesmo. São dados para pensar... Se queremos um público cada vez maior e mais diverso, se estamos produzindo arte e conectados com esse tempo em que vivemos, esse tipo de estratégia precisa começar a ser pensada realmente.

**ENTREVISTADO 23 – ISAURA TUPINIQUIM** (Intérprete-criadora do espetáculo ISTC – Isaura Suélen Tupiniquim Cruz). Entrevista concedida no dia 29 de junho de 2018

1. De que se trata a obra "Isaura Suélen Tupiniquim Cruz (ISTC)" (2016) ?

Isaura Suélen Tupiniquim Cruz pode ser tanto um espetáculo de dança contemporânea quanto uma espécie de coreo-show-desfile ou uma dança de uma mulher-bomba. Esse novo solo da artista Isaura Tupiniquim tem direção de Leonardo França e a colaboração artística de Sheila Ribeiro.

O nome "Isaura Suélen Tupiniquim Cruz" ecoa de modo estratégico as múltiplas tensões e coexistências do país. Nesse trabalho, esse nome opera como uma cartografia coletiva, vertigem de uma complexidade cultural. Aqui, o interesse em duvidar daquilo que é supostamente próprio ou identitário (o nome, a dança, a moda) se torna uma abertura ao comum: nossa abundância de rastros. Um encontro comum com a multiplicidade de cada pessoa, em cada nome. Por isso, uma dança como show, um show como desfile, um desfile como rito, uma mulher como outros, outras. O desafio se alimenta pela noção de "multívíduo", do antropólogo italiano Massimo Canevacci, uma das principais referências da obra. Outras inspirações são o pintor e cineasta norte-americano Andy Warhol e o poeta baiano Waly Salomão.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

Eu costumo dizer que esse trabalho é uma produção contemporânea, que tem um pensamento contemporâneo porque as estratégias compositivas ou metodológicas na criação da obra se deram a partir das próprias demandas e lógicas da obra. Em ISTC, há um desejo de "estilhaçar" a ideia de identidade como algo fixo e estável de pensar o corpo pela sua multiplicidade, pelas contradições ou contrastes de referências, tendo o nome próprio como matéria para criar auto-ficções. Nesse sentido, eu e o Leonardo França (diretor do espetáculo), entendemos que a própria estrutura do trabalho seria múltipla, por isso dizemos que ISTC é um show-dança-manifesto-desfile-ritual. Temos no trabalho referências atravessadas tanto pelo campo teórico como estético, como o antropólogo italiano Massimo Canevacci que traz conceitos como auto e hetero representação, multívíduo, glocal, sincretismo, etc; o poeta Waly Salomão e por consequência a tropicália (eu cito no trabalho o poema "Na esfera da produção de si mesmo", do autor). Ele também se auto intitulava um construtivista tabaréu na composição dos seus Babilaques, esse aspecto também alimentou nosso processo; a ideia de show, ou do universo pop, bem como, da pop art de Andy Warhol também foi parte das nossas associações, o universo da moda nos interessou bastante, por isso mesmo tivemos a colaboração da artista Sheila Ribeiro (SP) durante o processo, Sheila tem uma obra que muito nos interessou nesse trabalho que é um livro de foto moda performance que chama "Chamando ela". Na moda a referência mais forte foi o Hussein Chalayan (depois vc busca no google a obra dele). Nos interessava também a ideia de desfilar muitos eus... a relação entre moda e da morte como algo que está sempre em transição e é também sempre memória, abordada por alguns autores, nos sugeriu ainda a estética dos ritos para os egípcios em algumas culturas africanas e brasileiras (na Bahia, acontece bastante na ilha de Itaparica), entendemos que a dramaturgia do nome é também memória e ancestralidade constituída de muitos mortos... Por ser uma obra contemporânea, o trabalho se dá por esse atravessamento de diferentes referências, sendo tendências no plural, assim como é a constituição cultural dos nossos corpos, dos nomes e dos muitos Brasis que conhecemos.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O espetáculo ficou em cartaz por dois fins de semana em SSA após o período de montagem, e em seguida foi convidado para 3 festivais (FIAC, Jornada de Dança e Festival de dança de Iatacaré), na Bahia, o que considerei

uma ótima resposta ao trabalho, em seguida, apresentei no Interatos em João Pessoa (PB). O espetáculo também teve duas críticas a partir de pessoas diferentes, na revista Barril ( <https://www.revistabarril.com/sobre-o-solo-istc-isaura-suelen-tupiniquim-cruz-de-isaura-tupiniquim/> , <https://www.revistabarril.com/manequim/> ).

Muitas pessoas, se expressaram de diferentes maneiras, alguns estranharam um pouco, outros ficaram bastante excitados... é difícil medir isso, não é?

Tenho um relato bacana que um aluno de uma amiga fez em forma de Rep... vou procurar e te mando depois! Fiquei muito surpresa com esse material, por exemplo!

Agora, como estou em circulação com outro trabalho (Desastro no Palco Giratório - SESC), e a situação do país e outros fatores que não vem ao caso, não tenho apresentado a obra desde de março desse ano (2018), mas para manter vivas as questões do trabalho tenho feito nas redes sociais o que venho chamando de Ação-Manifesto ISTC, pedindo para que pessoas conhecidas, me mandem um vídeo de 1 min se manifestando de algum modo, a partir de algumas das perguntas que mobilizaram nosso processo de criação... Como você se multiplica? Qual a sua fome?

Você e outras pessoas tem me procurado a fim de incluir essa e outras obras minhas nas suas pesquisas acadêmicas... acho isso um retorno positivo! alguns colegas disseram que algumas cenas do meu trabalho foram matéria de discussão em sala de aula para pensar iluminação cênica (a roupa de laser como iluminação) etc...

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?

Acho Salvador um lugar incrível quanto à produção artística! Sempre, ao longo da minha trajetória na cidade, pude acompanhar artistas incríveis e produções maravilhosas, em dança, teatro, música e cinema. Bem como, acho que somos privilegiados em relação a outros lugares do nordeste, por exemplo, no quesito festivais e eventos culturais de arte contemporânea, mesmo com dificuldade, é possível ver muita coisa acontecendo sempre, seja por artistas e produtores culturais do centro da cidade como das regiões periféricas como é o caso do centro cultural de Alagados... Posso citar tanta gente que fico até com receio de privilegiar alguns e não falar de outros, mas na música nossa cena está lindíssima com Luedji Luna, Larissa Luz, Xênia França, Retrovisor, Lívia Nery, o show TroquatáLia com músicos incríveis (Ed Barss, Heitor Dantas, Antenor Cardoso...) que estão sempre envolvidos em muitos projetos bacanas... Esse ano na dança tivemos dois espetáculos da Bahia circulando com o Palco Giratório, Looping e Desastro, entre outros trabalhos a artista Jaqueline Elesbão com o trabalho Entrelinhas tem circulado bastante. No cinema, o festival Panorama de cinema há alguns anos vem trazendo coisas muito bacanas de dentro e de fora, a artista Paula Lice vem se destacando em várias produções de cinema e teatro. O IC Encontro de Artes todo ano com um formato diferente vem cada vez mais mobilizando a cidade com coisas de dentro e de fora da cidade de um modo muito especial... A cena Queer da cidade é a mais maravilhosa... com cada vez mais mulheres Drags, uma geração nova e muitíssimo talentosa de Drags na cidade... no teatro, uma galera massa vem se destacando como: Mônica Santana, Laís Machado, a Revista Barril e a galera envolvida nessa revista... A poesia de Alex Simões... eventos como Dominicaos (encabeçado por Orlando Pinho) foram de extrema importância para essa cena da poesia e da performance na cidade nos últimos anos... Putz, uma galera, bem grande e boa, sempre em movimento.

**ENTREVISTADO 24 – GUILHERME SILVA** (Dançarino da obra Tirania das Cores). Entrevista concedida no dia 1 de Julho de 2018

1. De que se trata a obra "Tirania das Cores" (2015) ?

Trata-se de um espetáculo baseado em concepções emocionais que permeiam o quanto pode se ter lembranças positivas ou negativas. Tendo como mote uma cor, as concepções sociopolíticas são apontadas através de todas as correlações à respeito de cores - desde o sentido de poli ou monocromia, utilizados em pinturas e obras de arte ou até mesmo em bandeiras que representam nações, cidades ou estados; ao que norteiam as diferenças ou predileções acerca das "cores" das peles dos seres humanos (cor dos olhos, cabelos) e tudo que leva a uma diferenciação no compartilhar a partir da concepção e avaliação desses elementos em um indivíduo e o quanto isso pode ser complexo e nocivo.

2. Explique qual a tendência de dança que a obra está articulada.

O coreógrafo Asier Zabaleta quebra um pouco com essa questão de definição e/ou classificação do "estilo de dança" apresentado, trazendo sim, uma linha de trabalho e estudo pautada em elementos da dança contemporânea e no street dance, mas também fazendo todo um trabalho de experimentação e potencialização das referências de comunicação corporal que traz cada bailarino. E assim, vemos em cena elementos que vão desde a capoeira, dança afro contemporânea, jazz dance, o próprio street dance, até elementos de balé clássico. Mas isso tudo de maneira consciente e como já foi dito, de forma a potencializar, mesmo numa movimentação de grupo, as impressões digitais de movimentação de cada corpo. É onde as cores, elencadas como tema da obra,

falam também sobre o tipo de movimento que cada corpo imprime e pode remeter a uma cor própria na sua gradação estritamente particular.

3. Como foi a recepção do espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

O projeto tem como um dos objetivos um bate-papo com o público ao final de cada apresentação para possíveis perguntas do público com relação ao espetáculo e das apresentações que fizemos. Dos bate papos que aconteceram, as pessoas da plateia - assim como nós intérpretes-dançarinos -, se sentiram muito tocadas por todos os elementos. E tudo que foi dito a nível plástico, corporal e verbal causou alguns efeitos sinestésicos, em que o público nos passava a impressão de aproximação e identificação com o que era dito, muito à nível de referências de memórias emocionais, mas também à nível de concepções sociais e políticas também, nos deixando bem impressionados, tocados positivamente e mais motivados a fazer aquela comunicação chegar a mais lugares.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Em Salvador especificamente, que foi onde o espetáculo foi concebido e montado, é possível ver uma pulsação e uma inquietação muito forte acerca do pensar dança, mas ainda paramos nos subsídios acerca do produzir. Pois, mesmo com as políticas de incentivo públicas que estão aos poucos crescendo, muito também por conta dos artistas estarem se preocupando em produzir projetos bem escritos e embasados para efetivarem trabalhos de qualidade, ainda assim é pouco pra quantidade de artistas com bagagem e preparo. Ao mesmo tempo está faltando mais locais de fomento e disponíveis ao ensino artístico, teórico e prático da dança de forma gratuita e destinada a formação não só de artistas profissionais, mas também de indivíduos politizados e cientes de seu papel como cidadão e artista.

**ENTREVISTADO 25 – JEAN SOUZA** (Diretor Coreográfico do espetáculo Suicídio Anacrônico e da Cia Cenas e Bailados). Entrevista concedida no dia 5 de julho de 2018

1. De que se trata a obra "Suicídio anacrônico" (2017)?

Um espetáculo de dança que buscou espaço e conexão para coreografar uma obra literária de mesmo título. Carrega em seu lugar criativo a tenaz de ampliar o tema do livro – o suicídio, refletindo seus contextos sociais, históricos e culturais. A obra de dança inaugura outro olhar, outros olhares sobre um único problema com a pluralidade de tantos entendimentos, dos quais aceitação e “inaceitação”, repulsas, consternações são desenhadas no espaço coreográfico em cinquenta minutos de cena.

2. Poderia discorrer um pouco sobre qual a tendência de dança em que a obra está articulada?

Caminhamos por uma proposta de dança contemporânea que pudesse abrir diálogos com seus espectadores/fruidores, elenco e equipe técnica. Nesse sentido, ‘tendenciamos’ por uma dança discursiva, aberta e que ofertasse vazão para discutir e refletir fatos e/ou problemas sociais, questões da vida que estão diretamente relacionados ao bem viver. Assim, embasados em conhecimentos da dança: composição coreográfica, estudos de/o corpo, de práticas criativas, de discussões sociais acerca do corpo, da arte contemporânea é que nos organizamos para oferecer ao público e todos os seus atores envolvidos, uma produção potente e que atendesse/atenda ao interesse social de apreciação de discussões.

Existe no coreografar o suicídio, a pesquisa entre a dança e a palavra – as danças que essas linguagens podem gerar quando se encontram. A pesquisa coreográfica faz ramo aos tantos estilos de danças presentes na contemporaneidade, todos misturados e ganhando o nome de dança contemporânea: dança do que nos diz respeito, do que está em nós, grosso modo. Dança do que nos provoca, sufoca; do que nos traz empatias, do que nos alimenta e nos faz dançar e refletir a vida e nossa permanência na vida, nas andanças... Uma réplica para o questionamento: como é coreografar a vida? A arte, o artista, não precisa mais responder, nem tem obrigação disso. O bom de tudo é poder encontrar habilidades e competências para elaborar novas perguntas... É um fazer propositalmente preocupado, atento e dinâmico aos acontecimentos, às relações, aos afetos e ao que esgota o corpo, esgota o pensamento, o desejo e a esperança de si e do outro. É uma dança atualizada no seu fazer-dizer.”

3. Conte-nos como foi a recepção do espetáculo pelo público. Diante disso, quais fatores você atribui à essa recepção da obra pelo espectador?

A fala que mais nos interessou foi a que assinala o Suicídio anacrônico como uma obra de dança acessível, de fácil entendimento, mesmo sendo um espetáculo com um tema denso/complexo ou sendo uma obra que carrega em si o título de dança contemporânea. O espetáculo foi visto por público diverso (crianças, adolescentes, jovens, estudantes da rede pública, rede particular de ensino e artistas de outras áreas das artes), e esse tipo de fala se repetiu. O espetáculo continha leveza em sua complexidade de acontecer. Acredito que esse tipo de

impressão só foi possível devido às diversas metodologias aplicadas no processo de feitura da cena. Bate papos, encontros com a escritora do livro, Ione Carla, bate papo com a psicóloga Ilmara Soares, ensaios abertos, rodas de conversas com elenco e equipe geral, e sobretudo, com o modus operandi da criação coreográfica, quando a autonomia criativa e o interesse daqueles intérpretes eram sempre consideradas relevantes, abertos a discussões e soluções em conjunto.

4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor ou coreógrafo sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade de Salvador-BA?

Entrei na cena artística em Salvador com a dança em de 2008, para cursar a graduação em Dança na UFBA. De lá pra cá, dez anos após, vejo a descentralização e a pluralidade/diversidade dos espetáculos e das obras e dos coreógrafos acontecerem. O acesso aos editais nas políticas de descentralização, contemplando ou buscando contemplar o máximo possível dos territórios, dando visibilidade a propostas e proponentes das diversas cidades baianas, é pra mim o grande ganho/avanço da década. O trabalho contínuo da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Escola de Dança) na manutenção, memória, difusão, formação no campo da dança também merece ser observada. A persistência da Escola de Dança da UFBA com a graduação, os cursos de extensão, a Pós-Graduação; bem como as diversas Escolas, Academias, projetos que tem a dança como linguagem artística principal, são as principais mantenedoras dessa dinâmica de alargar os raios de alcance da dança na Bahia. Os avanços precisam continuar acontecendo (licença poética). É incrível ver que em todo canto da Bahia tem uma dança acontecendo: institucionalizada, financiada por edital ou não, com ou sem curso técnico, com ou sem curso superior, nós, fazedores da dança, permanecemos dançando (gerúndio mais que necessário).



## **ANEXOS**

### **ROTEIRO DE ENTREVISTA:**

Esta pesquisa de mestrado, intitulada “Espetáculos de dança: fruição, desenvolvimento e territorialidade na cena contemporânea de Salvador-BA”, do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA), vem na perspectiva de investigar o cenário de montagens e circulação de obras coreográficas, no período de 2011 e 2016, por meio de incentivo financeiro do governo do Estado e Município. Para maior compreensão da atual cena de espetáculos, é fundamental a visão dos coreógrafos, dançarinos e produtores dessas obras. São quatro perguntas simples, que se referem à sua perspectiva sobre o espetáculo proposto e a relação com a atual cena da cidade.

1. De que se trata a obra “X (ano)”?
2. Explique qual a tendência de dança que essa obra está articulada.
3. Como foi a recepção deste espetáculo pelo público? Diante disso, quais fatores você atribui a essa recepção da obra pelo espectador?
4. Qual a sua visão, enquanto artista, produtor, coreógrafo ou agente da cultura, sobre a atual cena de espetáculos de dança na cidade?