



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE TEATRO/ ESCOLA DE DANÇA
CURSO DE MESTRADO**

LAUANA VILARONGA CUNHA DE ARAUJO

**ESTRATÉGIAS POÉTICAS EM TEMPOS DE DITADURA:
A EXPERIÊNCIA DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA
DE SALVADOR-BA**

SALVADOR
2008

LAUANA VILARONGA CUNHA DE ARAUJO

**ESTRATÉGIAS POÉTICAS EM TEMPOS DE DITADURA:
A EXPERIÊNCIA DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DE
SALVADOR-BA**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra pela Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliana Rodrigues Silva

SALVADOR
2008

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

A658 Araujo, Lauana Vilaronga Cunha de.
Estratégias poéticas em tempos de Ditadura: a experiência do Grupo Experimental
de Dança de Salvador-Ba / Lauana Vilaronga Cunha de Araujo . - Salvador, 2008.
282 f. ; il.

Orientadora : Profª Drª Eliana Rodrigues Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Dança. 2. História. 3. Ditadura Militar. I. Universidade Federal da Bahia.-
Escola de Teatro. II. Título.



Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

LAUANA VILARONGA CUNHA DE ARAUJO

**“ESTRATÉGIAS POÉTICAS EM TEMPOS DE DITADURA: A EXPERIÊNCIA DO GRUPO
EXPERIMENTAL DE DANÇA DE SALVADOR-BA”**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Eliana Rodrigues Silva (orientadora)



Prof. Dr. José Antonio Saja (FFCH/UFBA)



Prof. Dr. Antonio Albino Canelas Rubim (PPGAC/UFBA)

Salvador, 25 de março de 2008.

Dedico este trabalho à equipe do espetáculo
Primeiro de Abril, pela inspiração.

AGRADECIMENTOS

À Lia Robatto, Silvio Robatto, Maria Sofia Villas-Bôas, Nadir Nóbrega pelos relatos.

A Tom Tavares, pelos relatos e pelo bom humor.

À Eliana Rodrigues, minha orientadora.

Aos colegas do curso de mestrado, especialmente Margarida Trotte e Gabriele Generoso.

A Sérgio Farias, coordenador do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas até março de 2007.

À Antônia Pereira, coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

À equipe de professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

A Ramon, Lidiane, Juliane e todos aqueles que me auxiliaram na secretaria do PPGAC.

À Camilo Fróes, Anna Paola Misi, Jackson Oliveira, Ângela Reis, Alex Barradel, Gordo Neto e Natália Miranda de Araujo pela colaboração.

Ao Prof. Dr. Antônio Albino Canelas Rubim e ao Prof. Dr. José Antônio Saja pela disponibilidade em compor a banca examinadora.

À Maria Vilaronga, Gordo Neto, Célia Castro, Edileuza Cavalcante e Nelson Oliveira pelo trabalho em equipe para cuidar da minha filha.

Especialmente à Lua, pela doçura e paciência.

Essa dissertação contou com o auxílio de uma bolsa de estudos da CAPES, que financiou doze meses da pesquisa.

A memória – ou melhor, a experiência, que é a memória mais a ferida que ela lhe deixou, mais a mudança que produziu em você e que o transformou [...]

Ítalo Calvino, 1964

RESUMO

A origem da dança cênica soteropolitana data do período entre 1956 e 1962, pela representatividade institucional de suas três vertentes formativas: a dança contemporânea na Escola de Dança da Universidade da Bahia, a dança folclórica no Grupo Folclórico Viva Bahia e o balé clássico na Escola de Balé do Teatro Castro Alves. Diante do quadro nacional de dismantelamento artístico provocado pelas ações dos órgãos de censura, surgiu o questionamento acerca da forma como a dança cênica, em Salvador, dialogou com o sistema político ditatorial. O objetivo desse estudo é identificar não apenas se a dança foi censurada, mas quais estratégias poéticas viabilizaram o seu desempenho. A restrição de material bibliográfico determinou o recurso da entrevista como parâmetro metodológico principal da análise. Um ano após a deflagração do golpe militar no Brasil, Lia Robatto criou o Grupo Experimental de Dança (GED), propondo diversas rupturas nas bases criativas e produtivas da dança, principalmente em relação a sua experiência no espaço acadêmico. Em Salvador, as proposições cênicas de exploração de espaços alternativos, a quebra de barreiras entre palco e platéia, a integração artística, a democratização do processo criativo na construção dos espetáculos, a estrutura dramática e temporal coesa e o diálogo estético com elementos da cultura local conferiram ao GED a responsabilidade em propor o inusitado e respaldar diversas experiências cênicas coreográficas da década de 1970. Durante o regime militar no Brasil, a dança cênica soteropolitana viveu um período de multiplicidade estética, liberdade criativa e profissionalização. Praticamente sem interferências restritivas dos órgãos de censura, a dança, beneficiando-se das especificidades da linguagem corporal, consolidou um espaço significativo de expressão política e ideológica em Salvador. O GED atuou na diversidade, explorando vertentes estéticas diversas em distintas fases entre 1965 e 1982, sem estabelecer, em momento algum, uma postura política panfletária. Para além de um grupo com produção consistente, o GED se configurou, em tempos de ditadura, como um movimento artístico vanguardista.

Palavras-chave: Grupo Experimental de Dança – Censura artística – Ditadura militar – História da dança em Salvador.

ABSTRACT

The consolidation of the theatrical dance in Salvador (1956-1962) is associated with the formation of three representative groups: the Contemporary Dance of the Dance School of the University of Bahia, the folkloric dance of the Folkloric group *Viva Bahia* and the Classical Ballet of the Ballet School of Castro Alves Theater. During the period of dictatorship, the actions of the censorship organs contributed to the dismantling of the artistic expressions. Due to this fact, the analysis of the way that the theatrical dance in Salvador was linked with the dictatorial political system became a concern in the academic discussions. The goal of this research is to identify not only if the dance was censored but also which poetical strategies made its performance possible. The unavailability of bibliographical source determined the interview as the main methodological approach of the analysis. A year after the deflagration of the military coup in Brazil, Lia Robatto created the Experimental Dance Group (Grupo Experimental de Dança, GED), proposing many ruptures in the creative and productive foundations of the dance, mainly in relation to her own experience in the academic space. Some innovations such as the exploration of alternative spaces, the search of a closer relationship between stage and audience, the artistic integration, the democratization of the creative process in the making of plays as well as the closer dialogue to the local culture gave GED the responsibility to propose the unusual, generating many performances in the 1970s. During the military regime in Brazil, the theatrical dance in Salvador experienced a period of aesthetic multiplicity, creative freedom and the professionalization. Without restrictive interferences of the censorship organs, the dance consolidated as an important space of political and ideological expression in Salvador. The GED looked for diversity, exploring many aesthetic directions in distinctive periods (from 1965 to 1982), without assuming a political passionate attitude at any moment. Besides being a group with a consistent production, the GED was established as an artistic movement of vanguard.

Keywords: Experimental Group of Dance - Artistic censorship - Military dictatorship- The history of the dance in Salvador

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ATMOSFERA DITATORIAL NO BRASIL E NA BAHIA	23
2.1	SALVADOR, O GOLPE MILITAR E SEUS DESDOBRAMENTOS	27
2.1.1	A constatação do golpe na capital e no interior da Bahia	30
2.1.2	O engajamento político do movimento estudantil	33
2.1.3	As especializações da ditadura	38
2.1.4	A estratégia da distensão lenta e gradual	40
2.2	CULTURA, MÍDIA E ARTE EM SALVADOR: ASPECTOS SIGNIFICATIVOS	42
2.2.1	Cultura nacional-popular e cosmopolitismo em Salvador	42
2.2.2	A relação dos governos ditatoriais com a cultura	44
2.2.3	Os primeiros passos do Teatro Vila Velha	46
2.2.4	A experiência teatral e as políticas culturais ao longo das administrações estaduais na Bahia	47
3	A INSERÇÃO DE LIA ROBATTO NO CONTEXTO COREOGRÁFICO SOTEROPOLITANO	57
3.1	O PROCESSO DE PROFISSIONALIZAÇÃO DA DANÇA NO BRASIL E EM SALVADOR	58
3.2	O CONTEXTO COREOGRÁFICO DE SALVADOR ENTRE 1956 E PRINCÍPIO DA DÉCADA DE 1980	63
3.2.1	Yanka Rudzka e Rolf Gelewski: Dois universos distintos à frente da Escola de Dança da Universidade da Bahia	63
3.2.2	Depois da Dança Moderna, Balé e Cultura Popular	75
3.2.3	Década de 1960: Novos grupos e proposições coreográficas, novas escolas de dança e a reforma universitária	76
3.2.4	A década de 1970 e novas perspectivas para a dança em Salvador	79
3.3	LIA ROBATTO: HISTÓRIA, INFLUÊNCIAS E RELAÇÕES	94

4	ESTRATÉGIAS POÉTICAS EM TEMPOS DE DITADURA	107
4.1	OS INDÍCIOS DE UM GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA	107
4.2	A VIBRANTE MOVIMENTAÇÃO DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA	118
4.2.1	A fase de composição do Grupo Experimental de Dança	138
4.2.2	Em direção à coletividade e à experimentação total	146
4.2.3	A dança em grandes rituais	154
4.2.4	Uma tentativa de convivência e ... Salomé	167
	O MOVIMENTO ARTÍSTICO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA	172
	REFERÊNCIAS	179
	ANEXOS	189

LISTA DE FIGURAS

Gráfico 1 – Números de espetáculos com e sem trabalhos de corpo ou coreografias entre 1956 e 1979	91
Gráfico 2 – Inserção de trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1956 e 1979	91
Gráfico 3 – Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1956 e 1959	92
Gráfico 4 – Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais na década de 1960	92
Gráfico 5 – Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais na década de 1970	92
Gráfico 6 – Trabalho de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1980 e 1982	93
Quadro 1 - Características de Yanka Rudzka e Rolf Gelewski	69
Quadro 2 - Espetáculos do Grupo Experimental de Dança	120
Quadro 3 - Integrantes das equipas técnicas do Grupo Experimental de Dança	131
Quadro 4 - Integrantes dos elencos do Grupo Experimental de Dança	133

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5 -	Ato Institucional nº. 5
AL -	Aliança Libertadora
ARENA -	Aliança Renovadora Nacional
AUB -	Associação Universitária da Bahia
BA -	Bahia
BBB -	Balé Brasileiro da Bahia
CDC -	Conjunto de Dança Contemporânea
CEAO -	Centro de Estudos Afro-Orientais
CEC -	Conselho Estadual de Cultura
CGT -	Confederação Geral dos Trabalhadores
CIA -	Agência Central de Inteligência Americana
CNDA -	Conselho Nacional de Direito Autoral
CPC -	Centro Popular de Cultura
DESC -	Departamento de Ensino Superior e da Cultura
DIP -	Departamento de Imprensa e Propaganda
EBATECA -	Escola de Balé do Teatro Castro Alves
EDUFBA	Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia
ETUB -	Escola de Teatro da Universidade da Bahia
EMUFBA	Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
ETUFBA	Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia
FTI -	Federação dos Trabalhadores da Indústria
FUNARTE -	Fundação Nacional de Arte
GDC -	Grupo de Dança Contemporânea
GED -	Grupo Experimental de Dança
ICBA-	Instituto Cultural Brasil Alemanha
MPB -	Música Popular Brasileira
MR-8 -	Movimento Revolucionário 8 de Outubro.
Oban -	Operação Bandeirantes
PCB -	Partido Comunista Brasileiro
PCBR -	Partido Comunista Brasileiro Revolucionário

PFL -	Partido da Frente Liberal
PT -	Partido dos Trabalhadores
RM -	Região Militar
SCAB -	Sociedade de Cultura Artística da Bahia
SEC -	Secretaria de Educação e Cultura
SESC -	Serviço Social do Comércio
SPAM -	Sociedade Pró-Arte Moderna
TCA -	Teatro Castro Alves
TPE -	Teatro Paulista de Estudantes
TVE -	Televisão Educativa da Bahia
TVV -	Teatro Vila Velha
UEB -	União dos Estudantes da Bahia
UNE -	União Nacional dos Estudantes
UNEB -	Universidade do Estado da Bahia
19° BC -	19° Batalhão de Caçadores

1 INTRODUÇÃO

Meu percurso na história da dança baiana teve início durante o curso de graduação. Sou formada no curso de Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Iniciei o curso em 1999, ao mesmo tempo em que vivenciei um semestre do curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), optando por abandoná-lo em função das diversas oportunidades que surgiram vinculadas ao curso de dança, minha primeira opção profissional.

O curso de graduação foi perpassado por diversos questionamentos e curiosidades que me levariam a cursar a disciplina optativa *História da Dança Brasileira*. Por meio desta disciplina, o universo do conhecimento e prática científica me foi apresentado, consolidando uma tendência ao estudo teórico e à pesquisa, evidenciado ao longo de todo o curso, nos estudos críticos e analíticos e nas disciplinas de pesquisa artística.

A partir dessa disciplina, eu propus à Prof^a. Dr^a. Dulce Aquino vincular uma pesquisa sobre História da Dança na Bahia ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). O projeto foi realizado juntamente com a Prof^a. Me. Juçara Pinheiro e desenvolvido no período de um ano. Pesquisei um curto período anterior à fundação da Escola de Dança da Universidade da Bahia, visando compreender o cenário coreográfico existente em Salvador até aquele momento. A pesquisa, intitulada *A produção artística de dança na Bahia (1940 a 1956)*, foi premiada como Destaque no *XXII Seminário Estudantil de Pesquisa PIBIC-UFBA-CNPq* (19 a 22/11/2003).

Em 2004, fiz o curso de especialização *Estudos Contemporâneos em Dança* da UFBA. Conteí com a colaboração do Prof. Dr. José Antônio Saja como orientador da pesquisa que versava sobre a fundação da Escola de Dança da UFBA e sua primeira direção, período compreendido entre os anos de 1956 e 1959. O objeto da análise foi o contexto político-

cultural que promoveu destaque à Escola de Dança, viabilizando seu status de vanguarda artística. A monografia final tem como título *Graal – O Segredo da Dança na Bahia: A noção de vanguarda artística aplicada à Escola de Dança da UFBA*, recebeu nota máxima da banca examinadora e foi adaptada para publicação no livro *Vanguardismo, também uma questão da Dança*, de 2005, com organização da Prof^a. Dr^a. Lúcia Lobato.

A proposta de estudos para o curso de mestrado, que resulta nesta dissertação, consistiu numa análise das possíveis relações travadas entre a produção de dança cênica e a ditadura militar em Salvador.

Entendo como dança cênica produções coreográficas profissionais, estruturadas intencionalmente para a apreciação de um público espectador e que tem como estrutura básica de apresentação os teatros e casas de espetáculos. Sigo, portanto, a indicação de Lia Robatto quando diz:

Chamo de dança cênica ou dança erudita, o que os europeus chamam de Ballet, os norte-americanos de Stage Dance, ou seja, a dança coreografada, elaborada e interpretada por profissionais para espetáculos de temporadas artísticas, independente da sua postura estética, contemporânea ou não.¹

Esse conceito é reafirmado por Robatto e Mascarenhas (2002), quando elas explicam dança cênica enquanto um termo

[...] correspondente ao Stage Dance, em inglês, ou Dansa Teatral, em espanhol. Optamos por substituir o termo balé, usual em português para significar a dança com autoria conhecida (criada e assinada por coreógrafos), para apresentações em palcos ou espaços cênicos alternativos. Consideramos que Dança Cênica seja mais abrangente do que balé, independentemente de sua estética, podendo referir-se a qualquer gênero ou estilo.²

Assim sendo, não cabem neste conceito, por exemplo, manifestações culturais de cunho religioso, educacional ou social, quando imbuídos de caráter espontâneo e desvinculados de uma pretensão espetacular. Eduardo Sucena (1988) utiliza o termo “dança teatral” para a mesma designação.

A trajetória da dança cênica na Bahia é recente. Rica em acontecimentos, ela possui, entretanto, poucas fontes de documentação e estudo. Partindo dessa realidade e da necessidade de buscar respostas para diversos questionamentos que perpassam a prática profissional da dança, venho dedicando-me a esse fim desde a graduação, com o intuito de

¹ ROBATTO, 1994, p.87.

² ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.22.

compreender e documentar aspectos significativos dos fatos que compuseram a história da dança em Salvador, colaborando assim para a memória da dança cênica na Bahia.

Não é do meu interesse a catalogação pura e simples de fatos ao longo do tempo. Antes, tenho como intenção compreender a rede de acontecimentos e relações que permeiam essa história e influenciam os diversos formatos que a dança assumiu ao longo dos anos e em contextos específicos.

Em 2004, a ditadura militar no Brasil foi tema de muitos debates, artigos, publicações e produções artísticas, em função do marco temporal de quarenta anos da deflagração do Golpe Militar³. Pouco se sabe sobre esse assunto ainda hoje, considerando-se também, neste caso, o curto período de abertura política e, de certo modo, a dificuldade de compreensão dos fatos e acesso a documentos e depoimentos.

Envolvida com a produção do espetáculo *Primeiro de Abril*⁴, do Vilavox, cuja temática era, justamente, a ditadura militar no Brasil, identifiquei a carência de conhecimento e material informativo a respeito dessa realidade na Bahia e, precisamente, em Salvador. Essa experiência configurou-se como inspiração para o desenvolvimento do presente estudo, posto que surgiram diversos questionamentos ligados ao contexto de produção coreográfica naquele período: De que forma a ditadura militar atuou na Bahia? Quais os setores atingidos pela censura? Como se deu a produção artística, literária, jornalística neste período? Como a dança se articulou e se desenvolveu nesse período? Que influências o governo militar incutia nessas produções?

Minha hipótese era a de que a dança, apesar da ditadura, se desenvolveu de forma positiva ao longo das décadas de 1960 e 1970. Investindo em tal posicionamento diante da minha proposta de pesquisa, eu compreendia, entretanto, a extensão do tema, já que no período da ditadura (1964-1985) muito se fez no contexto coreográfico soteropolitano. Foi necessário fazer um recorte do tema proposto, delimitando a minha esfera de apreciação. Resolvi, então, tomar como objeto de análise o *Grupo Experimental de Dança* (GED), dirigido por Lia Robatto, pelo tempo de atuação, substância do repertório e propostas estéticas inovadoras para o período, argumentos estes que me serviriam para comprovar a hipótese indicada.

³ Curiosamente, os meios de comunicação, em 2007, omitiram-se em lembrar e refletir o golpe civil-militar e seus desdobramentos. Praticamente nenhum jornal escrito ou televisivo discutiu o assunto.

⁴ Espetáculo *Primeiro de Abril*, produção do Vilavox, grupo residente do Teatro Vila Velha, com direção teatral de Gordo Neto, direção de ator de Jacyan Castilho, direção musical de Jarbas Bittencourt e coreografia assinada por mim. O espetáculo foi apresentado ao público, anualmente, desde sua estréia em outubro de 2004.

Lia Robatto é uma personalidade de destaque na história da dança na Bahia. Discípula de Yanka Rudzka, que foi a primeira diretora da Escola de Dança da UFBA, ela colaborou para o desenvolvimento da dança em diferentes vertentes desde sua chegada à Salvador, entre outras coisas, com a publicação de livros, criação de cursos, além da produção artística ao longo dos últimos cinquenta anos.

A possibilidade de investigar a relação entre o governo militar e a dança em Salvador significa discutir dois universos temáticos pouco explorados e de significados incomensuráveis para a realidade artística e cultural baiana. Tomar o GED como viés confere à pesquisa um foco de investigação, delimitando um recorte representativo da dança no período proposto.

É perceptível a maior clareza com que artistas, intelectuais e cidadãos atuantes viveram os anos de governo militar. Diante da falta de sensibilidade de grande parte da população para perceber explicitamente a conjuntura política de então, esse grupo social utilizou de elementos da esfera do sensível para questionar e se posicionar diante do quadro político nacional. Tornaram-se, por isso, alvos de perseguição da ditadura. Desse modo, desvendar e discutir experiências artísticas significa construir documentos essenciais, fontes primárias sobre a ditadura em Salvador, na esfera da criatividade, do inesperado, da liberdade de pensamento e ação, do colóquio público, da trincheira ideal. Ainda hoje, a versão oficial dessa história passa pelo processo de esclarecimentos e muitas informações são omitidas.

Entender a trajetória da dança no contexto ditatorial, visualizar como ela se posicionou diante dos fatos é um grande instrumento reflexivo para olhar criticamente as danças dos futuros – que podem ser referenciadas pelo golpe militar, pela sucessão de obras de arte ao longo de vinte anos de regime ditatorial, pela abertura política, pela produção atual e toda sua repercussão posterior.

Enquanto recurso metodológico, realizei um mapeamento das pessoas que atuaram nos espetáculos do GED e mantiveram relações artísticas com outras produções na época, de modo a contextualizar o estudo proposto e situar outras companhias de dança no contexto ditatorial. Desse mapeamento, surgiram nomes significativos para as entrevistas, recurso este que, aliado às informações do livro *Passos da Dança- Bahia*⁵ possibilitou a análise proposta.

Foram realizadas entrevistas informais com dez pessoas. Destas, obtive a autorização de uso dos depoimentos de cinco pessoas. São elas:

⁵ ROBATO; MASCARENHAS, 2002.

1. Lia Robatto – idealizadora, diretora e coreógrafa do Grupo Experimental de Dança no período de 1965 e 1981, que possibilitaria o acesso a elementos e situações relativas à gestão do grupo, princípios norteadores da proposta artística, bem como aspectos relevantes da rotina do grupo ao longo dos anos;
2. Nadir Nóbrega Oliveira - Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, coreógrafa, dançarina e autora dos livros “Dança - Afro-Sincretismo de movimentos” e “Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da Ufba, 1971 a 1978”. Os seus depoimentos colaboram para a contextualização dos grupos folclóricos no período estudado, na esfera das manifestações populares e da dança enquanto espaço de atuação profissional, bem como na relação GED - Escola de Dança da UFBA, por meio das suas experiências no GED e no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) dentro do ambiente acadêmico;
3. Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães (Suki Villas-Bôas) - doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, professora de dança, intérprete criadora e articulista do Fórum de Dança da Bahia – também tem dedicado atenção ao estudo da dança em Salvador, atuando no Projeto do Memorial da Escola de Dança da UFBA e, agora, estabelecendo as Oficinas Nacionais de Dança Contemporânea da UFBA como objeto de estudo do seu doutorado. Suas contribuições agregam aspectos do contexto cultural do período abordado, no que se refere às referências e influências ideológicas nas artes, a sua participação no grupo de dança Intercena e em espetáculos da última fase do GED;
4. Antônio Carlos Tavares (Tom Tavares) - compositor, professor da Escola de Música da UFBA e radialista – colaborou na realização de espetáculos da terceira e quarta fase do GED. Sua contribuição perpassa analogias do contexto de ditadura e censura em Salvador e no Rio de Janeiro, bem como a configuração das proposições estéticas do GED nesses dois ambientes culturais;
5. Silvio Robatto - arquiteto, fotógrafo e professor aposentado da Escola de Arquitetura da UFBA – colaborou em todas as fases do GED, principalmente como fotógrafo. Acompanhou a trajetória do GED e o amadurecimento artístico de Lia Robatto a partir da sua relação conjugal com a mesma. Sua contribuição perpassa as formas de relacionamento do artista com o sistema repressor.

O critério de escolha dos artistas que prestariam depoimentos visava um quadro múltiplo de vivências artísticas e percepções políticas que extrapolassem a experiência com o Grupo Experimental de Dança. Eles vivenciaram os anos de chumbo, atuando intensamente no contexto artístico local e participaram de algumas montagens do Grupo Experimental de

Dança. Com experiências de vida completamente díspares e assumindo espaços diversos no contexto cultural soteropolitano da época, a análise ganhou substância justamente pela diversidade.⁶

Algumas vezes fui questionada por usar o termo Bahia, quando, na verdade, existia uma intenção mais específica de retratar uma realidade soteropolitana. Está em xeque a distinção *capital X interior* e uma tentativa de evitar um reducionismo para o estado da Bahia, com todas as suas riquezas e características peculiares, à cidade de Salvador. Apesar de acreditar que no âmbito da dança cênica, profissional, os trabalhos de dança ainda se concentram na capital (sem aqui negar ou diminuir a vastidão da cultura popular tradicional), compreendi e retifiquei minha escrita dentro do que é de fato pertinente a essa discussão. Entretanto, é justamente pela concentração da produção profissional de dança na capital do Estado, que se faz necessária a localização macro dessa estrutura enquanto representatividade estadual dessa classe profissional nas relações nacionais e internacionais.

Trago aqui a contribuição de Antônio Risério (2002) enquanto uma hipótese para essa teimosa mania reducionista, expondo a forma charmosa pela qual ele se refere à capital baiana: Cidade da Bahia. Não à toa e nem para negar a colocação anterior. A denominação converge honestamente ao nome da cidade: Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos⁷.

Ainda no âmbito conceitual, fiz a opção de classificar a ditadura como *civil-militar*⁸, já que o golpe de 1964, no Brasil, não foi articulado exclusivamente pelos militares, mas também por camadas da população civil.

Dentro desse sistema político, couberam ações bárbaras, como as torturas, nos inquéritos policiais. Emiliano José, ao falar da tortura e seus objetivos, demonstra o quanto essa estrutura-corpo é uma só, está primordialmente preservada em uma unidade equilibrada, salvo em situações extremas. Sua colocação converge para uma discussão atual sobre o conceito de corpo enquanto unidade complexa, em detrimento da visão dicotômica corporemente do pensamento cartesiano. Sobre a tortura, José explica:

⁶ Os relatos creditados à Lia Robatto nesta dissertação que não constam das publicações ROBATTO (1994) e ROBATTO; MASCARENHAS (2002) referem-se às entrevistas concedidas por ela à Lauana Vilaronga nos dias 04 de outubro de 2005, 18 de dezembro de 2006 ou 03 de março de 2008. Do mesmo modo, os relatos creditados aos quatro outros entrevistados referem-se às entrevistas concedidas por eles à Lauana Vilaronga nas seguintes datas: Maria Sofia Villas-Bôas Guimarães: 27 de dezembro de 2006, Nadir Nóbrega: 19 de dezembro de 2006; Antônio Carlos Tavares: 28 de setembro de 2007; Silvio Robatto: 21 de dezembro de 2006.

⁷ O termo também é utilizado por RUBIM (2000, p. 75). Para ampliar esse esclarecimento, Risério (2002, p. 11), explica por que é incorreto chamar a capital baiana de São Salvador: “O ‘são’ foi um equívoco que, cometido pelo Papa Júlio III na bula em que nomeou para cá o complicado e implicante bispo Pero Fernandes Sardinha, acabou se generalizando, para ser popularizado, séculos mais tarde, por um samba de Dorival Caymmi.”

⁸ Ver FREIRE (2004).

Ela visa a destruição do sujeito humano. À custa de um sofrimento corporal inimaginável, teoricamente insuportável, a tortura pretende separar corpo e mente, instalar uma guerra entre um e outro, semear a discórdia entre ambos. O corpo torna-se um inimigo – com sua dor, nos atormenta, nos persegue. A mente vai para um lado, o corpo sofrido para o outro.

O corpo quer o término da dor. A mente diz que não ceda. Ele pede o fim do suplício. Ela diz que deve aguentar.⁹

Aproveito-me ainda de uma segunda obra de Emiliano José para tratar de História. Alípio Freire, na apresentação do livro *Galeria F: Lembranças do Mar Cinzento - segunda parte*, intitulada *Saga*, observa que ante o olhar do autor sobre o papel desempenhado pelas suas personagens no transcorrer dos acontecimentos, o conceito de História se delineia como:

[...] sempre o resultado de múltiplos gestos de múltiplos atores. A visão da História enquanto resultante de gestos maiores ou menores de homens e mulheres “anônimos” e “comuns”, tão comuns quanto aqueles capazes de toda vilania ou de toda generosidade. Tão anônimos e comuns quanto aqueles que nos cercam no trabalho, no jogo de futebol, no cinema, na escola, na fábrica, na roça e na plantação, no escritório, e dos quais uns se distinguem dos outros pelos valores que praticam. Mas, de qualquer modo, homens e mulheres tão comuns quanto nós mesmos.¹⁰

É dessa forma que vejo a contribuição de diversos artistas para a sobrevivência e contribuição da arte nos anos de chumbo: grandes personagens para uns, anônimos para outros. Direta ou indiretamente grandes feitos orientaram a multiplicação da dança em Salvador, quando esta teve que amadurecer sua adolescência sob olhares rigorosos e pouco acolhedores. A dança soube utilizar das artimanhas juvenis e das peculiaridades de uma arte, genuinamente, sem palavras para conviver sem maiores crises. Inocência ou esperteza?

No primeiro capítulo desse estudo, *Atmosfera ditatorial no Brasil e na Bahia*, a história da ditadura militar no Estado e, especificamente, em Salvador foi estruturada com o intuito de compreender de que maneira o perfil político do regime civil-militar, instalado em 1964, encontrou ressonância na vida soteropolitana. Criei analogias com fatos históricos do Brasil e da Bahia contemporânea, apontando estratégias políticas semelhantes nas diversas épocas, sua adequação democrática, bem como a administração das liberdades e direitos civis no processo tortuoso da cidadania brasileira. Mais do que imaginar circunstâncias pontuais que deflagraram o golpe, procurei com essa analogia histórica diagnosticar ações e opções que tiveram, na ditadura, mais uma repercussão trágica. Aspectos específicos do desenvolvimento cultural soteropolitano entre as décadas de 1950 e 1980 foram estruturados enquanto alicerce para a compreensão do trato governamental para a cultura e para as artes,

⁹ JOSÉ, 2000, p.19.

¹⁰ *Id*, 2004, p.11.

em especial, para o teatro, linguagem que manteve constante interação com a dança na cidade. Neste sentido, busquei entrelaces diversos que, desgovernados ao longo do tempo, costuraram a identidade da Bahia e, no período militar, influenciaram os rumos das artes e da dança.

Em seguida, o capítulo *A inserção de Lia Robatto no contexto coreográfico soteropolitano*, situa o percurso de consolidação da dança cênica no Brasil, nas esferas formativa e profissional. A explanação aborda o percurso da dança cênica em Salvador, esclarecendo suas matrizes, principais expoentes e desdobramentos artísticos no decorrer das décadas de 1950 e 1970, culminando com o percurso formativo de Lia Robatto desde o ambiente artístico paulista até a sua inserção no quadro coreográfico soteropolitano.

O terceiro capítulo, *Estratégias poéticas em tempos de ditadura*, retrata as circunstâncias de criação do Grupo Experimental de Dança, a configuração de suas principais propostas, bem como seus princípios estéticos e ideológicos, para então analisar as estratégias poéticas de criação e posicionamento político em cada fase de sua trajetória. Para tanto, foram analisados os programas¹¹ dos espetáculos criados em cada fase do GED. Também foram relevantes as analogias encontradas nos discursos dos profissionais entrevistados.

A partir do questionamento acerca da forma de convivência entre a linguagem artística da dança cênica e a ditadura militar na capital baiana, parti do princípio de que a dança em Salvador, nas décadas de 1960 e 1970, viveu sua fase de amadurecimento e construção de identidades, já que antes disso, suas escassas manifestações constituíram o estágio embrionário de sua implantação.

Os aspectos conclusivos compreendem o item *O Movimento Artístico Grupo Experimental de Dança*. De forma aparentemente contraditória, se comparada ao quadro geral de censura à produção artística local e nacional em tempos de ditadura, o Grupo Experimental de Dança praticamente não sofreu restrições conceituais e cênicas nas décadas de 1960 e 1970. Ao contrário, o seu repertório coreográfico, nesse período, encabeça uma realidade de intensa e diversificada produção da dança cênica em Salvador, pautada em proposições inovadoras e metodologia experimental. Dentro desse contexto, o Grupo Experimental de Dança se configurou como expoente de vanguarda, anunciando artisticamente na década de 1960 os parâmetros estéticos e ideológicos que orientariam a produção artística da década seguinte. Nesses termos, afirmo a trajetória do Grupo Experimental de Dança como um movimento artístico fundamental para a produção coreográfica que se constituiu em Salvador nos anos de ditadura militar, na medida em que seus espetáculos se constituíram em espaço de

¹¹ Todos os programas, bem como roteiros de espetáculos e atestados de apresentações que foram utilizados para esta análise estão disponíveis no Anexo 01.

militância artística, propondo questionamentos e reflexões acerca da dança em sua essência criativa. Associo ainda a trajetória do GED ao amadurecimento profissional de Lia Robatto em Salvador, estabelecendo seus conflitos com a Escola de Dança da Universidade da Bahia como a principal influência para a sua criação. Nesses termos, o Grupo Experimental de Dança refletiu as inquietações artísticas e personalidade criativa de Lia Robatto.

2 **ATMOSFERA DITATORIAL NO BRASIL E NA BAHIA**

Falar sobre ditadura no Brasil, em qualquer esfera temática, é uma necessidade e, ao mesmo tempo, um confronto com uma realidade que desestabiliza o ser humano. A cada nova leitura, transborda mais e mais decepção e descrença na idéia de um convívio ético e tolerante entre as pessoas. Progressivamente, a constatação do alto nível de manipulação da vida em sociedade pelos poderes políticos põe em xeque a possibilidade de uma existência pautada em escolhas, alternativas e decisões livres. Nada disso. Subjacente à disseminação das idéias de democracia e exercício da cidadania, está, muitas vezes, a manutenção de corpos pseudo-autônomos, sujeitos induzidos num sistema pré-determinado e sectário.

Ao assistir o filme *Zuzu Angel*, em 14 de agosto de 2006, fui tomada por uma sucessão de frustrações e constrangimentos diante da condição de fragilidade à qual estamos expostos. Seu filho, Stuart Angel, foi militante político, morreu. Até sua morte, era incompreendido pela mãe, imaturo. Foi arduamente torturado pelos militares, desobediente. Sua mãe tentou avisar ao mundo, ingênua. Amigos próximos a ela morreram, desgraçados. Zuzu morreu também, teimosa. O torturador ressentido, fraco. E Sônia, namorada de Stuart Angel, coadjuvante mutilada.

O tom da minha escrita parece manipulador também. Mas que tom pode ter? Porque é sabido que estão circulando pelas ruas não só os que foram torturados, mas também os que torturaram. Observar, em 2006, o então senador Antônio Carlos Magalhães¹² (ACM) se pronunciar aos políticos brasileiros, pedindo aos militares que, mais uma vez, dessem fim aos impulsos populistas e chamando o presidente da República de ladrão, deixa-me atônita, descrente e preocupada.

¹² Falecido em 20 de julho de 2007, ACM foi um dos articuladores do golpe militar e grande líder político na Bahia desde então.

Senhor presidente, senhoras e senhores senadores, Jamais faltaria a essa tribuna em momento tão grave da vida do Congresso Nacional. Venho aqui dizer aos senhores senadores que isto é o início da campanha do Presidente da República. Isso é a participação direta do Presidente da República que incentiva os anarquistas que aí estão [...]. São esses desordeiros, não quero saber nem o número, mas não poderemos ficar aqui parados. A mesa do Congresso, principalmente o Senhor Presidente [Renan Calheiros (PMDB-AL)] tem o dever, como eu tive, de reagir quando isso aconteceu no passado. **Não podemos viver a anarquia. É melhor que o Congresso se feche.** Se os movimentos eram contra os parlamentares que foram injustamente absorvidos, deviam ser condenados pelo Valerioduto. Eles deviam invadir o Palácio do Planalto onde está o maior ladrão do Brasil que é o Presidente da República. Lá eles não vão porque o Presidente da República é cúmplice desse movimento. Dizer outra coisa é fugir à verdade. **E eu pergunto: as Forças Armadas do Brasil, onde é que estão agora? Elas são obrigadas a velar pela Constituição, e não deixar a anarquia que aí está. Foi uma circular do Presidente Castelo Branco, em março de 64, mostrando que o Presidente da República não poderia dominar o povo brasileiro sem respeitar a Constituição que deu margem ao movimento de 64.** Quero dizer, nesse instante que o Presidente do Congresso está entrando, que ele também tem responsabilidade. Eu assumi essa presidência por quatro anos e no momento em que estava, na presidência da república houve um movimento como esse e eu mandei que houvesse a reação e a reação se fez sentir e o movimento parou. Hoje o Presidente da Câmara não estava lá. O eminente Presidente do Congresso a quem tanto respeito e estimo também não estava aqui. Isso não está certo. Nos momentos de dificuldade, os chefes não podem se ausentar e as Forças Armadas não podem ficar caladas. **Esses comandantes estão aí para obedecer a quem? A um subversivo.** Quero dizer nesse instante aos comandantes militares - não o ministro da defesa [Waldir Pires] porque ele não defende coisa nenhuma porque nunca soube defender. Está lá porque esse governo é um governo insensato de colocar uma figura como ele no Ministério da Defesa. **Quero dizer aos comandantes militares: reajam enquanto é tempo¹³, antes que o Brasil caia na desgraça de uma ditadura sindical presidida pelo homem mais corrupto que já chegou ao governo da república.** Nós não poderemos ficar inertes. Nós temos que reagir. Se esta casa - e a outra principalmente que foi alvo - não tiver uma reação à altura pela covardia do presidente Aldo Rebelo, nós aqui do senado, Senhor Presidente, não poderemos ficar parados diante disso. Vossa Excelência tem o dever de chamar a atenção do Senhor Presidente da República de que o Congresso Nacional não pode ficar à mercê dos desordeiros e anarquistas que estão aí vestidos de MST ou de qualquer outra coisa. Estou cumprindo o meu dever. Venho à tribuna com as forças da linha que ainda tenho para lutar para defender a Bahia e o Brasil, para dizer a esse governo corrupto que o lugar de ladrão não é infelizmente apenas na Câmara, é também no Palácio do Planalto, inclusive na família do Presidente. **Temos que fazer processos que sejam necessários, sem medo de errar¹⁴** e cumprir o nosso dever em relação à casa do povo brasileiro e da federação, que é o Senado da República. Muito obrigado.¹⁵

Os trechos em negrito chamam a atenção para uma sequência de termos e alusões comuns ao regime militar, capazes de deixar atônitos leitores contemporâneos, pois provocam um choque de referências, já que se subentende vivermos um momento amplamente democrático e de livre-expressão.

¹³ Em resposta à invasão das dependências da Câmara dos Deputados pelo Movimento de Libertação dos Sem-Terra (MLST).

¹⁴ Trechos destacados por mim.

¹⁵ Discurso proferido pelo senador Antônio Carlos Magalhães (PFL-BA) dia 06 de junho de 2006.

Quadros aparentemente peculiares da ditadura 1964-1985 são vistos em situações múltiplas em períodos singulares e distantes da história política brasileira. Os termos exílio, tortura, censura, repressão, anistia, intervenção, estado de sítio, presos políticos, ditadura existiram em diversas situações desde a instituição do estado republicano brasileiro em 1889. Do mesmo modo, muitas vezes o uso de determinados termos em situações específicas demonstra uma intenção manipuladora que visa a massificação de informações convenientes ao grupo político no poder. Para esse caso, podem ser citados os termos: subversivo, revolução, ditadura, movimento, anarquia e abertura política.

Acusação como a que consta no discurso de ACM, de que o presidente Lula pretende estabelecer uma “ditadura sindical” encontra similaridade em dois momentos políticos anteriores da história do Brasil. É o caso da acusação de Carlos Lacerda contra Getúlio Vargas, de que ele trabalhava no sentido de implantar um “regime republicano sindicalista”. Essa acusação ocorreu às vésperas da morte de Vargas em 1954, quando ele encontrava-se fragilizado pelas pressões da oposição e pelo abandono de sua base aliada. A outra acusação análoga se deu por parte das forças de oposição ao governo de João Goulart (Jango), no princípio da década de 1960, quando suas propostas de reformas de base transformaram-se em ameaça de perda de prestígio, poder e bens para as oligarquias nacionais. Creio que a acusação não se aplica em nenhum dos casos. Sem comparar os propósitos reais de cada governo, o que vemos aqui é um mesmo princípio: o de exagerar nas denúncias para enfraquecer o adversário.

Estou me aproximando, estreitando o foco. Aproximando-me de dentro. Aprendendo a ver. Porque faz pouco tempo, um curta-metragem de três minutos vislumbrando *O fim do homem cordial* foi censurado, se não pelo grupo, pelo estigma político que governava a Bahia sob a gerência de ACM.

O fim do homem cordial é um filme curta-metragem, dirigido por Daniel Lisboa e produzido em Salvador em 2004. Ganhou o prêmio de melhor filme no Festival Imagens em 5 Minutos naquele ano. Enquanto vencedor, o filme deveria ser exibido na rede pública de televisão do estado, a Televisão Educativa da Bahia (TVE). Foi, entretanto, censurado. O motivo fica evidente ao assistir o curta ou ler sua sinopse: “O grupo rebelde SUB v2.7 - subversão dois de julho - sequestra o principal líder político da Bahia e exige que as imagens dele, em poder do grupo, sejam exibidas no telejornal local.” Ora, as informações são explícitas, inclusive porque o telejornal local apresentado no curta-metragem, assim como toda a rede de televisão local, a Rede Bahia, pertence à família de ACM. A polêmica gerada por essa atitude repressiva multiplicou a repercussão que o filme teria naturalmente. Isso se

deu em função das possibilidades de divulgação na internet, a participação do curta-metragem em diversos festivais¹⁶, além do quadro de manifestações realizado pelos profissionais do cinema baiano.

O pequeno vídeo-problema, de pouco mais de dois minutos, quase passou sem fazer muito barulho após a premiação, mas ganhou súbita notoriedade após ser radicalmente atualizado por um ato infeliz de censura. [...] Comenta-se que o próprio ACM resolveu assistir ao vídeo e que nada viu demais. É bem provável que isso tenha acontecido, já que a figura mantém-se no poder há décadas, mesmo sendo uma das pessoas mais atacadas, de todas as formas possíveis e imagináveis.¹⁷

Em 2005, outro caso evidenciado refere-se à edição da Revista Carta Capital que continha matéria sobre corrupção envolvendo a empresa estatal Bahiatursa. Há denúncias de que os exemplares teriam sido retirados das bancas em toda a cidade¹⁸.

Neste caso, minha hipótese é a de que o estado democrático brasileiro, reconquistado desde 1985, apresenta-se, na Bahia, com fragilidades e ainda é susceptível a traços, atitudes e situações remanescentes da ditadura. Há, entretanto, perspectivas de transformações significativas nesse contexto. Isto decorre da mudança política inesperada das últimas eleições para governador, em outubro de 2006, quando o candidato da oposição, Jacques Wagner – Partido dos Trabalhadores (PT), venceu o candidato à reeleição pelo Partido da Frente Liberal (PFL)¹⁹, Paulo Souto. Esse fato político configura-se como uma grande reviravolta na história política da Bahia, que vinha guiada pelo *carlismo*, num percurso iniciado antes da ditadura militar, na década de 1950.

A ascensão e consolidação de ACM e do carlismo guardam estrita relação com o momento político ditatorial imposto pelos militares com o golpe de 1964. A nova circunstância se caracteriza pelo funcionamento formal do sistema político, agora submetido realmente ao poder militar. ACM mantém privilegiados laços com esse novo pólo de poder. Tais relacionamentos, já presentes antes nas articulações do golpe, consolidam-se com a sua posição francamente favorável ao golpe e a ditadura. A ocupação de importantes cargos, graças ao relacionamento e a escolha do poder militar, tais como a prefeitura de Salvador (1967-1970), o governo do estado da Bahia por duas vezes (1971-1975 e 1979-1983) e presidência da Eletrobrás (1975-1979), permite a formação e consolidação do carlismo através da disputa e do escanteamento de outras correntes (famílias) políticas baianas conservadoras, que também apoiavam a ditadura, como o vianismo, o juracisismo,

¹⁶ *O fim do homem cordial* participou de nove festivais: Festival do Cinema Universitário 2005, Cine Ceará 2005, Festival de Cinema e Vídeo de Cuiabá 2005, Festival Internacional de Curtas de São Paulo 2005, Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema 2005, Mostra do Filme Livre 2005, NÓIA - Festival Sul-Americano de Cinema e Vídeo Universitários 2004 e Vídeo Brasil 2005.

¹⁷ MARQUES (s/d)

¹⁸ Ver DIÁRIO (2005); FORTES (2005).

¹⁹ “Iniciada em 2005, a fase final da refundação do PFL acontece agora, com a troca de nome para Democratas e a renovação do comando que passará a ser exercido pelo deputado Rodrigo Maia (RJ).” DEMOCRATAS, [2007].

e Roberto Santos, sem que esse último tenha conseguido formar uma família política. Portanto, ao final da ditadura, a política baiana encontra-se majoritariamente dominada por ACM e pelo carlismo.²⁰

Emiliano José, nos dois volumes da publicação *Galeria F- Lembranças do Mar Cinzento*, apresenta a sua trajetória de pesquisas e vivências da ditadura militar na Bahia²¹. Ele comenta o desconhecimento de parte da sociedade quanto a esse período da história política no Estado e denuncia as tentativas de manter escondidos os fatos que apontam os anos de tortura e repressão na Bahia.

Muitos leitores do jornal se surpreendiam com a descoberta de que os acontecimentos que relato tinham se desenrolado na Bahia. Para eles, era como se a ditadura não tivesse existido no Estado. E existiu. Brutal, violenta, como em qualquer outro canto do país. [...] havia ditadura, mas havia resistência. [...] É preciso registrar que na Bahia os arquivos do período ditatorial desapareceram. Todo tipo de pressões foi feito junto ao governo estadual, à Polícia Federal, por organismos de direitos humanos, pelo Grupo Tortura Nunca Mais, por parlamentares de oposição, sem que qualquer autoridade prestasse conta da documentação que comprova a repressão e que tanto poderia contribuir para a elucidação da específica história do regime militar no Estado.²²

Discutir situações específicas desse contexto pouco conhecido, além de colaborar para a disseminação dessa história política, respaldará a análise do quadro coreográfico soteropolitano apresentado adiante.

2.1 SALVADOR, O GOLPE MILITAR E SEUS DESDOBRAMENTOS

O governo de Lomanto Júnior na Bahia teve início em 15 de abril de 1963 e inaugurou a reforma agrária no estado, com a desapropriação de fazendas no município de Candeias. Embora tenha insinuado uma atitude de apoio a Jango diante das primeiras ações militares no dia 31 de março de 1964, ele não divulgou o manifesto que escreveu.²³ Semelhante atitude de cautela e recuo político-ideológico foi visto na reação de Otávio Mangabeira às atitudes repressoras e autoritárias de Eurico Gaspar Dutra na presidência da República em 1947.

²⁰ RUBIM, 2001, p.02.

²¹ Os capítulos desses livros são resultados de artigos que foram publicados no Jornal A Tarde nos anos 1999 e 2000 e posteriormente organizados nas duas publicações (JOSÉ, 2000 e JOSÉ, 2004).

²² JOSÉ, 2000, p. 11-12.

²³ TAVARES, 2001, p.474.

Salvador estava, naquele momento, sob controle dos militares que agiam para além da autoridade do governador, destituindo-o da hierarquia política naturalmente estabelecida.

No dia 02 de abril de 1964, o Sindicato dos Funcionários da Petrobras, localizado na Praça da Piedade, foi invadido e interditado pela polícia, ao tempo que os transeuntes circulavam alheios pelo centro da cidade²⁴. Ainda que o golpe tenha encontrado apoio em alguns setores sociais, parte da população encontrava-se em situação de completo despreparo para compreender o que se passava, inclusive por conta da influência de diversas campanhas pró-golpe que vinham acontecendo:

[...] nos meses que antecederam o golpe, o TFP – Tradição, Família e Propriedade – foi às ruas colher assinaturas contra as reformas de base pretendidas por Goulart, os periódicos golpistas convidaram a população a participar da Cruzada do Rosário em Família [que] reuniu milhares de pessoas na Praça Castro Alves em 02 de junho de 1963.²⁵

Dessa forma, no imediato pós-golpe, o posicionamento da população soteropolitana foi diverso. Uns foram pegos de surpresa, muitos se mantiveram indiferentes, enquanto outros vestiam a camisa da “revolução”, alienados em meio ao discurso anticomunista: “No dia 1º de abril o centro de Salvador amanheceu guardado por ninhos de metralhadoras. Surpresa e desinformada sobre aquelas providências de guerra, a população correu para os supermercados e começou a se abastecer de alimentos.”²⁶

O golpe militar no Brasil era assunto que já pairava no ar e nas manchetes de jornais no período próximo ao golpe, como algo possível de acontecer e em estado de iminência. Como tal procedimento fora tentado e fracassado no governo de Jânio Quadros, a situação política do país andava tensa e os jornais, de certa forma, anunciavam o mal próximo.

Em Salvador, os dois jornais de maior circulação falavam sobre o assunto e mantinham posicionamentos definidos e opostos. O jornal A Tarde colocava-se sempre em postura de desacordo ao presidente Goulart e aos anseios democráticos que corriam o país. Já o Jornal da Bahia²⁷ mantinha continuamente uma postura de apoio ao governo. Nas suas manchetes, tentava, claramente, chamar a atenção para o perigo que se aproximava. São exemplos dessa trincheira jornalística as duas manchetes publicadas às vésperas do golpe e destacadas por Gercília Santos (1989):

²⁴ Ao tentar se informar sobre a situação das pessoas dentro do prédio, o antigo líder sindical Mário Lima, então Deputado Federal, foi preso. (*Id.*, 2004, p.112-114)

²⁵ FRANCO, 1994, p.136.

²⁶ TAVARES, 2000, p.474.

²⁷ O Jornal da Bahia pertencia ao jornalista João Falcão e foi fundado em 1958.

Ninguém esconde o receio de que esta crise será seguida em breve de outras, até que algo de realmente sério aconteça.²⁸

A poderosa Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT), dominada por comunistas, ameaçou promover uma greve geral no caso de ser tentado um golpe militar contra o presidente João Goulart.²⁹

Entre denúncias, calúnias e fatos, o quadro geral de notícias sobre a situação política do país antes do golpe apontava para o fato de que, “enquanto A Tarde se preocupava em especular sobre o assunto, o Jornal da Bahia tratava de desmentir o boato no dia seguinte, cedendo espaço para a versão oficial.”³⁰

Em primeiro de abril de 1964, A Tarde classificou o dia como “glorioso”, enquanto o Jornal da Bahia expôs espaços em branco na sua primeira página, fruto da censura imediata à deflagração do golpe militar, mais uma vez advertindo sobre o formato do governo que se iniciava, pautado em negatividade e supressão de direitos. Santos (1989) apresenta o depoimento de João Carlos Teixeira Gomes – chefe de redação do Jornal da Bahia no período - demonstrando a clareza com que a situação já era prevista e articulada:

[...] De 31 para 1º, fiquei até tarde no jornal, ouvindo o noticiário das rádios nacionais porque já havia ameaça de golpe. Cheguei em casa por volta das 4:15 horas da madrugada já me preparando para dormir, cansado, quando fui subitamente chamado pelo jornalista Moacir Ribeiro que me informava está sendo a sede do jornal, localizada na Barroquinha, invadida por tropas militares e policiais. [...] num de seus dias mais gloriosos, o Jornal da Bahia foi às ruas, em 1º de abril de 1964, estampando em suas páginas a marca da ditadura militar que se iniciava.³¹

Essa questão, entretanto, não era de conhecimento geral, nem mesmo entre os diversos segmentos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e dissidência. José³² conta o episódio ocorrido no dia 31 de março, quando alguns militantes da Ação Popular³³, ao confirmarem a fatalidade do golpe, seguiram para uma assembléia na Federação dos Trabalhadores da Indústria (FTI). Ao dar a notícia dos acontecimentos vindouros, eles foram questionados e desacreditados por dirigentes do PCB e, em consequência, por todos os trabalhadores presentes, que prosseguiram sem aflição com a pauta da assembléia.

²⁸ JORNAL DA BAHIA, 29, 30 mar. 1964.

²⁹ A TARDE, 30 mar. 1964.

³⁰ SANTOS, 1989, p.07.

³¹ *Ibid*, p.19.

³² JOSÉ, 2004, p.65.

³³ “A Ação Popular foi fundada em 1962, em Belo Horizonte, por integrantes da Juventude Universitária Católica e desdobrada em outras sedes pelo país com apoio da União Nacional dos Estudantes (UNE).” (AZAMBUJA, 2005)

Embora já existissem rumores do golpe, para muitos militantes do movimento estudantil em Salvador, ele também foi recebido como algo inesperado e passageiro, por conta da força e popularidade de Jango nos últimos tempos e da esperança de uma reversão do quadro de instabilidade daquele momento. Ainda assim, muitos deles saíram imediatamente de Salvador em busca de refúgio e articulação política. Ainda no dia 1º de abril um grupo de militantes foi para a cidade Feira de Santana, ao encontro do prefeito Francisco Pinto (Chico Pinto), com a intenção de criar ali o movimento de resistência baiano.

[...] Na noite anterior haviam recebido a informação das primeiras e decisivas movimentações golpistas [...]. Quando chegaram a Feira, souberam, pelo próprio Chico Pinto, que o Exército, confiando pouco em Lomanto Júnior, governador do estado, havia assumido o controle do quartel da PM em Feira de Santana. Não havia mais a possibilidade de tomá-lo.³⁴

2.1.1 A constatação do golpe na capital e no interior da Bahia

O quadro de repressão, prisões, mortes e cassações teve início na Bahia. A situação era tão crítica que a 6ª Região Militar (RM) transformou um navio em prisão para trancar professores, jornalistas e mais pessoas esclarecidas da real situação política instalada³⁵. Em Vitória da Conquista, no início de maio de 1964, a ditadura encheu um ônibus com presos políticos.

A repressão em Conquista foi ampla. O Sindicato dos Trabalhadores na Construção Civil foi fechado, a Câmara de Vereadores [...] cassou o mandato do prefeito Pedral Sampaio [...]. Os meios de comunicação desdobravam-se em elogios ao regime de terror recém-implantado.³⁶

Por volta do dia 05 de abril, já havia vinte e uma pessoas presas no Quartel do Barbalho. Diante da completa insegurança acerca do limite entre ameaças e respeito aos direitos humanos, muitas pessoas procuradas pela ditadura optaram por entregar-se. Fugitivos, eles estariam inteiramente desprotegidos e expostos. Ao apresentar-se oficialmente à polícia, estavam, teoricamente, salvaguardados pela lei. Esse foi o raciocínio de muitos que se viram caçados na categoria *vivo ou morto*.

³⁴ JOSÉ, 2004, p.64-65.

³⁵ Ver TAVARES, 2000, p. 475.

³⁶ JOSÉ, *op.cit.*, p.88.

A clandestinidade, além de abranger outros estados, alcançou muitas cidades do interior da Bahia. Do mesmo modo, cidades vizinhas à capital foram palcos (clandestinos, claro) de treinamento militar entre grupos partidários de oposição ao regime militar. Camaçari, Mata de São João, Ipiaú, São Miguel das Matas, Canavieiras, Ilhéus, Itapebi, Vitória da Conquista, Bom Jesus da Lapa, Feira de Santana, Alagoinhas, Ipirá, Cruz das Almas, Cachoeira, Amargosa, Itaberaba: estas são algumas cidades da Bahia que deixaram rastros de ditadura militar, quer por uma postura política contundente - como é o caso de Vitória da Conquista, por exemplo, quer pela guarida involuntária aos perseguidos pela ordem oficial do país nos anos de chumbo. Houve também a ação direta das tropas do Exército em diversos espaços e circunstâncias, como Alagoinhas, por exemplo, onde existia um centro de torturas chamado Fazendinha.

O quadro político-repressor ocorreu em Salvador em palcos fixos e com um repertório bastante conhecido nas histórias de tortura e repressão pelo país. O Quartel do Barbalho era o principal centro de tortura de Salvador – “o inferno era ali [...]”³⁷. Além dele, serviram à ditadura o Quartel de Amaralina, o 19º Batalhão de Caçadores (19º BC), o Quartel dos Fuzileiros Navais e o Quartel-General da VI Região Militar (Quartel da Mouraria).

Os momentos de responder ao Inquérito Policial-Militar eram compostos de pressão psicológica, espancamento, mergulho em tanque de água, pau-de-arara, choques elétricos, mergulho em fosso, uso de broca de dentista, cigarros apagados no corpo, afogamento. As questões básicas feitas aos presos políticos eram “[...] qual a organização subversiva de que fazia parte, o que pretendia, quem contribuía financeiramente, a relação com Moscou, quem trazia dinheiro, quem era o chefe”³⁸. A fase da tortura terminava com a transferência dos presos políticos para a Galeria F da Penitenciária Lemos de Brito, no bairro da Mata Escura. “A tortura é naturalmente um gesto político e perpassa a história da humanidade. Ela sempre encerra alguma justificativa por parte do poder. Já vazaram documentos da ditadura, justificando a tortura. Era um método para tirar informações, e ponto final.”³⁹

Além disso, ocorreu, em Salvador, sequestro de presos políticos: quando um preso político recebia o *habeas corpus* do Supremo Tribunal Militar, oficiais ligados à repressão seqüestravam o preso, contrariados com a decisão judicial. Assinar o documento de soltura poderia significar ser assassinado sem suspeitas, já que, teoricamente, o indivíduo não estava mais sob a guarda do Estado.

³⁷ JOSÉ, 2000, p.17.

³⁸ *Id.*, 2004, p.98.

³⁹ *Id.*, *op.cit.*, p.17.

Virgildásio Sena, prefeito de Salvador na época, era a favor das reformas de base propostas pelo governo de João Goulart. Faz parte do seu histórico político a participação no movimento estudantil quando era aluno da Escola Politécnica da Universidade da Bahia e a filiação ao PCB em 1942. Com o golpe militar, ele foi deposto, preso e teve seus direitos políticos cassados. Alguns funcionários na prefeitura perderam seus cargos. O governador Lomanto Júnior, ao contrário, conseguiu manter o seu cargo com o apoio da Igreja Católica. Para asseverar sua posição de adesão ao golpe perante os comandantes militares⁴⁰ e a população baiana, Lomanto Júnior esteve, juntamente com sua esposa, na vanguarda da *Marcha da Família com Deus pela Democracia*, realizada no centro de Salvador no dia 15 de abril de 1964. Alunos do Colégio Militar foram obrigados pela direção da escola a participar do evento.

Após o golpe, o governo federal fez uso de atos institucionais, atos complementares e decretos-leis, até a determinação, por vias constitucionais, do sistema autoritário comandado pelos militares por meio da Constituição de 1967.

Desvelou-se em seguida, o pano de fundo, o propósito econômico do golpe militar. Tratava-se de promover, sem maiores entraves estudantis ou sindicais, um projeto de “desenvolvimento associado”, de desenvolvimento capitalista multinacional, para o Brasil.⁴¹

No âmbito do ensino, havia uma estratégia, fundada no acordo MEC-USAID⁴², que pretendia promover uma reforma universitária baseada nos padrões norte-americanos, e orientada pelo Big Brother do norte. Buscava-se o fortalecimento do ensino privado, se possível a privatização das universidades públicas e a dissolução das entidades estudantis. Para o ataque à organização autônoma dos estudantes, editou-se a Lei Suplicy, que legalizava a perseguição e demissão de alunos e professores e, ainda, a intervenção nas universidades.⁴³

Luís Viana Filho foi o primeiro governador baiano eleito dentro do contexto ditatorial, já por via indireta. Na sua gestão (1967 a 1971), tiveram destaque os projetos para o sistema educacional, orientados por Luís Augusto Fraga Navarro de Brito, Secretário de Educação e

⁴⁰ No imediato pós-golpe, o presidente da Câmara dos Deputados, Paschoal Ranieri Mazzilli, assumiu a presidência da República (01/04/1964 - 15/04/1964). Em seguida e durante o período de governo militar, de 1964 a 1985, assumiram o cargo o Marechal Castelo Branco (1964-1967), o Marechal Costa e Silva (1967-1969), o General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o General Ernesto Geisel (1974-1979) e o General João Figueiredo (1979-1985), além de uma junta militar, composta por Márcio Melo, Augusto H. Rademaker e Aurélio Lira, que governou o Brasil no período de 31 de agosto de 1969 a 30 de outubro de 1969.

⁴¹ RISÉRIO, 2002, p.250.

⁴² Ministério da Educação (MEC) e a United States Agency for International Development (USAID).

⁴³ JOSÉ, 2000, p.55.

Cultura.⁴⁴ Considera-se essa administração mais um degrau a favor da educação na Bahia, após os trabalhos de Anísio Teixeira (1947) e Isaías Alves (1938), sucessivamente.

A edição do Ato Institucional nº. 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, provocou instabilidade na administração de Viana Filho e prejuízos para a área educacional, já que, em meio ao quadro de insegurança daquele momento, aconteceu a

[...] saída forçada do Secretário da Educação, Luís Navarro de Brito, ameaçado pelo general Abdon Sena de ser preso em seu próprio gabinete. Para perda da Bahia, teve de se exonerar. Quase em seguida foi convidado, e aceitou, importante cargo na UNESCO, órgão da ONU sediado em Paris.⁴⁵

2.1.2 O engajamento político do movimento estudantil

Muitos estudantes, bem cedo, engajaram-se em partidos políticos de esquerda (PCB e dissidência), amadureceram frente aos grêmios secundaristas e universitários e tornaram-se alvos seguros para a repressão. Isso porque o movimento estudantil, especialmente o secundarista, foi o que mais se exaltou, inicialmente, contra a estrutura política em questão. Desse movimento, saíram grandes nomes da militância política nacional. Destacou-se, neste quadro, a militância estudantil do Colégio Central – colégio da rede estadual de ensino - e da União dos Estudantes da Bahia (UEB), que agregava alunos da Universidade da Bahia e da Universidade Católica de Salvador.

A articulação de maior visibilidade antes do golpe foi a criação do Centro Popular de Cultura da Bahia em 1962. A premissa básica do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1961, no Rio de Janeiro, era a promoção de melhorias sociais para o povo brasileiro. Para tanto, ele fez uso de diversas linguagens artísticas, principalmente o teatro. Sua origem está na ascensão da linguagem teatral na década de 1950 em São Paulo, com a consolidação de grandes companhias e uma melhor qualidade dos trabalhos amadores - todos voltados para um público de classe alta. Seu ícone era o Teatro Brasileiro de Comédia, que data da década anterior, em 1948.

No meio estudantil, nasceu o desejo de fazer um teatro que dialogasse com as questões sociais do país, surgindo, em 1955, o Teatro Paulista de Estudantes (TPE). No ano seguinte, o

⁴⁴ Dentre os feitos nesse setor, estão o início das obras da Universidade Estadual de Feira de Santana e a criação da Biblioteca Central da Bahia, para a qual se realizou um concurso nacional para escolha do seu projeto arquitetônico.

⁴⁵ TAVARES, 2000, p.486.

TPE foi incorporado ao Teatro Arena (1953), que passou a ser dirigido por Augusto Boal.⁴⁶ Aliaram-se, nessa proposta, cultura popular, militância político-cultural e concepção teatral moderna. “Boal leva o grupo a um intenso mergulho na cultura e no jeito de ser brasileiro. Um dos exercícios era mandar os atores às ruas pesquisar os movimentos, as expressões gestuais, a maneira de reagir do cidadão comum.”⁴⁷

Em 1957, o Teatro Arena fez temporada em Salvador, com apresentação de cinco espetáculos, acolhido por um grande público, além de tecer contato com o Jogralesca do Colégio Central, grupo que se propunha a dramatizar textos de poetas brasileiros e do qual fez parte Glauber Rocha.

Em 1958, o Arena encenou *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Acreditando que estavam fazendo um teatro sobre o povo, mas sem alcançá-lo, Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) e parte do elenco romperam com o Teatro Arena em 1961. Eles seguiram para o Rio de Janeiro e lá, em parceria com a UNE, encenaram *A mais-valia vai acabar, seu Edgard*, peça de Vianinha, que gerou um grupo de estudos e, por fim, configurou o CPC.

Neste mesmo ano, com o apoio de Leonel Brizola, numa ação chamada UNE Volante, o CPC viajou para quase todos os estados brasileiros, promovendo peças teatrais e debates que disseminaram seus ideais e influenciaram a criação de CPCs em diversos espaços da nação.

Em Salvador, o CPC foi criado em 1962 e se configurou enquanto militância cultural. Não existiu uma atuação contundente na esfera político-partidária, ainda que houvesse uma identificação ideológica do grupo com os princípios do PCB e existisse uma relação próxima com os sindicatos do Estado. Entretanto, dentro do contexto político nacional e face às ações do movimento estudantil local, o CPC era visto por parte da sociedade como uma ação comunista.

Para sua estruturação, vieram à Salvador os diretores teatrais Francisco de Assis e Álvaro Guimarães, que montaram os espetáculos *Rebelião em Novo Sol* (1962) e *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1963), respectivamente. Participaram do CPC, entre outros, Tom Zé - como Diretor do Departamento de Música - Harildo Déda, Haydil Linhares, José Carlos Capinan e Waly Salomão como atores. Em pouco tempo o CPC baiano passou a atuar em sede própria,

⁴⁶ Augusto Boal, a partir dessa experiência com o Teatro Arena, criou o Teatro do Oprimido, que propunha ensinar uma forma de fazer teatro que servisse de veículo para a divulgação de idéias a partir da realidade daquele que o pratica. Disseminado pelo mundo, existem, hoje, mais de trezentos grupos de Teatro do Oprimido em quase setenta países. Pela relevância da sua militância político-cultural, ele é candidato, esse ano, ao prêmio Nobel da Paz. (ROVAI; AYER, 2008)

⁴⁷ MOREIRA, 2007, p.21.

cedida pela Escola de Administração da Universidade da Bahia, onde implantou, inclusive, um laboratório fotográfico. Moreira⁴⁸ explica as especificidades do CPC baiano:

O CPC baiano não ficava imune às reverberações da *avant-garde* que circulava nos espaços da velha cidade. Isso o diferenciava dos demais CPCs e movimentos de esquerda no país que, em geral, tinham resistência e mesmo aversão ao dito “cosmopolitismo”, à interlocução com as culturas estrangeiras

O CPC atuou na capital e no interior da Bahia, principalmente por meio de apresentações teatrais seguidas de debates. Uma ação original foi a Campanha de Alfabetização pelo método de Paulo Freire, por meio da Comissão Regional de Cultura Popular, numa parceria dos governos federal e estadual. Segundo Moreira⁴⁹, a capacitação da equipe do CPC foi feita pelo próprio Freire, que dirigia, na época, a Comissão Nacional de Cultura Popular⁵⁰ do governo João Goulart. Essa ação aconteceu com sucesso em Feira de Santana, mas foi interrompida pela ação repressiva do governo militar em Salvador.

Quando aconteceu o golpe, [...] a sede do CPC foi arrombada e fechada [...]. O laboratório de fotografia foi fechado, os equipamentos apreendidos pelos militares como “material subversivo” e expostos no Museu de Arte Moderna [...]. Foi também apreendido o equipamento de projeção de 16 mm e o pequeno filme produzido por Orlando Sena, Valdemar Lima e Geraldo Sarno para “Rebelião em Novo Sol”.⁵¹

Esses jovens tinham intenções claras de conquistas cidadãs e tomaram para si a responsabilidade de transformar o mundo. Nesse contexto, a maioria dos presos políticos em Salvador tinha, em média, vinte e três anos. Eram, ainda, muito jovens no auge de sua luta político-ideológica. Foi o caso de Emiliano José, por exemplo.

O primeiro episódio vivido por Carlos Sarno⁵², aluno do Colégio Central, é curioso e antecede os seus vinte anos de idade. Em 1966, ele teve seu texto teatral, *Aventuras e Desventuras de um Estudante*, proibido de ser encenado na escola. A questão ganhou repercussão⁵³ e ele foi expulso da rede pública de ensino pelo governador Lomanto Júnior.

⁴⁸ MOREIRA, 2007, p.61.

⁴⁹ *Ibid*, p. 57.

⁵⁰ A Comissão Nacional de Cultura Popular foi implantada pelo Ministro da Educação e Cultura do governo João Goulart, Paulo de Tarso, com o intuito de “implantar em âmbito nacional novos sistemas educacionais de cunho eminentemente popular, de modo a abranger áreas não atingidas pelos benefícios da educação” (Portaria Ministerial nº. 195, de 8/7/63). Ver BARBOSA, 1980.

⁵¹ MOREIRA, *op. cit.*, p.59-60.

⁵² Em 1970, Sarno foi preso com sua companheira, Jurema Valença e torturados na sede da Operação Bandeirantes (Oban), São Paulo. A partir de 1972, depois de julgados, passaram a cumprir pena na Bahia.

⁵³ Eis no passado, um caso semelhante ao do filme curta-metragem *O fim do homem cordial*, onde a censura promoveu a repercussão do objeto censurado.

Os estudantes do Colégio Central declararam greve e fizeram passeatas em defesa de Sarno e da democracia no ambiente escolar, quando foram agredidos pela polícia. Sarno e o grupo de teatro tiveram também o apoio de estudantes universitários e do abade Dom Timóteo Anastácio Amoroso, do Mosteiro de São Bento, que ofereceu espaço para a apresentação da peça, mas precisou recuar o convite devido a pressões da polícia. Além disso, trinta e dois intelectuais assinaram um manifesto em favor dos estudantes.

Juca Ferreira⁵⁴, que estudava no Colégio Militar, foi para o Colégio Central em 1967, para cursar a terceira série do que hoje é denominado ensino médio. Pertencente ao PCB, ele trabalhou pela reestruturação das ações culturais da escola por meio de reuniões onde se discutia estética. No ano seguinte, optou por estudar na Escola Técnica Federal da Bahia, movido pela intenção de questionar sua estrutura autoritária, administrada por militares - que controlavam, inclusive, o grêmio estudantil. “[...] Os conteúdos pedagógicos eram duramente censurados. Afinal, ali se preparava a classe operária moderna, e os controles tinham de ser mais rigorosos.”⁵⁵

As primeiras ações organizadas tiveram apoio de estudantes e funcionários e repercutiram em outras escolas, como a criação do jornal *O Trabalho* e eleições para o grêmio. O resultado foi imediato: “Destampou-se a energia reprimida da escola: surgiram grupos de dança, demandas da negritude, os estudantes começaram a frequentar as assembléias gerais do movimento estudantil.”⁵⁶

Essa trajetória de liderança estudantil na Escola Técnica foi interrompida pelo AI-5, quando, orientado pelo diretor, Ferreira entendeu que o melhor era cancelar a matrícula e afastar-se da escola. Nesse período, “em Salvador, as passeatas estudantis passaram a ser reprimidas a bala, por ordem, ou por omissão do governador Luís Viana Filho”.⁵⁷

Dois episódios vividos por Juca Ferreira colaboram para a compreensão do modo como a sociedade reagia àquela realidade controlada. Na primeira situação, já afastado do movimento estudantil, ele presenciou uma animação popular que demonstrava, mais uma vez, como a consciência da população frente à guerra civil era incerta. Neste caso, ela se mostrou atenta e informada:

⁵⁴ Secretário Executivo do Ministério da Cultura do Governo Federal.

⁵⁵ JOSÉ, 2000, p.71.

⁵⁶ *Ibid*, p.72.

⁵⁷ FRANCO, 1994, p.139.

-Eu pego um ônibus de volta e, de repente, algumas pessoas começaram a cantar: “Olê, olê, olê, olá, seu Mariguella⁵⁸ está botando pra quebrar”. Juca vibrou. Soube ali, pelos populares, que o embaixador americano, Charles Burke Elbrick, havia sido sequestrado [...].⁵⁹

O segundo acontecimento refere-se ao contexto da prisão de Ferreira em outubro de 1970. Liberado pouco tempo depois, a orientação que recebeu do partido demonstra a existência de uma vida paralela, cotidiana, alheia aos fatos políticos ligados à militância e repressão:

Voltou a ter uma vida normal, aconselhado pelo MR-8⁶⁰ a ficar sem qualquer contato e ir a festas, divertir-se, desenvolver a rotina de um cidadão comum. Até que, na Festa do Bonfim, janeiro de 1971, chega um recado: “Ligue para sua advogada imediatamente”. Acordou Ronilda Noblat na madrugada e ouviu dela a advertência:
-A Polícia Federal está atrás de você. Um militante caiu, passou para o outro lado, abriu tudo. Cuide-se.⁶¹

Nacionalmente, somente em 1970, os órgãos repressivos do governo somaram os assassinatos de vinte e duas pessoas ligadas à militância política, “afora os desaparecidos, entre os quais, naquele ano, Mário Alves, dirigente do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR)”.⁶²

Emiliano José era membro da Aliança Libertadora (AL) e foi preso na Ribeira (bairro de Salvador) em novembro de 1970. Ao falar sobre o momento em que virou preso oficial, em 08 de dezembro de 1970, comentou a prosaica afirmação de um oficial, de que ficaria preso por muitos anos. A informação ganhou destaque pelo fato de ouvi-la ao tempo em que assistia pela janela a Cidade da Bahia desmanchar-se em festa na cidade baixa, dia de Nossa Senhora da Conceição da Praia.

[...] a ditadura, desenvolvendo uma das repressões mais ferozes da história do Brasil, não enfrentava sérias dificuldades, no entanto. O crescimento econômico de mais de 10 por cento ao ano, o desenvolvimento de uma linguagem nacionalista e a vitória na Copa do Mundo configuravam um cenário momentaneamente favorável aos militares, apesar de tudo.

O governo Médici, já contando com a Rede Globo – O Jornal Nacional, iniciado em 1969, era uma espécie de diário oficial do regime -, isola a esquerda, que perde inteiramente suas bases sociais, sua vinculação com o povo. É nesse cenário de isolamento que o aparato policial-militar-terrorista montado por Médici vai

⁵⁸ Carlos Marighella morreu dois meses depois dessa ação, em São Paulo. Ele foi assassinado pela ditadura no dia 04 de novembro de 1969.

⁵⁹ JOSÉ, 2000, p.74.

⁶⁰ MR-8: Movimento Revolucionário 8 de Outubro.

⁶¹ *Ibid*, p.79.

⁶² *Ibid*, p.22.

aniquilar a quase totalidade da esquerda armada, assassinando cruelmente seus melhores combatentes.⁶³

Mais uma vez, vêem-se contextos diversos num só momento histórico. Para alguns, a ditadura era uma realidade tátil, para outros, Salvador continuava a ser apenas a cidade da alegria. Em âmbito nacional, em diversos aspectos, inclusive economicamente, o país desenvolvia-se de forma satisfatória, o que de certa forma favorecia a imagem o governo ditador.

2.1.3 As especializações da ditadura

Em 1970, aconteceu o episódio que culminou na primeira sentença de morte por fuzilamento, durante o regime militar, em 1971. Após uma reunião com companheiros do PCBR no Dique do Tororó - em Salvador - e de uma investida armada contra os policiais, Theodomirom Romeiro dos Santos, já rendido, atingiu um sargento da Aeronáutica, que morreu.

A sua condenação pela Justiça Militar acabou sendo, na verdade, um forte motivo para os grupos de defesa dos direitos humanos em toda a Europa iniciarem uma campanha contra a situação dos presos políticos no Brasil. Ele estava politicamente resguardado.⁶⁴

Theodomirom Romeiro dos Santos viveu dos dezoito aos vinte e sete anos na Penitenciária Lemos de Brito. Às vésperas da anistia, sua fuga tornou-se indispensável, pelo risco de ser assassinado.

Apesar dos fortes indícios de uma razoável abertura política, o juiz-auditor Arnaldo Lima negara, em 18 de junho de 1979, um pedido de liberdade condicional a Theodomirom, embora, do ponto de vista legal, ele tivesse pleno direito a ela. [...] o juiz chegou a dizer aos jornais que não poderia, sozinho, “arcar com a responsabilidade de devolver Theodomirom à sociedade”. Não baseou sua decisão em razões de direito, mas na política.⁶⁵

⁶³ JOSÉ, 2000, p.38.

⁶⁴ *Id*, 2004, p.26.

⁶⁵ *Ibid*, p.29-30.

Antônio Carlos Magalhães governou a Bahia pela primeira vez no período de 1971 a 1975. José⁶⁶ explica que “participaram dessa escolha o organismo político, o SNI⁶⁷ e os comandos militares. [...] Médici terá no governo da Bahia um homem inteiramente identificado com seus métodos”. Em princípios do segundo mandato no governo da Bahia, ACM se pronunciou sobre o caso de Theodomiro:

O governador Antonio Carlos Magalhães, indicado pela segunda vez pelos militares para governar a Bahia, já havia confidenciado, entre ameaçador e conciliador, e sem explicar exatamente o que queria dizer, que temia pela segurança de Theodomiro. Em *off*, disse que o caso Theodomiro era um assunto “muito complicado”. E completava: “você sabem, pode ocorrer uma briga com os presos e acontecer alguma coisa com ele...”⁶⁸

Essa possibilidade de conflito era remota, em função do grau de liberdade e confiança vivido pelos presos políticos junto à administração da Penitenciária Lemos de Brito em fins da década de 1970: eram, eles próprios, os responsáveis por trancar os portões, além de possuírem liberdade para passear sem escolta policial pelos arredores do presídio. Diante das ameaças, num desses passeios, Theodomiro fugiu. Ele percorreu algumas cidades do interior da Bahia, Rio de Janeiro e Brasília, onde se asilou na Nunciatura Apostólica⁶⁹, de onde seguiu para o exílio no México e, em seguida, para Paris. Durante sua estada na Nunciatura, ele ainda sofreu o perigo de uma carta-bomba, que nunca chegou às suas mãos e foi desarmada por uma equipe da Agência Central de Inteligência (CIA), via Embaixada Americana.

Em 1973, a ditadura iniciou a Operação Radar⁷⁰, que vitimou até janeiro de 1976, vinte militantes. Entre eles, o diretor de jornalismo da TV Cultura, Wladimir Herzog. Quando da divulgação, em 2004, pelo Correio Braziliense, de supostas fotos do jornalista em cárcere durante a ditadura, foram duas as reações do Exército, antes e depois de uma repreensão do presidente da República:

O episódio provocou um mal-estar entre o presidente Luiz Inácio Lula da Silva e os militares, que após a divulgação das fotos publicaram nota dizendo que “as medidas tomadas pelas forças legais foram uma legítima resposta à violência dos que recusaram o diálogo”.

O presidente Lula considerou a nota “impertinente, equivocada e inoportuna” e exigiu retratação pública do comandante do Exército, general Francisco Albuquerque. A retratação, de cinco parágrafos, dizia, entre outras coisas: “o

⁶⁶ JOSÉ, 2000, p.39.

⁶⁷ Serviço Nacional de Informações.

⁶⁸ *Ibid*, p.30.

⁶⁹ Representação diplomática do Estado do Vaticano no Brasil.

⁷⁰ A Operação Radar foi criada em 1973 com o objetivo de destruir o PCB.

Exército lamenta a morte do jornalista Vladimir Herzog e não quer ficar reavivando fatos de um passado trágico que ocorreram no Brasil.⁷¹

Dois torturadores, conhecidos nacionalmente, estiveram em Salvador, na caça aos comunistas e subversivos: Sérgio Paranhos Fleury – denominado assassino-torturador por Emiliano José – e Carlos Alberto Brilhante Ustra, da OBAN, considerada o centro de torturas mais cruel do país. Fleury esteve em Salvador em 1971 em perseguição a Carlos Lamarca⁷² e em 1975, juntamente com Ustra, na Operação Radar, que prendeu na Bahia cerca de oitenta pessoas.

2.1.4 A estratégia da distensão lenta e gradual

Segundo Maria Helena Moreira Alves (1984), o uso da tortura estabelece uma atmosfera de medo. Ainda que incomodado com as agruras das distorções sociais e econômicas, perde-se a coragem de reivindicar justiça. Entretanto, ela faz a ressalva de que, enquanto sistema de dissuasão, a tortura é falha, posto que com o passar do tempo, o medo diminui na medida em que cresce a raiva e a revolta contra o sistema repressor. Nesse sentido ela afirma que “a realidade da opressão é mais poderosa como estimulante do que o medo como dissuasivo”.⁷³

A partir de 1974, camadas sociais que antes colaboraram e acreditavam no sistema ditatorial brasileiro, influenciadas pelo medo da repressão e insatisfeitos com a concentração de poder do Estado, passaram a cooperar com as reivindicações de liberalização e abertura política. “O fato de pertencer a um grupo importante da elite já não constituía proteção [...]”.⁷⁴ Sobre o processo de abertura política administrado pelo Estado, Alves explica:

Seria aberto um espaço político suficiente para conter a oposição de elite, na esperança de obter para o Estado de Segurança Nacional maior estabilidade e apoio. Por outro lado, os parâmetros da “democracia forte” eram definidos de modo a limitar a participação de setores da população até então excluídos e permitir que o Estado determine qual é a oposição aceitável, e qual é intolerável.⁷⁵

⁷¹ FREITAS, 2004.

⁷² Lamarca desertou do Exército para lutar contra a ditadura. Foi militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e, depois, do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Foi morto em 17 de setembro de 1971 em Brotas de Macaúbas, interior da Bahia.

⁷³ ALVES, 1984, p.171.

⁷⁴ *Ibid*, p.221.

⁷⁵ *Ibid*, p.225.

Alves esclarece ainda que, como a ditadura no Brasil se vestiu em figurino democrático, na prática, aconteceram brechas para reivindicações. Para controlar o sistema político, o governo articulou todo o tempo novas estratégias e, conseqüentemente, concessões para a oposição, de forma que gradualmente conquistas democráticas foram acumuladas pela sociedade civil brasileira.

A tentativa de organizar a totalidade da sociedade brasileira segundo os parâmetros da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento esbarrou, no entanto, no constante ressurgimento da oposição. Formas específicas de controle tiveram de ser criadas em resposta a desafios apresentados pela sociedade civil [...].⁷⁶

A luta pela anistia dos presos políticos mobilizou a população de forma intensa, sendo concedida durante o governo do presidente João Figueiredo, no dia 27 de junho de 1979. Entretanto, ela tinha um formato polêmico, pois era restritiva e beneficiava também agentes ligados ao sistema repressor.

Em 29 de setembro de 1979, foi extinta a lei do bipartidarismo, enquanto estratégia do governo militar para enfraquecer o partido de oposição ao governo nas eleições que se seguiriam. Em Salvador, o governador ACM, estrategista político atento ao processo de abertura política, autorizou a realização, em 1979, do XXXI Congresso da UNE, até então proibido pelo governo militar. Em fins de 1981, seu candidato, João Durval Carneiro, foi eleito governador.

Nacionalmente, a disputa presidencial entre Tancredo Neves e Paulo Maluf acabou de forma conturbada. O povo elegeu Tancredo Neves, porém com sua morte, assumiu a presidência da República o vice-presidente José Sarney. Com isso, a transição do regime ditatorial ao estado democrático foi parcial e equivocada, visto que Sarney fora presidente da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), o partido oficial da ditadura, sendo, pois, um legítimo representante do regime político de exceção.

Por fim, em 1988, a nova Constituição oficializou a redemocratização do país. Entretanto, essa conquista se deu à custa de trezentos e sessenta pessoas assassinadas pela ditadura, sendo que dessas, cento e cinquenta e duas são consideradas desaparecidas. “A ditadura brasileira teve jeito de ditadura, violência de ditadura, terror de ditadura: disso não se pode esquecer [...]”⁷⁷

⁷⁶ ALVES, 1984, p.315.

⁷⁷ JOSÉ, 2004, p.20.

2.2 CULTURA, MÍDIA E ARTE EM SALVADOR: ASPECTOS SIGNIFICATIVOS

2.2.1 Cultura nacional-popular e cosmopolitismo em Salvador

O Brasil, a partir dos primeiros anos da década de 1950, iniciou um movimento de valorização das peculiaridades culturais brasileiras, em especial suas questões sociais e sua realidade sertaneja. Esse nacionalismo foi praticado pelas diversas vertentes esquerdistas da política e da cultura, visando a valorização e pertencimento de uma cultura nacional-popular. Há representantes desse movimento nas diversas vertentes artísticas com destaque para o teatro, o cinema e a música.

Paralelamente a esse movimento - cujos centros principais eram São Paulo e Rio de Janeiro - teve início, na Bahia, uma ebulição cultural que extrapolou o movimento nacional-popular, sem com isso, estabelecer-se enquanto uma zona de atrito estético-cultural, pois que a Cidade da Bahia abarcava naquele momento elementos estimulantes para um intercâmbio cultural espontâneo.

A presença de artistas e intelectuais internacionais ou de outros estados brasileiros contribuiu, na Bahia, para uma vivência artístico-cultural múltipla. Ao mesmo tempo em que a cultura local era destacada nos seus elementos significativos e peculiares por artistas independentes, outras formas de exercício estético eram propostas por outros profissionais estrangeiros, que vieram para Salvador convidados pelo reitor Edgard Santos para estruturar, na Universidade da Bahia, novos espaços ligados à arte e à cultura.

O encontro de todos esses elementos colaborou não somente para a valorização da cultura local - que então extrapolou o limite do sertanejo para destacar também a cultura negra de origem africana, mas principalmente abriu espaço para a interlocução com a cultura internacional. Dessa troca, estabeleceu-se um ambiente cosmopolita gerador de um caldo cultural sem similares no período.

Há, em São Paulo, desde o princípio da década de 1950, as Bienais Internacionais de Artes Plásticas. Naquele contexto, as Bienais se aproximavam dessa atmosfera cosmopolita. Entretanto, enquanto evento pontual, suas proposições não condiziam com a rotina cultural daquele ambiente, onde majoritariamente as manifestações nacionais eram valorizadas e, conseqüentemente, as influências internacionais eram mal vistas ou repudiadas. Nesse

sentido, o cosmopolitismo das suas intervenções plásticas repercutia muitas vezes em atritos e polêmicas de ordem conceitual.

Na Bahia, mesmo dentro dos movimentos mais significativos da vertente nacional-popular existia flexibilidade para o diálogo entre culturas distintas. Exemplo já citado anteriormente ocorreu no Centro Popular de Cultura. Implantado em 1962, suas ações na Bahia diferiram imensamente dos outros CPCs do Brasil, tanto pela absorção de artistas das mais diversas linguagens, quanto pela diversificação das ações desempenhadas na capital e no interior do estado. Em termos de linguagens artísticas, além do teatro, tiveram destaque no CPC baiano sua Diretora de Música e seu Laboratório Fotográfico que produziu, além de fotografias, pequenos vídeos. Muitos dos seus integrantes eram estudantes universitários que tinham oportunidade de frequentar os ambientes culturais, vinculados ou não à Universidade da Bahia, que promoviam trabalhos artísticos vanguardistas.

Esse ambiente cultural repercutiria inclusive na produção cultural nacional pós-golpe militar, já que muitos artistas locais migraram para o centro cultural do país, escoraçados pelo clima repressor que se instalou em Salvador na ditadura militar. Suas experiências *sotero cosmopolitanas* provocaram rupturas no andamento das artes até então, deslançando movimentos como o Tropicalismo e o Cinema Novo. Foi o caso, por exemplo, de Caetano Veloso, Tom Zé, Glauber Rocha e Gilberto Gil.

O período de maior efervescência desse movimento artístico-cultural singular se deu ao tempo da administração estadual de Antônio Balbino, na segunda metade da década de 1950. Foi nesse período que o reitor Edgard Santos inovou drasticamente a abrangência político-cultural da Universidade da Bahia com a criação da Escola de Dança, da Escola de Teatro, do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) e dos Seminários Livres de Música, entre outros espaços de grande importância para a transformação do ambiente cultural local.

As escolas de arte, salpicando a atmosfera criativa do momento com elementos da vanguarda artística europeia, tornaram impossível à sociedade baiana não atentar para a riqueza cultural de seu povo. Esse processo de auto-descobrimto do potencial criativo e cultural baianos contou, segundo ratifica Antônio Albino Canelas Rubim, com a contribuição dos olhares estrangeiros de “[...] Pierre Verger, Carybé, Lina Bo Bardi que, encantados com a cultura local, confeccionam suas obras e reflexões e fazem os baianos atentar para uma riqueza que, muitas vezes, não parecia ter a dignidade de ser reconhecida como cultura”.⁷⁸

⁷⁸ RUBIM, 2000, p.76.

Em meio à prosperidade cultural da época, existia um diálogo fluido e permanente entre os meios de comunicação de massa e os produtores de cultura. O jornal Diário de Notícias criou, na década de 1950, um suplemento cultural - escrito inicialmente por Lina Bo Bardi⁷⁹ e depois por Glauber Rocha - para acompanhar e dar visibilidade àquele movimento cultural. O ensaio da transmissão televisiva em 1956 e sua estréia⁸⁰ em 1960 configuraram um passo adiante para o movimento artístico da época. Com uma programação curta e restrita ao sistema de transmissão ao vivo, muitos artistas foram cooptados para os programas apresentados, ampliando o alcance do que era produzido pelos modernistas baianos para uma parte maior da sociedade. O mesmo acontecia com as emissoras de rádio, que contrataram artistas para veicular seus quadros culturais, como as rádio-novelas, por exemplo. Assim, a cultura baiana ganhava visibilidade perante a sociedade e credibilidade entre os patrocinadores.

Esse contexto privilegiado das artes e da cultura em Salvador seria desarticulado gradativamente pela saída de Edgard Santos da reitoria da Universidade da Bahia em 1961 e pelas implicações do golpe militar em abril de 1964.

2.2.2 A relação dos governos ditatoriais com a cultura

Em termos gerais, conviveram, nos anos de ditadura militar no Brasil, a censura a idéias, princípios e manifestações ideológicas de toda natureza e um quadro de significativa produção artístico-cultural. Essas produções, de certo modo, mantiveram seu ritmo de trabalho, muitas vezes identificadas, ideologicamente, com os princípios do movimento de resistência e oposição ao quadro político nacional e à cultura nacional-popular.

Esse processo foi mais intenso no Rio de Janeiro e em São Paulo e teve na música, no teatro e no cinema seus maiores expoentes, ocupando, segundo Marcos Napolitano⁸¹, “[...] a cena principal numa época de ‘relativa hegemonia cultural da esquerda’, entre a segunda metade dos anos 50 e o final da década de 60.” Foram representantes desse movimento: o Teatro de Arena, o Grupo Oficina, o Grupo Opinião e o CPC; Gualber Rocha, Rui Guerra e

⁷⁹ Arquiteta italiana naturalizada brasileira. Veio à Bahia em 1958 para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, convidada pelo governador Juracy Magalhães.

⁸⁰ “Nessa primeira fase de funcionamento, a transmissão permanecia no ar de segunda a sábado, das 19h às 21:55h e aos domingos, das 15:30h às 22h” (RUBIM, 2000, p. 78).

⁸¹ NAPOLITANO, 2001, p.01.

Nelson Pereira dos Santos, representantes do Cinema Novo; Bossa Nova, Música Popular Brasileira (MPB) e Tropicalismo, num movimento musical múltiplo, envolvendo personalidades como Carlos Lyra, Chico Buarque, Elis Regina e Caetano Veloso. A difusão da música foi o processo mais explícito dentro daquele sistema político, por meio dos programas de televisão, festivais e pelo mercado fonográfico, ampliando de forma explosiva seu público consumidor.

Esse novo público de música popular brasileira (até 1965 ainda se escrevia com minúsculas) cresceu vertiginosamente depois do golpe militar. A música, aliada ao teatro, tornou-se o grande espaço de sociabilidade da juventude de esquerda, cada vez mais carente de espaços públicos para se expressar.⁸²

Inspirando uma proposição paradoxal no diálogo governo-cultura, o Estado, atento ao papel da cultura na formação crítica e intelectual da população, criou estratégias de controle do que era produzido. Colocou-se, muitas vezes, como incentivador e proponente de ações culturais com teor raso de criticidade, desarticulando grupos e movimentos organizados politicamente. Voltou-se para a manipulação das massas, dentro do propósito geral de exaltação nacionalista associada aos feitos da máquina estatal em prol da segurança e bem-estar do povo brasileiro. Neste sentido, as relações mercadológicas no meio artístico-cultural foram intensificadas, com estímulo ao investimento de capital privado num determinado tipo de produção e um aumento do montante orçamentário do governo para a cultura.

O governo militar, assim como o Estado Novo, debruçou-se sobre a produção cultural e artística nacional com a intenção primeira de controlá-la. A ditadura investiu na indústria cultural, alicerçada pelo sistema privado de telecomunicações, tendo como ícone a Rede Globo de Televisão, com o Jornal Nacional, os festivais de música e as tele-novelas. Seu papel na interlocução entre governo e sociedade se compara à utilização do rádio e do cinema no governo de Getúlio Vargas.

O presidente Getúlio Vargas despendeu cuidado no trato com a cultura, mantendo sob intensa vigilância diversos setores de sua produção no país. No âmbito das festas populares, por exemplo, em 1935, ele oficializou os desfiles das escolas de samba, desempenhando ao mesmo tempo os papéis de incentivador e censor. Para o cinema, foi instituída, a partir de 1932, a transmissão obrigatória de documentários e jornais cinematográficos a cada longa-metragem exibido. Vargas utilizou-se do cinema para aproximar-se do povo e estabelecer as

⁸² NAPOLITANO, 2001, p.17.

bases cívicas concernentes com sua política de Estado, de modo similar como fez com o rádio, sendo este último, o instrumento de maior alcance populacional de seu governo.

Ao tempo em que, paradoxalmente, os governos ditatoriais se apresentam, justamente, como aqueles que executaram projetos coesos para a cultura, o controle e a manipulação dessas estruturas se deram com a criação paralela de órgãos de censura como, por exemplo, o Departamento de Imprensa e Propaganda, criado por Vargas em 1939.

Franco considera o governo do presidente Humberto de Alencar Castelo Branco como uma *ditadura morna* e declara que “os artistas, mobilizados contra a ditadura, conseguiram mais vitórias do que revezes entre 1964 e 1967, apesar dos revezes”.⁸³ Podem servir de exemplo a essa visão a inauguração do Teatro Vila Velha (TVV) e o caso bem sucedido do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que após a proibição oficial, teve a liberação para representar o país no Festival de Cannes na França.

2.2.3 Os primeiros passos do Teatro Vila Velha

No final de 1959, houve no meio teatral a ruptura de alguns alunos e professores⁸⁴ com a Escola de Teatro da Universidade da Bahia (ETUB), sendo esse acontecimento, o mais marcante e de maior repercussão da história teatral da cidade. Desse conflito surgiu o Teatro dos Novos, segundo Aninha Franco⁸⁵, o “primeiro grupo cênico profissional da Bahia e talvez o mais importante do estado em todo o século XX”, pela contribuição artística e política que atravessou gerações e permanece até os dias de hoje.

O ano do golpe militar, 1964, foi de escassa produção teatral na cidade e de crise para a Escola de Teatro, que passou pelo risco de extinção, pois funcionou sem verbas, sem peças teatrais e envolvida por greves institucionais. A exceção do ano foi o Teatro dos Novos que não viveu o conflito generalizado da classe e caminhou com muito trabalho para a concretização do Teatro Vila Velha. “Em julho, os Novos pediram (...) *a suspensão do policiamento ostensivo (...) no Passeio Público, através dos jornais para finalizar a construção do Vila Velha.*”⁸⁶

⁸³ NAPOLITANO, 2001, p.137.

⁸⁴ Échio Reis, Carlos Petrovich, Carmen Bittencourt, Marta Overbeck, Tereza Sá, Sônia Robatto, Othon Bastos e Nevolanda Amorim (alunos), João Augusto, Gianni Ratto e Domitila Amaral (professores).

⁸⁵ FRANCO, 1994, p.118.

⁸⁶ *Ibid*, p.155.

O Teatro Vila Velha foi inaugurado em Salvador com apoio da população, mas também dos órgãos governamentais.

[...] reuniram artistas, intelectuais, amigos e políticos num coquetel, onde discursou o ex-governador Juracy Magalhães, responsável pela cessão do terreno à Sociedade. [...] A inauguração teatral do Vila Velha aconteceu com *Eles Não Usam Bulete-Tai*, depois que centenas de campanhas, promoções, bingos, livros de ouro e temporadas especiais, realizadas entre os anos 60 e 64, levantaram dinheiro para a construção.⁸⁷

O TVV iniciou, em 31 de julho de 1964, sob ditadura, um percurso de arte popular e resistência política. O apoio e a colaboração do prefeito Virgildásio Sena, preso e cassado ao tempo do golpe, foi motivo de diversas homenagens nas noites de espetáculos.

2.2.4 A experiência teatral e as políticas culturais ao longo das administrações estaduais para a cultura

Durante a administração de Lomanto Júnior na Bahia (1963-1967), a Secretaria de Educação e Cultura (SEC) teve nada menos que quatro secretários (média de um por ano)⁸⁸ e nenhuma ação contundente em prol do desenvolvimento cultural do estado. Dentro da SEC destacou-se o Departamento de Ensino Superior e da Cultura (DESC) que, entre outras atribuições, patrocinou espetáculos de artes cênicas em Salvador. Não por isso a cidade reverteu o quadro de crise do teatro, penalizado com a falta de público e pequena produtividade. A crise foi acentuada em 1967 pela perspectiva da classe artística em atuar na inauguração do Teatro Castro Alves (TCA), o que não aconteceu, acumulando mais uma polêmica em torno dessa casa de espetáculo. Pouco tempo depois, o TCA, numa ação do DESC promoveu ações com vistas à revitalização da cena teatral soteropolitana “[...] bancando produções, cedendo pautas no TCA e produzindo cursos profissionalizantes”.⁸⁹

Durante a administração estadual do governador Luís Viana Filho, de 1967 a 1971, a cultura ganhou espaço próprio de reflexão e ação com a criação do Conselho Estadual de Cultura (CEC) - um ano após a criação do Conselho Federal de Cultura - que, dentre outras

⁸⁷ FRANCO, 1994, p.141.

⁸⁸ Tabela com os nomes dos governadores e secretários de cultura do estado da Bahia entre 1963 e 1986 no Anexo 02.

⁸⁹ *Ibid*, p.161.

coisas, tinha por objetivo criar um Plano Estadual de Cultura. Esta foi a primeira articulação governamental baiana voltada, exclusivamente, para a promoção de políticas públicas⁹⁰ para a cultura no estado. O governo pretendia englobar as diversas esferas do fazer cultural, desde manutenção, ampliação e reestruturação de instalações, equipamentos e acervos até o estímulo à produção e difusão dos produtos culturais por todas as regiões do estado. A cultura foi organizada em setores específicos de atuação: “[...] difusão cultural, atividades editoriais, teatro, dança, instituições culturais (estímulo e subvenção às instituições culturais do estado), música, museus e patrimônio artístico e artes plásticas.”⁹¹

Neste sentido, o governo viabilizou a construção da Biblioteca Central do Estado (nos Barris, onde funciona até hoje) e firmou convênios com editoras locais, criou um fundo de captação de recursos para o cinema, possibilitou apresentações teatrais no TCA, criou a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural⁹² - cuja ação estava centrada nos pilares *cultura* e *turismo* - e viabilizou a realização de duas edições da Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966 e 1968, sendo que a II Bienal sofreu intervenção e censura, com a apreensão de obras de arte, a prisão de dirigentes e idealizadores do evento⁹³, além da suspensão de novas edições do evento pelo governador.

O marco de agravamento no quadro político do país se deu com a assunção de Arthur da Costa e Silva na presidência da República em 1967, representante da linha dura da ditadura. O trânsito criativo e fluido da cultura brasileira só foi desarticulado em determinadas espaços, de fato, após a instauração do Ato Institucional nº. 5, de 1968 e, em 1970, do “[...] Decreto-Lei 1077 que estabelecia a censura prévia a livros, jornais, peças teatrais, etc [...]”⁹⁴, ficando mais incisiva a repressão a determinadas linguagens, estéticas e personalidades do meio cultural.

Para a esfera mais politizada da classe artística, a ditadura se fez sentir logo no princípio, com a suspensão de temporadas teatrais e perseguições a artistas mais esclarecidos, como Lina Bo Bardi, que foi afastada do Museu de Arte Popular da Bahia, no Solar do

⁹⁰ Lia Calabre conceitua *política pública cultural* como sendo “[...] um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura.” Tais ações públicas podem contemplar os campos da produção, circulação e consumo dos produtos culturais. CALABRE, 2005, p.01.

⁹¹ UCHÔA, 2006, p.06.

⁹² A Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural foi criada, em 1967, como consequência do trajeto bem-sucedido percorrido pela cidade de Salvador no campo de preservação de patrimônio desde o convênio com a Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) na década de 1940. A *Fundação do Pelourinho* - como também era chamada - pela concentração de atuação nessa região da cidade - foi transformada em Instituto (IPAC) em 1980.

⁹³ “[...] foram presos Juarez Paraíso, secretário-geral das duas Bienais e Luis Henrique Dias Tavares, então diretor do DESC, que havia apoiado oficialmente as Bienais” UCHÔA, *op. cit.*, p. 07.

⁹⁴ *Ibid*, p.02.

Unhão, em Salvador.⁹⁵ Após o episódio violento contra o elenco do espetáculo Roda Viva, em São Paulo, em 1968, a repressão policial se intensificou sob o aval das autoridades.

Em 1968, antes do AI-5, o filme *Terra em Transe*, as músicas *Tropicália* e *Soy Loco por ti América* e as peças teatrais *O Rei da Vela* e *Roda Viva* orientaram o Tropicalismo⁹⁶, que teria sua representatividade no teatro local pelos diretores Orlando Senna, Álvaro Guimarães e João Augusto.⁹⁷

[...] Alvinho Guimarães iniciou os ensaios de *As Senhoritas* [...], que definiu os novos rumos da política cultural do Estado. Em setembro [de 1968], o texto [...] foi proibido em todo o território nacional, mas como o Departamento de Censura ainda estava discutindo seus vetos, os ensaios continuaram. Às vésperas da estréia da peça, já proibida, a produção resolveu apresentá-la à classe no palco do Castro Alves [...].⁹⁸

Houve espancamento, humilhações e prisões, além de punições à classe artística por parte do governo que suspendeu verbas, proibiu o uso das dependências do TCA pelos grupos da cidade, com o propósito de acuar os artistas. Carlos Petrovich, diretor do TCA, chegou a ser acusado de ter provocado o incidente.

[...] o teatro soteropolitano retraiu-se, cancelando algumas estréias já divulgadas nos jornais. Entretanto, diante da violência, a classe uniu-se pela primeira vez e, durante algum tempo, o Teatro Vila Velha abriu suas portas todas as segundas-feiras para receber os profissionais cênicos, interessados em discutir novos e velhos problemas.⁹⁹

Além disso, o TCA passou a cobrar preços exorbitantes dos grupos locais, que não condiziam com a realidade econômica da cidade, de modo que sua programação ficou restrita em 1968 a espetáculos infantis e produções de fora, financiadas pelo DESC. Entretanto, Franco¹⁰⁰ faz uma ressalva à postura disciplinadora do Estado: “Para que sejam evitadas injustiças com o DESC, dizendo que ele patrocinou apenas espetáculos visitantes bem comportados, convém registrar que, em novembro de 1968, o Departamento promoveu o *II Recital da Jovem Poesia Baiana* [...]”, com direção de João Augusto.

⁹⁵ FRANCO, 1994, p.137.

⁹⁶ O Tropicalismo surgiu por volta de 1967 como um movimento de contestação de valores herméticos da cultura brasileira, propondo encontros aparentemente dicotômicos entre, por exemplo, o arcaico e o moderno, ou entre o nacional e o estrangeiro. Interferindo em diversas vertentes artísticas, o Tropicalismo teve maior visibilidade no movimento musical de expoentes como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé.

⁹⁷ Ver FRANCO, *op. cit.*, p.163-164.

⁹⁸ *Ibid*, p.167.

⁹⁹ *Ibid*, p. 167.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.168.

Estes e outros acontecimentos locais dialogaram com a atuação do governo militar, intensificando a desestruturação do fluxo cultural da cidade. A saída de Edgard Santos da Universidade da Bahia, em 1961, seguida da reestruturação restritiva da universidade, pelo governo militar, a partir de 1969, limitou a possibilidade de ações culturais - dos impulsos criativos aos debates intelectuais - ao impossibilitar o fluxo livre e natural do indivíduo em ambiente de formação profissional, intelectual e humana.

A disseminação da TV Globo no estado, pelo esquema de transmissão de sua programação nos canais locais, reduziu o percentual de programas produzidos na cidade. As consequências diretas dessa mudança foram a retração do campo de trabalho para artistas e produtores, o trânsito dessa mão-de-obra para o eixo Rio de Janeiro - São Paulo e a estagnação da difusão cultural local para a população por meio dos programas transmitidos ao vivo.

No âmbito estrutural, o deslocamento dos serviços administrativos do centro da cidade para o Centro Administrativo da Bahia e do circuito boêmio da cidade para a orla marítima desarticulou o fluxo cultural do centro da cidade. Em Salvador, esses e outros acontecimentos, junto à censura e repressão, colaboraram para o que Rubim (2000) chama de *vazio cultural dos anos 70*. “Na Bahia, desfaz-se o momento mágico. [...] A Bahia que figurava como estrela da cultura nacional e até mesmo internacional era, cada vez mais, uma lembrança distante.”¹⁰¹

O TVV foi diretamente prejudicado pela ditadura a partir de 1968, quando esta passou a revistar o público que frequentava o teatro. A persistência dessa ação refletiu no cancelamento de pautas por parte de produção de outros estados. Ainda assim, a influência do TVV, nessa época, já era grande no contexto teatral da cidade, inclusive enquanto centro de formação profissional - não acadêmico, porém atuante e dinâmico.

A avaliação de Franco¹⁰² a respeito das restrições cênicas provocadas pela censura prévia às produções teatrais na cidade depois do AI-5 sugere um vazio no diálogo entre a dramaturgia e a cena. Suprimida a possibilidade de uma apropriação livre e coerente do texto, as montagens foram limitadas a resultados superficiais, por vezes desconexos. Para Franco, esse quadro alienado ainda influenciava as produções locais até 1994 (ano da publicação do livro): “[...] a perseguição do governo militar [...] tirou da classe a coragem de criar e o fôlego para a resistência, uma opção sempre muito onerosa.”¹⁰³

¹⁰¹ RUBIM, 2000, p.81.

¹⁰² FRANCO, 1994, p.165.

¹⁰³ *Ibid*, p.199.

Desse modo, o ano de 1969 chega sem grandes perspectivas para o teatro soteropolitano, acrescentando aos problemas levantados anteriormente, a concorrência da televisão e suas novelas, restringindo mais ainda a presença do público. A esse quadro somou-se a nova postura do DESC em selecionar de forma minuciosa as produções a serem contempladas, a persistência de montagens infantis na cidade e, mais precisamente, no TCA - que seguiu transfigurando seus objetivos cênicos com a cessão de sua pauta a um programa de auditório, o que culminou com a renúncia coletiva de seus conselheiros.¹⁰⁴

A primeira gestão de Antônio Carlos Magalhães (1971-1975) na administração estadual foi responsável pela criação da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBa) em 1974. No campo artístico, foram submetidos à administração da FCEBa o Museu de Arte Moderna (MAM), o Museu de Arte da Bahia (MAB) e o Teatro Castro Alves.

Com a FCEBa, o Estado estabeleceu um quadro fixo de três instituições voltados para o campo cultural, já que nenhum outro órgão dessa natureza foi implantado até o fim da ditadura em 1985: o CEC, o IPAC e a FCEBa. “Ao CEC cabia formular a política cultural do estado e aprovar o Plano Estadual de Cultura; o IPAC ficou responsável pela preservação do patrimônio cultural e a FCEBa pela ‘dinamização e criação da cultura’”.¹⁰⁵ O plano de governo de ACM para aquela gestão previa três esferas de atuação na cultura: desenvolvimento das artes, difusão cultural e preservação do patrimônio cultural. A vertente patrimonial, aos poucos, encaminhou suas ações para o eixo de exploração turística e as duas primeiras áreas, segundo Uchôa, executaram poucos projetos, concentrados na vertente erudita das artes:

[...] Neste período a FCEBa promoveu: uma homenagem ao poeta Godofredo Filho no campo da literatura; I Salão de Arte Infante-Juvenil da Bahia; apresentação de “O Guarani” pelo Grupo de Ópera da Bahia, reabrindo a temporada operística de Salvador com “Madame Buterfly”, “Tosca” e “La Traviata”; a I Jornada Cultural do Estado; reparação do interior e da fachada da Biblioteca Juracy Magalhães Júnior; implementação de bibliotecas-móveis (instaladas em kombis), projetos chamados “carros-bibliotecas” e o projeto “Recital”, destinado à música erudita.¹⁰⁶

A década de 1970 assinalou uma produção com ênfase no experimentalismo¹⁰⁷ e na criação coletiva, com a interação, num mesmo espetáculo, de artistas das diversas linguagens. Com a intenção de organizar e capacitar a classe teatral soteropolitana, os artistas se reuniram

¹⁰⁴ Ver FRANCO, 1994, p.169.

¹⁰⁵ UCHÔA, 2006, p. 10

¹⁰⁶ *Ibid*, p.11

¹⁰⁷ O Grupo Experimental de Dança, de Lia Robatto, foi o precursor desse movimento nas artes cênicas em Salvador e terá sua experiência explicitada e analisada nos próximos capítulos.

no projeto Clator¹⁰⁸, que equivocadamente, acabou ampliando os problemas existentes e se desfez em 1970, com a suspensão de seu primeiro espetáculo pela Polícia Federal.

O governo do presidente Ernesto Geisel teve maior expressividade no incentivo à cultura, com a criação inédita, em 1975, do Plano Nacional de Cultura pelo ministro Ney Braga, que coordenaria as ações culturais brasileiras, dando-lhes mobilidade por meio de uma rede de parcerias (nas esferas municipal, estadual e privada). Para tanto, foram criadas a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), o Conselho Nacional de Cinema, o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA) e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. As áreas que mais receberam investimentos do Estado foram o teatro, o cinema, o livro didático e o folclore. Para além dos interesses de preservação do patrimônio cultural brasileiro, o governo via a cultura, naquele momento, como uma possibilidade de desenvolvimento econômico para o país.

O encaminhamento dado à cultura na Bahia pelo governador Roberto Santos, entre os anos de 1975 e 1979 promoveu uma delimitação precisa entre as vertentes culturais administradas, separando o setor de patrimônio e artes em duas câmaras distintas, reconfigurando a ação da Câmara Estadual de Cultura e delimitando três pontos-chave do fazer cultural que guiariam as ações do governo: grupo criador, grupo consumidor e indústria cultural¹⁰⁹. Esta divisão demonstra um entendimento por parte do governo da importância que cada segmento representa no todo, bem como um olhar empreendedor, com vistas à consolidação de uma prática profissional alicerçada pelo molde econômico. Dentro desses critérios, era importante não só cuidar da capacitação dos profissionais e da estrutura produtiva, mas também habilitar a sociedade para a fruição dos produtos culturais. Projetos visando o público-consumidor foram realizados nas áreas de leitura, artes cênicas, áudio-visual e artes visuais. O Teatro Castro Alves aglutinou ações de incentivo a produções independentes na área de dança e teatro. Diante desse quadro, fica claro uma intenção de movimentar o quadro cultural baiano, sendo que, no campo das artes cênicas, houve uma ênfase à produção teatral.

[...] da Coordenação de Música e Artes Cênicas, destacam-se ações de formação do público jovem através dos projetos “Teatro Escola I e II”, difusão do teatro no interior através de palestras e aulas com o projeto “Interiorização do Teatro”, “Teatro nas Fábricas”, “Teatro em Praça Pública”, “Popularização do Teatro”. Ainda na área de teatro o programa “A Escola faz Teatro” dava acesso aos alunos da rede pública a ensaios e espetáculos no TCA.¹¹⁰

¹⁰⁸ Ver FRANCO, 1994, p.208.

¹⁰⁹ UCHÔA, 2006, p. 12

¹¹⁰ *Ibid*, p.12.

Destacou-se em 1976 a gestão de Cid Seixas no TCA, quando foram retomados “os propósitos de Orlando Senna, nos anos 60, de fazer do TCA um promotor da arte local”.¹¹¹ As mudanças tiveram como impulso as reivindicações da classe artística de mudanças na política cultural do governo estadual. A classe usou como argumento o fato de teatros, como o Vila Velha (particular), servirem melhor aos artistas da cidade do que o equipamento do Estado. Entretanto, a revitalização do TCA nesses moldes só aconteceria em fins da década de 1970 com a administração de José Augusto Burity e Theodomiro Queiroz, com ampla produção artística na sala principal e na Sala do Coro. “Nesse período, a administração de Valentin Calderon na FCEBa também foi muito elogiada pelos cadernos de cultura. Na área teatral, Calderon incentivou com verbas-montagens inúmeros grupos locais [...]”.¹¹²

O cerco intenso aos artistas e jornalistas da cidade durou dez anos. O abrandamento da repressão só ocorreria na segunda metade daquela década e com a revogação do AI-5 em dezembro de 1978.

A censura prévia foi reativada no final dos anos 60, produzindo efeito nos 70, com eficácia. Para que um objeto artístico entrasse em contato com o público, o ator, o músico, o artista plástico, o escritor ou o cineasta precisavam de uma liberação expressa do Departamento de Censura, em Brasília. O resultado disso foi caótico para a arte, em geral, e para o teatro, em particular. A imprensa não sofreu menos. Como a rapidez de seu funcionamento inviabilizou esse método, as redações de todo o país receberam, diariamente, os assuntos vetados ao conhecimento geral [...].¹¹³

Em meio a perspectivas de calmaria na esfera da repressão, o texto de Deolindo Checcucci, *Lula Mete Bronca*, foi proibido pelo Departamento de Censura em 1975, inviabilizando a estréia do espetáculo. Também foi proibido antes da estréia, em 1975, a peça *Ringue*, de Ariovaldo Matos, que seria dirigida por Sóstrates Gentil. Em 1976 foi a vez do espetáculo *Gran Circo Rayto de Sol*, sob a direção de Amador Amadeu. Alvinho Guimarães foi mais uma vez alvo do Departamento de Censura, que tirou de cena o espetáculo *Descasque o Abacaxi antes da Sobremesa*, em fins do ano 1977. No mesmo ano, foi vetado o texto *O Caminho de Volta*, do grupo Ato y Cena, em véspera de estréia.

Sem dúvida, o Departamento de Censura arruinou o teatro brasileiro durante esses anos, esvaziando-o de bons textos e de boas propostas. Em 1975, artistas e produtores teatrais já estavam trabalhando com textos liberados anteriormente, com besteiros invetáveis ou com velhos clássicos da dramaturgia universal, destituídos de periculosidade. Escrever, para quê, então? Em matéria imediatamente posterior

¹¹¹ FRANCO, 1994, p.203.

¹¹² *Ibid*, p.204.

¹¹³ *Ibid*, p.197.

ao incidente de Ringue, a Tribuna da Bahia registrou o veto a 400 obras dramáticas entre 1968/75, no país, numa média de 50 textos por ano.¹¹⁴

Ainda que não tenha dado conta de tantos revezes, houve brechas no cerco ao teatro baiano. João Augusto e o TVV são exemplos dessa trincheira permanente: “O TLB¹¹⁵ aproveitou-se da tênue distensão do governo militar para encenar textos provocativos. *A Caça às Feiticeiras*, de Miller, [...], tinha tudo a ver com a vida dos brasileiros pós-68”.¹¹⁶

Ao longo da década de 1970, em se tratando de subsídios à produção artística na cidade de Salvador, além da atuação do DESC e produções do TCA, constam, em FRANCO (1994), premiações do Serviço Nacional de Teatro, patrocínio da Bahiatursa, auxílios-montagem da Funarte, a *Campanha da Kombi*, do MEC - que propunha levar ao teatro pessoas das camadas populares com ingressos a preços baixos, além do I Festival Estadual do Teatro Amador, patrocinado pela Prefeitura Municipal de Salvador. Foram realizadas nessa década mais de trezentas e cinquenta montagens.

Durante o segundo mandato de ACM no Governo da Bahia (1979-1982), a política pensada para a cultura era complexa, contemplando diversos setores, além de uma política de relacionamento com outras esferas institucionais e governamentais, com foco na “valorização da identidade cultural baiana”.¹¹⁷ Dentre os aspectos mais relevantes, essa proposta contemplava o aparelhamento técnico geral da estrutura cultural do estado (equipamentos, capacitação de pessoal e acervos); fomento à pesquisa; diálogo e parcerias com outras instâncias governamentais e institucionais (públicas e privadas) com vistas à captação e melhor distribuição de recursos; aproximação entre as ações e os espaços culturais, visando, além da restauração e preservação, a exploração e apropriação desses espaços na vivência estética; intercâmbio com países de culturas próximas no sentido de promover reflexões acerca de questões semelhantes; acesso à cultura através dos meios da comunicação de massa e outros mecanismos.

No que tange a distribuição das ações, o governo manteve o binômio comum às gestões anteriores: produção cultural e preservação de patrimônio, sendo que o setor de promoção de ações culturais se dividia em duas sessões: *ações de base* e *ações de animação*.

¹¹⁴ FRANCO, 1994, p.222.

¹¹⁵ Teatro Livre da Bahia.

¹¹⁶ *Ibid*, p.225.

¹¹⁷ UCHÔA, 2006, p.13.

[...] No aspecto “produção”, enquadra-se a criação do corpo de baile do Teatro Castro Alves, implementação do Quarteto de Cordas, criação da Orquestra Sinfônica, Oficinas de Criação de Arte em Série, atividades de ordem sócio-cultural [...], Curso Livre de Teatro e Oficinas de Música e Artes Cênicas. [...]

As *ações de animação* eram caracterizadas por atividades de curta duração, abrangendo realização de espetáculos, lançamentos, feiras, exposições, encontros e outros eventos e se desenvolveram através das linhas de promoção e colaboração.¹¹⁸

No setor de preservação e memória, destacam-se o serviço do Arquivo Público do Estado da Bahia e as ações do IPAC na região do centro histórico de Salvador (Pelourinho).

O cosmopolitismo vivido pela cidade de Salvador em fins da década de 1950 perdeu força em princípio da década de 1960, com a saída de Edgard Santos da Universidade da Bahia, caminhando para uma intensa desarticulação com o golpe militar em 1964 e a instituição do AI-5 em 1968.

Os dados políticos apontam para uma incisiva ação repressora desde o dia primeiro de abril de 1964, com cortes em matérias de jornais e perseguições políticas. Dessa forma, a clandestinidade, perseguição, repressão e tortura ocorreram em Salvador nos moldes dos casos amplamente divulgados na mídia.

De maneira precisa, a censura interferiu nos meios de comunicação, nas artes e no trânsito natural de idéias e criatividade da população esclarecida e atenta aos fatos políticos que assolavam o país. Houve uma condução do governo militar sobre os conteúdos intelectuais e culturais que formaram a população brasileira durante o período de governo militar e mesmo antes disso. De um modo geral, a população se adequou ao modelo alienante, reprimindo ímpetos criativos ou reivindicatórios, subjugados pelo medo de destacar-se enquanto inimigos do poder.

No campo das políticas públicas, foi justamente nos períodos de autoritarismo oficial que a ação do Estado se deu de forma mais enfática, é o caso da ditadura militar e, anteriormente, do Estado Novo. Na caso da Bahia e das artes cênicas, algumas ações e projetos foram realizados, muito mais no sentido de patrocinar montagens pontuais do que criar estratégias de sustentabilidade e autonomia do setor cultural baiano.

No campo artístico, especificamente no setor teatral, há a constatação da auto-censura, com a acomodação em trabalhar conteúdos liberados pelos órgãos de censura, atrofiando o quadro geral de produções no que concerne a proposições críticas. A produção cênica cresceu

¹¹⁸ UCHÔA, 2006, p.14-15.

no plano quantitativo ao longo da ditadura, porém ousou pouco esteticamente, restringindo a maior parte das montagens à categoria infantil ou clássicos autorizados pelo governo.

Apesar disso, existiu uma gama de ações de resistência que interferiu positivamente no quadro geral das trocas culturais. Os ícones da resistência estética e política das artes cênicas na Bahia foram o grupo Teatro dos Novos e o Teatro Vila Velha que, galgando uma trajetória de muito trabalho, afirmaram suas posições artísticas e políticas, num movimento que resiste desde a década de 1960. Afirmando uma estética voltada para a cultura popular e ganhando visibilidade entre o público e o privado, a sociedade e o governo, o Teatro Vila Velha foi inaugurado em pleno ano do golpe militar e manteve um trabalho incorruptível, mesmo que a custo de desgastes e trincheiras permanentes.

Em Salvador, paralelo ao cerceamento das produções artísticas pelos órgãos de censura, criou-se em meados da década de 1960 um espaço criativo com atmosfera experimental conformada pelos ícones ideológicos da juventude da época. Nesses termos, a produção da década de 1970 comportaria produções insipientes e vanguardistas num mesmo espaço de expressão artística, ora viciado pelo que era seguro e inofensivo, ora envolto em proposições críticas e inovadoras. Essa dinâmica paradoxal se aproxima da forma como os diversos governos administraram a cultura na Bahia e no Brasil: ora com propriedade e objetividade, ora com distorções e abandono.

3 A INSERÇÃO DE LIA ROBATTO NO CONTEXTO COREOGRÁFICO SOTEROPOLITANO

É na vastidão de significados que o movimento poético da dança fixa identidade. Indo na contramão da capacidade ilustrativa da mímica, por exemplo, os movimentos da dança libertam o olhar e a rigidez interpretativa. Em tempos de ditadura, essas características significaram liberdade de expressão.

A dança cênica brasileira, durante a ditadura civil-militar, representou uma estratégia artística potencial de contestação política e social, sem que houvesse, necessariamente, um movimento político organizado que a orientasse, como veremos, adiante, no caso do Grupo Experimental de Dança (GED) de Salvador, capital da Bahia (BA). Caso oposto, historicamente, se deu com a capoeira e outras danças comunitárias. Por meio de movimentos corporais aparentemente isolados ou despreziosos, elas carregavam em sua essência intenções específicas de resistência política e cultural.

Em Salvador, a dança cênica encontrou espaço de experimentação criativa e posicionamento político e social ao tempo em que outras linguagens eram duramente reprimidas e censuradas nos anos de chumbo. Em tão curto período de vida profissional, a dança pouco chamou a atenção dos órgãos repressores, pois que, paralelamente às possibilidades estratégicas inerentes à sua natureza plástica, o teatro e a música disseminavam de forma explícita - por meio da palavra - idéias e proposições contra o regime militar ou fatores sociais que questionavam suas diretrizes. Ainda que com um número menor de produções e público atingido, se comparada ao teatro, por exemplo, a dança constituiu seu espaço de atuação, apresentando-se, muitas vezes, em tempos de tirania “[...] como porta-voz cênico de questões silenciadas na sociedade pela força da repressão [...]”.¹¹⁹

¹¹⁹ AQUINO, 2005, p.102.

3.1 O PROCESSO DE PROFISSIONALIZAÇÃO DA DANÇA NO BRASIL E EM SALVADOR

Até a década de 1920, o Brasil não apresentou elementos que indicassem a existência de um quadro de representação e formação profissional em dança. Diferente da trajetória europeia, por exemplo, com suas danças cortesãs, seguidas pelo balé clássico e suas dissidências e rupturas, o Brasil obedeceu a uma demanda específica de país colonizado, cujas raízes culturais foram sobrepujadas pelas demandas dos novos habitantes.¹²⁰

Além de apresentações esporádicas de algumas companhias visitantes, existiam apenas eventuais cursos de balé clássico ou danças de salão e o trabalho das dançarinas estrangeiras ligadas às casas de espetáculos, que apresentavam repertório pitoresco, bailados de caráter ou baseados na técnica de balé clássico. De um modo geral, essas dançarinas eram coristas dos espetáculos e suas danças tinham caráter de divertimento. Dessa forma, as atividades e expressões coreográficas eram insignificantes tanto no que concerne às proposições estéticas quanto à representatividade de classe. Nesse contexto, há registros de dançarinas vinculadas ao Teatro São João¹²¹ em Salvador no início do século XIX.

A partir de 1930, profissionais com formação conceituada nos grandes expoentes internacionais da dança cênica chegaram ao Brasil e iniciaram uma formação diversificada e concomitante: Maria Olenewa com o ensino do balé clássico no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a partir de 1930; Chinita Ullmann com a dança moderna de origem expressionista alemã em São Paulo, a partir de 1932, Vaslav Veltcheck com o ensino do balé clássico na Escola Municipal de Bailados em São Paulo em 1940; Maria Duschenes com o método Laban a partir de 1943; e Nina Verchinina com a dança moderna no Rio de Janeiro em 1945.

¹²⁰ Eduardo Sucena em sua obra *A dança Teatral no Brasil* (1988) retrata a influência de uma dança colonizadora desde a chegada dos Jesuítas (danças variadas de Portugal) e todas as personalidades estrangeiras da dança que visitaram ou aportaram no país com seus espetáculos e suas aulas desde Luis Lacombe e sua família em 1811 no Rio de Janeiro. Ele registra, sobre a Bahia, o interesse do público pelos quadros de dança no Real Teatro de São João (1812-1922) em 1821, quando a dança era apresentada como “entremeios” (atos entre quadros de teatro ou ópera). Consta o primeiro Conservatório de Música e Dança no Rio de Janeiro, de 1846, “visando estimular o interesse dos jovens por essas artes”, sob a responsabilidade de Francisco York e José De Vecchy, que enviou bailarinas para Salvador a partir de 1848, passando a administrar o Teatro São João de 1857 a 1859 (p. 60). Sobre o princípio do século XX, Sucena, referindo-se ao Rio de Janeiro, explica: “Nos primeiros decênios já possuíamos alguns cursos particulares de dança, não só de salão como teatral. As aulas eram ministradas por estrangeiros entre nós radicados ou por brasileiros educados no exterior, como é o caso de Bebê de Lima Castro, que apresentou vários espetáculos de dança com fins beneficentes [...]” (p.120).

¹²¹ ROBATTO; MASCARENHAS (2002); SUCENA (1988).

Na década de 1950, novos expoentes ampliaram o movimento de dança no país, entre eles: Yanka Rudzka com seus cursos de dança expressiva, Aurélio Milloss¹²² com a experiência do Ballet do IV Centenário e Renée Gumiel¹²³, todos de formação expressionista alemã e com atuação em São Paulo.

Salvador, até fins da década de 1950, era desprovida de atuação profissional de bailarinos e grupos de dança de qualquer natureza estética. Além das atrações internacionais trazidas pela Sociedade de Cultura Artística da Bahia (SCAB), tiveram visibilidade apenas os trabalhos coreográficos de Odete Franco, Isaura Gazineu e Lúcia Maltez¹²⁴ nos espetáculos de teatro infantil da Hora da Criança¹²⁵ e cursos particulares das duas primeiras professoras citadas. As três tinham formação em Ginástica Rítmica Desportiva e utilizavam em suas aulas e coreografias elementos do balé clássico. Houve também o curso de balé clássico da professora Margarida Parreiras Horta, que se vinculou, posteriormente, à Escola de Dança da Universidade da Bahia. Além dessas, que tiveram destaque pela associação de seus trabalhos a projetos e instituições, possivelmente existiram outras, anônimas, com a mesma função docente.

Nesse período, Rio de Janeiro e São Paulo acumulavam cerca de vinte anos de formação em dança que apontavam para a profissionalização e identificação de uma categoria profissional. Enquanto isso, Salvador mantinha apenas seus cursos despreziosos, que visavam prioritariamente a formação social de crianças e jovens confinadas ao casamento.

A vinda determinante de Yanka Rudzka, de São Paulo para a Bahia, decorreu dos cursos esporádicos que ela ministrou nos Seminários Livres de Música da Universidade da Bahia desde 1954. Dessa experiência, surgiu a indicação de Hans Joachim Koellreutter – diretor dos Seminários Livres de Música - e o convite de Edgard Santos - reitor da Universidade da Bahia - para que ela viesse implantar um curso de dança naquela instituição de ensino. A inauguração da Escola de Dança tem seu marco em setembro de 1956.

E chamaram a Yanka, já dentro de um contexto contemporâneo, [...] Porque, como era o Brasil? Era um movimento artístico muito eventual [...], não havia um movimento consistente. Nem mesmo Yanka conseguiu consolidar a dança por aqui. A Yanka, na verdade, ficou muito pouco tempo na Bahia. Foi muito importante

¹²² Coreógrafo húngaro trazido da Itália para dirigir, coreografar e dar aulas no Ballet do IV Centenário em 1954. A proposta dessa companhia ia de encontro aos anseios de consolidação de uma dança brasileira.

¹²³ Francesa, Renée Gumiel foi aluna de Kurt Jooss e Rudolf Laban, dançou com Harald Kreutzberg, chegando ao Brasil em 1957.

¹²⁴ Ver ARAUJO (2005).

¹²⁵ Ver COSTA (1982); ZÓZIMO (1998); ARAUJO (2005).

para mim e para a Escola. Não foi um BBB [Balé Brasileiro da Bahia], não foi um Royal Ballet que foi instalado aqui na UFBA. Foi ótimo que tenha sido Yanka.¹²⁶

A opinião de Lais Morgan segue a mesma lógica no que se refere ao método e princípios técnicos e estéticos que conduziram a Escola de Dança nos seus primeiros anos: “Acho que a Bahia foi abençoada por ter tido Yanka Rudzka; a gente não podia ter tido outra pessoa melhor para iniciar o ensino da Dança Moderna dentro da estrutura da Escola. [...] Yanka foi a nossa mestra, a mais importante para nós [...]”¹²⁷

Impulsionados, de um modo geral, pelo estado de guerra no mundo desde o princípio do século, muitos artistas tiveram no Brasil o espaço de atuação profissional que precisavam, proporcionando ao país os primeiros passos no mundo da dança cênica.

A consolidação de um espaço de ensino e a revolução estética da dança no Brasil ocorreram num período de quarenta anos. Da ausência de representatividade profissional da dança brasileira, rompida pela influência clássica e da vanguarda modernista internacional, chegou-se, na década de 1960, à reivindicação de uma dança representativa da cultura nacional.

Em Salvador, a implementação profissional da dança se deu de forma mais rápida e abrupta. Em seguida à originalidade da proposta universitária de formação com base na dança moderna expressionista¹²⁸ em 1956 - completamente solitária até 1962 - sucederam os passos que consolidariam o tripé da dança cênica soteropolitana. Na vertente clássica, foi criada a Escola de Balé do Teatro Castro Alves (EBATECA) e na vertente folclórica, o Grupo Folclórico Viva Bahia, de Emília Biancardi - inicialmente chamado de Grupo Folclórico do Instituto de Educação Isaías Alves. Ou seja, em 1962, ao mesmo tempo em que o balé clássico e a dança folclórica estabeleciam suas primeiras proposições, a Universidade formava sua primeira turma acadêmica de dançarinos profissionais.

Salvador viveu em seis anos o trânsito entre a quase inexistência de qualquer representatividade coreográfica à profissionalização acadêmica de seus primeiros dançarinos. Desse modo, há uma ruptura no trajeto observado nos casos da Europa e eixo Rio de Janeiro-São Paulo analisados anteriormente. Enquanto neles, o balé clássico teve grande relevância enquanto técnica profissionalizante ou referência estética basilar, em Salvador, ele só surgiria de forma efetiva com a EBATECA em 1962. A dança em Salvador, por meio da Universidade

¹²⁶ Depoimento de Lia Robatto.

¹²⁷ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 117.

¹²⁸ Lia Robatto utiliza o termo dança contemporânea em ROBATTO; MASCARENHAS, *op. cit.* p. 33.

da Bahia, privilegiou a dança moderna e, ainda assim, trabalhou mais com seus princípios do que com suas técnicas.

Esse ambiente coreográfico soteropolitano de referências não enraizadas configurou-se em espaço de intensa investigação e liberdade criativa. Esse movimento embrionário da dança, que mesclava uma gama de possibilidades técnicas à ausência de princípios estéticos rígidos viabilizou o experimentalismo estético-criativo que conformou o fazer artístico das décadas de 1960 e 1970, alçado pelo pioneirismo do Grupo Experimental de Dança em 1965.

Foi justamente durante o período de governo militar no Brasil que a dança viveu seu período de experimentação, questionamento e amadurecimento, estabelecendo referências marcantes para as novas gerações. Em Salvador, essa linguagem artística frutificou e multiplicou-se em expoentes, grupos e vertentes estéticas, ao passo que outras linguagens artísticas sofreram a censura prévia e o dismantelamento provocado pelo sistema político repressor.

Na década de 1970, nacionalmente, destacou-se o movimento coreográfico que propunha uma dança com identidade brasileira. O expoente de visibilidade nacional dessa vertente é o Ballet Stagium¹²⁹, criado em 23 de outubro de 1971 por Décio Otero e Marika Gidali. O Stagium teve destaque na cena coreográfica nacional por propor temáticas nacionalistas e uma postura de contestação política nas suas criações. Em termos técnicos, manteve estrita ligação com o balé clássico, apesar de propor a ruptura de diversas couraças do seu formato original. Esse destaque contempla ainda o fato de a companhia manter-se em permanente produção desde sua fundação.

Das experiências de formação profissional no Rio de Janeiro e São Paulo entre as décadas de 1930 e 1950, muitos profissionais espalharam-se pelo país, disseminando a dança e estabelecendo diversos trabalhos com identidade local e de referência nacional. São os casos, por exemplo, de Flávia Barros e Mônica Japiassu em Recife¹³⁰ e de Yanka Rudzka em Salvador. Curitiba, apesar de não receber influência direta desse movimento nacional da dança, sediou, em 1962, o *1º Encontro das Escolas de Dança do Brasil*, com coordenação de Paschoal Carlos Magno¹³¹. Além disso, em consequência da criação da Escola de Danças

¹²⁹ Sobre o Ballet Stagium, visitar o site <<http://www.stagium.com.br>>.

¹³⁰ Flávia Barros foi bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e criou, em Recife, O Balé Armorial do Nordeste, numa composição que envolvia a dança clássica e as manifestações culturais da região. Mônica Japiassu foi da Escola de Artes Dramáticas e Escola de Bailado do Teatro Municipal de São Paulo e criou em Recife cursos livres na vertente da dança moderna.

¹³¹ Paschoal Carlos Magno era poeta, escritor, teatrólogo, político e diplomata, tendo dedicada atenção especial ao teatro e aos estudantes, de cuja representatividade nacional - a UNE - recebeu o título de “Estudante Perpétuo do Brasil” em 1956. Em 1962, foi nomeado secretário geral do Conselho Nacional de Cultura. Realizou também em Porto Alegre, em 1962, o Quarto Festival Nacional de Teatro de Estudantes.

Clássicas do Teatro Guaíra em 1956, foi criada uma referência coreográfica nacional em 1969: o 1º Corpo de Baile do Teatro Guaíra, atual Balé do Teatro Guaíra.¹³²

Na década de 1970, a dança se constituiria numa gama de grupos identificados por uma diversidade técnica e estilística, além de uma sequência de manifestações pautadas no experimentalismo e na busca de novas abordagens para a dança. Com isso, diante das possibilidades de expressão das diversas linguagens artísticas, dentro de suas especificidades, a dança, segundo Aquino¹³³, “[...] se configurou como grau de liberdade do sistema, driblando a censura, experimentando o novo e falando daquilo que os anseios populares desejavam.”

Dois exemplos desse expressivo espaço de afirmação profissional para a dança e, paralelamente, de manifestação política são a *Oficina Nacional de Dança Contemporânea* na Bahia e o *Festival de Inverno* em Minas Gerais, eventos de caráter macro e de extensa abrangência artística. Os dois eventos tinham origem institucional na UFBA e UFMG, respectivamente. Ou seja, ao tempo em que o regime militar tentou controlar e restringir os cursos de arte nas universidades, limitando o acesso do público à sua intrínseca natureza crítica e questionadora, a dança encontrou brechas de existência plena dentro do próprio sistema. Por ser uma área artística de organização profissional recente, mas principalmente por seu caráter essencialmente corporal, pautado em movimentos e expressões de significações múltiplas, a realização de eventos como esses possibilitou a reunião de pessoas em circunstâncias completamente atípicas para aqueles anos de restrições. Além da Bahia e Minas Gerais, na esfera nacional, tiveram destaque na proposição de novas abordagens para a dança, cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Constituíam as manifestações artísticas do experimentalismo em voga as performances, espetáculos itinerantes e diferentes abordagens, muitas vezes integradas a outras linguagens artísticas. O caráter experimental das proposições viabilizava a exposição do inominável e do impalpável, principalmente se considerarmos a poética do movimento corporal como premissa básica da dança.

¹³² Sobre as influências estéticas e disseminação da dança pelas regiões brasileiras ver BRITTO (2001).

¹³³ AQUINO, 2005, p.100.

3.2 O CONTEXTO COREOGRÁFICO DE SALVADOR ENTRE 1956 E PRINCÍPIO DA DÉCADA DE 1980

3.2.1 Yanka Rudzka e Rolf Gelewski: Dois universos distintos à frente da Escola de Dança da Universidade da Bahia

A Universidade da Bahia promoveu suas primeiras experiências com a linguagem da dança nos Seminários Livres de Música. Nas três primeiras edições do evento, foram convidados para ministrar cursos livres Yanka Rudzka, Massami Kuni - coreógrafo japonês - e novamente Rudzka, em 1954, 1955 e 1956, respectivamente. Foi justamente nessa segunda visita à Salvador que ela iniciou o trabalho de implantação dos cursos de dança dentro daquela instituição acadêmica.

Yanka Rudzka¹³⁴ é polonesa, formada pela Escola de Dança Expressionista de Mary Wigman. Ela chegou ao Brasil em 1952, fixando residência em São Paulo. Convidada por Pietro Maria Bardi, ministrou cursos de Dança Expressiva e criou o Conjunto de Dança Expressiva Contemporânea, vinculado inicialmente ao Museu de Arte de São Paulo e, em seguida, à Escola de Música Pró-Arte de São Paulo.

Após iniciar seu trabalho na Escola de Dança da Universidade da Bahia, Rudzka criou, em 1957, o Conjunto de Dança Contemporânea (CDC), dirigindo-o até 1959, ano em que se desvinculou da Universidade da Bahia. O primeiro elenco do CDC era composto por Marly Sarmiento, Marta Saback, Dulce Aquino e Lais Morgan¹³⁵, que se tornariam profissionais com significativa contribuição para a firmação de um espaço para a dança em Salvador. Para colaborar nas suas primeiras montagens coreográficas no CDC, Yanka Rudzka convidou três dançarinas do seu grupo de São Paulo para fazerem uma temporada de três meses em Salvador. Assim, vieram Lia Robatto, Glória Moreira e Yolanda Amadei para a estréia do CDC em novembro de 1957. Terminados os três meses, Robatto optou por permanecer em Salvador. Em 1958, Norma Ribeiro veio de São Paulo para exercer, juntamente com Lia Robatto, a assistência de Yanka Rudzka na Escola de Dança.

¹³⁴ Sobre a trajetória profissional de Yanka Rudzka ver ROBATTO; MARCARENHAS (2002), ARAUJO (2005).

¹³⁵ Seu nome de solteira era Lais Salgado Góes. Após casar-se com Clyde Morgan, assumiu o seu sobrenome.

A sensibilidade de Rudzka em captar as idéias e paradigmas estéticos que estavam em voga na Europa e Estados Unidos colaborou para a originalidade do seu trabalho criativo. Em Salvador, essa fluência cultural se refletiu nas suas criações modernas, baseadas nas observações e reverberações do seu diálogo com a cultura baiana. Sua primeira coreografia para o CDC, intitulava-se *Candomblé*.

Ainda que implantada ao mesmo tempo em que a Escola de Teatro e influenciada pela produtividade dos Seminários Livres de Música, o início das atividades da Escola de Dança foi restrito, sem cuidados burocráticos e pautado apenas na experiência artística da sua diretora.

Os dados presentes em jornais da época e nos Boletins Informativos da Universidade da Bahia¹³⁶ demonstram a impalpável situação da Escola de Dança, se comparada aos outros cursos e unidades da área de artes. Se as outras unidades artísticas tiveram o impulso de credibilidade do reitor, também nesse ponto a responsabilidade ficou para Yanka Rudzka. Há uma sucessão insistente de chamadas para a inauguração da Escola de Dança em setembro de 1956 nos jornais O Estado da Bahia e A Tarde, inclusive com uma entrevista concedida por ela, onde a nova escola e a Dança Moderna foram apresentadas.

Nos Boletins Informativos, fica a lacuna da Escola de Dança, pois durante toda a gestão de Yanka Rudzka, ela não era uma unidade acadêmica e vinculava-se diretamente à Reitoria: apenas em fevereiro de 1957 o contrato de Yanka Rudzka¹³⁷ é assinado como professora de dança e de ginástica, nada constando sobre sua responsabilidade enquanto diretora da unidade; quando da divulgação do novo Estatuto da Universidade, em 1959, a Escola de Dança não foi citada em qualquer das categorias de unidades institucionais existentes no período; até dezembro de 1961, nada foi protocolado nos Boletins Informativos a respeito da saída de Yanka Rudzka; das suas duas assistentes, apenas o contrato de Lia Robatto foi encontrado. A precariedade desse respaldo institucional é o maior indício de seu afastamento da Escola de Dança da Universidade da Bahia em 1959.

Rita Aragão (1999) comenta a necessidade da Universidade em estabelecer, na época, parcerias financeiras que viabilizassem seus projetos acadêmicos. Nesses termos, a Escola de Teatro foi beneficiada pelo apoio da Fundação Rockffeler, que possibilitou a aquisição de equipamentos, cessão de bolsas de estudos nos Estados Unidos, participação em eventos

¹³⁶ Ver ARAUJO, 2005, p.100-104. Na ocasião, foram pesquisados os Boletins Informativos, desde sua primeira edição em novembro de 1956 até dezembro de 1961 (tiragem mensal), bem como os jornais O Estado da Bahia e A Tarde.

¹³⁷ O nome completo de Yanka Rudzka, conforme consta nos dados contratuais constantes nos Boletins Informativos da Universidade da Bahia seria Juana Zandel de Rudzka.

internacionais e principalmente a contratação de profissionais, que dirigidos por Martim Gonçalves, estruturaram aquela escola. Não há dados específicos sobre os gastos ligados à Escola de Música, mas Aragão comenta o investimento da Universidade nesta área:

A Orquestra Sinfônica da Bahia dá bem uma mostra do investimento nas artes realizadas pela Universidade. Àquela época não significava pouca coisa a presença de cento e cinquenta músicos ali reunidos. Já os Seminários de Música eram compostos por um madrigal de 30 vozes, um Quinteto de sopro, um Colegium Musicum, responsável pela execução de um repertório antigo, além de um coral com 120 pessoas.

Lia Robatto, analisando a situação da Escola de Dança, comenta que em mesma situação de implantação, as escolas “irmãs” tiveram a oportunidade de trazer profissionais de fora e a Dança, com a mesma necessidade de respaldo profissional, não foi atendida. Ainda que a estrutura do curso de dança possibilitasse o diálogo constante com professores das outras unidades, burocraticamente, o problema permanecia:

Foi prejudicial à Escola de Dança a falta de um quadro docente de peso nas decisões iniciais na área universitária (ensino, pesquisa e extensão) que contribuísse com seu conhecimento específico e com seu prestígio na política acadêmica. Os professores das disciplinas complementares de dança [...] pouco se envolviam com a Escola, pois tinham maior compromisso com suas próprias áreas (Música, Teatro, Belas Artes e Arquitetura). A consequência é que, dentro do âmbito da Reitoria, a Escola de Dança perdeu prestígio, recursos e privilégios em relação às demais escolas de arte da Instituição.¹³⁸

Robatto prossegue analisando como esses entraves burocráticos, logo repercutiram de forma negativa nos resultados artísticos do Conjunto de Dança Contemporânea, restringindo seu potencial expressivo e provocando situações públicas desagradáveis. Tais situações, aliadas aos fatores pessoais de dificuldade de adaptação de Yanka Rudzka teria determinado seu afastamento da universidade:

Yanka Rudzka tinha dificuldade em adaptar-se ao ambiente acadêmico, principalmente no âmbito político-administrativo. [...] ressentindo-se dessa situação desconfortável de falta de apoio, aliada a outras causas de ordem pessoal (como a intolerância ao calor), deixou intempestivamente a Bahia, em junho de 1959 [...]. Um espetáculo mal sucedido do Conjunto de Dança Contemporânea, numa apresentação única no Teatro Guarany, por ocasião do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros é um exemplo das dificuldades que Yanka sofria e que teria agravado suas difíceis relações com o reitor, provocando sua decisão em demitir-se. O referido espetáculo, com música ao vivo, tinha uma concepção de extrema vanguarda para a época. Infelizmente, sua apresentação foi cheia de atropelos, provocados pela insuficiência de ensaios e pela deficiência de produção – um desperdício de excelentes criações, tais como a composição musical de H. J.

¹³⁸ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 87.

Koellreutter, o figurino de Mario Cravo Júnior, a poesia de Cecília Meireles e a coreografia de Yanka Rudzka.

Além disso, há especulações por parte de Lais Morgan¹³⁹ acerca da diferença de relações profissionais e de amizade travadas por Rudzka em Salvador e em São Paulo, sugerindo restrições no ambiente baiano (comparado ao contexto cultural paulista), onde todos os profissionais convidados estavam em fase de adaptação. Essa possibilidade recai na mesma situação de solidão na administração do curso de dança. À princípio, ela não explicitou os motivos de sua saída para suas alunas, fato que potencializou nas mesmas a sensação de abandono.

Com o afastamento de Yanka Rudzka e a ausência de uma pessoa que tivesse qualificação para dirigir a Escola de Dança naquele momento, Koellreutter assumiu essa função enquanto viabilizava a vinda de outra pessoa. Nesse intervalo de pouco mais de um ano, Lia Robatto e Norma Ribeiro experimentaram suas primeiras composições coreográficas, pois as duas ficaram responsáveis pela coordenação da Escola. Elas ministraram aulas juntamente com algumas das primeiras alunas de Yanka Rudzka, como Lais Morgan, por exemplo.

Margarida Parreiras Horta passou a integrar o corpo docente da Escola de Dança três meses após a saída de Rudzka e foi responsável pela implantação das aulas de balé clássico. Recebeu, na ocasião, o convite de Koellreutter para dirigir a escola, mas recusou, alegando falta de experiência e tempo necessários para o cargo. O seu depoimento, comentando a circunstância da saída de Yanka Rudzka e a necessidade de contratação de um profissional que a substituísse, faz transparecer o incômodo por parte da Academia com relação ao processo caótico e assistemático de Yanka Rudzka. O caráter inapropriado dessa postura perante os interesses e procedimentos institucionais fornece subsídios para o provável abalo na sua relação com o reitor Edgard Santos, conforme mencionado anteriormente por Lia Robatto.

Yanka é um pouco poeta. Ela não tinha muito planejamento. Tudo era feito, assim, com um pouco de poesia, na inspiração... [...] Nessa ocasião, um primo do meu marido estava fazendo o curso de Regência, Carlos Alberto Gomes da Fonseca, e ele tinha muita intimidade com Koellreutter e disse a ele: “Você precisa conhecer a minha prima, porque ela é uma pessoa que tem uma orientação, que tem um sistema, que tem uma vida toda organizada...”¹⁴⁰

¹³⁹ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.118.

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 124.

As aulas de balé clássico provocaram insatisfação nas alunas que, iniciadas na dança moderna, não aceitavam a “imposição” daquela técnica. O Setor de Balé Clássico constava no Projeto Pedagógico elaborado por Yanka Rudzka em 1956, juntamente com os setores de Dança Moderna e Dança Folclórica. Entretanto, a ausência de uma equipe de professores que auxiliasse a direção da escola impossibilitou sua implantação. Desta forma, a inserção abrupta e aparentemente sem fundamentos da disciplina clássica no contexto experimental da Dança Expressiva Moderna, vivenciado pelo corpo discente da Escola de Dança até aquele momento, gerou a resistência inicial das alunas.

Margarida Parreiras Horta ministrava cursos particulares de balé clássico para crianças em Salvador desde 1952 numa casa particular no bairro da Graça. Em pouco tempo, a demanda cresceu e o espaço ficou insuficiente. Ela transferiu o curso para o Clube Fantoques da Euterpe, onde ficou até 1954. Com essas turmas, realizou apresentações no teatro do Instituto Normal da Bahia, com o patrocínio da Fundação Leão XIII, pertencente à Angélica Pedreira, avó de uma das suas alunas.¹⁴¹

Aproveitando a segunda turnê da José Limón¹⁴² and Dance Company ao Brasil em 1960, as professoras da Escola de Dança sugeriram a Koellreutter a contratação daquele profissional como professor convidado, vislumbrando com isso um novo diretor para a Escola e o contato com as proposições da dança moderna norte-americana. Ainda que receptivo ao contato estabelecido por Norma Ribeiro, ele não aceitou o convite.

Após as recusas de Margarida Parreiras Horta e José Limón para assumir a direção da Escola de Dança, aceitou o convite de Koellreutter um jovem alemão de trinta anos, Rolf Gelewski, que chegou à cidade no final de 1960. Ele estudou na Escola de Dança Expressionista de Mary Wigman e na Staatliche Tanzschule Berlim. Àquela época, ele já atuava em espetáculos de teatro e pantomima, era solista do Metropol Theater de Berlim e interpretava solos de sua própria autoria em eventos diversos. Sua experiência docente era pequena e esporádica até aquele momento.

Em 1961, Yanka Rudzka retornou à Salvador para ministrar um curso de férias, quando criou a coreografia *Moça Fantasma*. Retornou ainda em 1962 com o mesmo propósito. Não há dados que expliquem as circunstâncias dessas duas temporadas de Yanka Rudzka em Salvador. O trânsito de artistas para a realização desse tipo de evento era comum na época, mas o retorno de Rudzka após aparente cisão com a Universidade, não. Fica, neste

¹⁴¹ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.126.

¹⁴² Nascido no México em 1908, José Limón fixou-se em New York em 1928. Foi aluno de Doris Humphrey e Charles Weidman. Apresentou o primeiro trabalho com a José Limón Dance Company em 1947. Faleceu em 1972. Ver site da Limón Dance Company: <<http://www.limon.org>>.

caso, a impressão de que os desentendimentos se deram apenas na esfera da burocratização da Escola de Dança.

Entre os atributos de Rolf Gelewski à frente da Escola de Dança, destaca-se o empenho de sua gestão para a estruturação e consolidação daquela unidade acadêmica dentro do contexto institucional da Universidade Federal da Bahia, sob o respaldo do Conselho Federal de Educação em 1970. Todavia, é notório o choque provocado nas alunas pelas inúmeras diferenças entre ele e Yanka Rudzka no âmbito dos princípios estéticos, da metodologia de trabalho, bem como da natureza pessoal. Entre os depoimentos presentes no livro *Passos da Dança -Bahia*¹⁴³, é possível levantar características tão díspares nos dois que torna difícil a tentativa de encontrar elementos para uma transição fluida entre as duas direções.

O quadro que segue contém características dos dois primeiros diretores da Escola da Dança. As informações foram, na medida do possível, organizadas em itens específicos, ainda que as fontes utilizadas não estabeleçam uma ordenação temática analítica. As informações são múltiplas em cada depoimento e, portanto, não abordam necessariamente todos os itens listados, pois são depoimentos pessoais de Lia Robatto, Marly Sarmento, Lais Morgan e Carmen Paternostro¹⁴⁴ a respeito de suas impressões e vivências com esses professores. Além disso, foram utilizados documentos e informações referentes às suas propostas artísticas e pedagógicas para a Escola de Dança.¹⁴⁵

O esforço em realizar essa sistematização tem por objetivo esclarecer as especificidades de cada um deles, o que facilitará a compreensão dos fatores que determinaram a opção de Lia Robatto em afastar-se da Escola de Dança em 1965. Diante do caráter pessoal de grande parte das informações dispostas no quadro e da diferença de enfoque dos documentos disponíveis sobre cada diretor, é natural que restem lacunas. Mais do que reduzir e delimitar, a tentativa foi de aglutinar a maior quantidade de informações sobre cada um deles.

¹⁴³ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.116-131.

¹⁴⁴ Carmen Paternostro foi aluna apenas de Rolf Gelewski.

¹⁴⁵ Tais informações estão disponíveis em ROBATTO; MASCARENHAS (2002) e CORDEIRO (2004).

QUADRO 1 – CARACTERÍSTICAS DE YANKA RUDZKA E ROLF GELEWSKI

Yanka Rudzka	Rolf Gelewski
Período: set/1956-jun/1959	Período: fins/1960- 1972
Formação/ Atuação Profissional	
<ul style="list-style-type: none"> • Discípula de Ruth Sorel e Georg Groke da Escola de Dança Expressionista de Mary Wigman. • Aperfeiçoamento com Harold Kreutzberg na Suíça. • Experiência como professora de dança e coreógrafa em Londres, Argentina, Itália e Brasil (São Paulo). • Fundou a Escola de Dança da Universidade da Bahia por meio de cursos livres. • Diretora e coreógrafa do Conjunto de Dança Contemporânea. • Pediu demissão em junho de 1959, retomando seus trabalhos coreográficos em São Paulo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Aluno da Escola de Dança Expressionista de Mary Wigman e da Staatliche Tanzschule Berlim. • Atuou em espetáculos de teatro e pantomima, foi solista do Metropol Theater de Berlim. Coreógrafo, professor e figurinista. • Assumiu os encargos administrativos, artísticos e pedagógicos, estruturando a Escola de Dança no sistema universitário. • Diretor, figurinista, coreógrafo e solista do Juventude Dança (1961) e do Grupo de Dança Contemporânea (1965). • No início da década de 1970 pediu demissão para dedicar-se à vida espiritual como líder da Casa Sir Aurobindo.
Produção Artística	
<ul style="list-style-type: none"> • Obras que mesclavam elementos da cultura local (manifestações tradicionais – estruturas simbólicas e arquétipos) e elementos da vanguarda estética moderna (simbiose entre o erudito e o popular). • Parceria com artistas de outros segmentos. • Reação contra o excesso dramático subjetivo do expressionismo alemão. • Dança expressiva moderna: abstrata, enxuta, despojada, de cunho universal. 	<ul style="list-style-type: none"> • Obras bem estruturadas. • Expressividade cênica pessoal. • Exercício de composição de espetáculos a partir de repertório musical da MPB. • Pouco contato com artistas brasileiros. • Dificuldade em interagir e dividir a função de coreógrafo no GDC. • Repertório musical inicial: músicas barroca, clássica, renascentista contemporânea e jazz.
Aspectos da Personalidade	
<ul style="list-style-type: none"> • Alegre, extrovertida, perspicaz, atenta. • Temperamento exaltado, rebelde, transgressor. • Exercia por meio do comportamento e vestimenta uma sedução, fascínio perante as alunas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Metódico em termos de temperamento, disciplina e persistência. • Auto-suficiente, anti-social. • Introverso, introspectivo. • Detentor de concentração, auto-disciplina e auto-crítica. • Intensificação de individualismo após 1969 (influência da religião).

Yanka Rudzka	Rolf Gelewski
Postura Profissional	
<ul style="list-style-type: none"> • Informal. • Contestadora dos sistemas convencionais e dogmas acadêmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Objetivo e metódico. • Afinidade com o sistema acadêmico. • Liderança administrativa.
Identidade e Objetivos da Escola de Dança	
<ul style="list-style-type: none"> • Projeção para o futuro, dialogando com a realidade cultural local. • Dança enquanto permanente busca de novas formas, idéias, concepções, liberdade absoluta de criação. • Ensinar a dança em suas vertentes clássica, folclórica e principalmente moderna. • Proporcionar alto nível de cultura artística e conhecimentos correlatos, bem como excelência profissional. • Ensino baseado na pesquisa e investigação estética. • Diálogo artístico por meio de aperfeiçoamentos e palestras com professores convidados e intercâmbios. 	<ul style="list-style-type: none"> • Distanciamento com o meio cultural. • Dança como arte, recurso educativo e força terapêutica. • Formação do dançarino e da pessoa humana. • Introdução de disciplinas ligadas à pedagogia e metodologia de ensino. • Implantação de estudos e métodos rigorosos. • Inclusão de disciplinas teóricas como Filosofia da Dança. • No final de 1969: projeção de elementos da sua formação espiritual na Escola de Dança.
Princípios, elementos e técnicas artístico-pedagógicas	
<ul style="list-style-type: none"> • Interpretação espontânea e criativa. • Momentos da aula improvisados, assim como música improvisada ao vivo. • Análise crítica após as improvisações. • Ênfase na expressividade em detrimento da técnica corporal. • Importância do plexo solar (projeção de expressividade). • Aproximação com princípios da técnica de Martha Graham. • Aula de técnica dançada, fluida e alegre, prazerosa. • Recorrência de elementos como balanço e impulso na sua linha de movimentos. • Aulas no final da tarde e noite. • Processo criativo com liberdade para a expressão do dançarino. • Dançarino como colaborador do coreógrafo. • Interação entre dança e música. 	<ul style="list-style-type: none"> • Transposição coreográfica da estrutura musical; Adequação da dança à música. • Hierarquia pré-estabelecida do espaço cênico. • Análise coreográfica a partir da forma. • Não valorização dos significados e conteúdos gestuais ou possíveis releituras da linguagem do corpo. • Técnica centrada no próprio corpo (provocava em relação às aulas progressão do encantamento ao cansaço) • Trabalho de corpo: jogo físico-mental. • Aula em função de uma coreografia. • Aulas no turno matutino. • Processo criativo dirigido. • Processo minucioso e persistente com atmosfera de árduo trabalho. • Dançarino como instrumento do coreógrafo. • Estrutura coreográfica/grupal: Coro, corpo de baile. • Pesquisa de formas corporais harmônicas.

Yanka Rudzka	Rolf Gelewski
Organização dos cursos	
<ul style="list-style-type: none"> • Formação de não-profissionais, professores e dançarinos (os dois últimos seriados). • Curso de dança não regulamentado. • Sem equipe de professores e de apoio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Organização progressiva dos cursos: Fundamental, Magistério Elementar, Dançarino Profissional, Magistério Superior. • Estruturação curricular do curso regulamentado pelo Conselho Federal de Educação em 1970.
Metodologia de ensino	
<ul style="list-style-type: none"> • Processo livre, criativo e assistemático. • Prioridade para o ato criativo. 	<ul style="list-style-type: none"> • Tarefas coreográficas e fórmulas pré-determinadas de composição com base na análise do movimento (apostilas, exercício modelo). • Influência da Escola-Oficina Bauhaus.
Relações profissionais	
<ul style="list-style-type: none"> • Entrosamento e parceria profissional com artistas das diversas linguagens artísticas. 	<ul style="list-style-type: none"> • Isolamento artístico com relação aos artistas, eventos e às outras escolas de arte.
Equipe de professores de dança ao longo da gestão acadêmica	
<ul style="list-style-type: none"> • Lia Robatto (aluna e assistente) • Norma Ribeiro (aluna e assistente) 	<ul style="list-style-type: none"> • Klauss e Angel Vianna (1962/balé) • Rudolf Pfill (1964/dança de caráter e técnica de dança moderna) • Mônica Krugmam (1966/dança de caráter e técnica de dança moderna) • Fred Tragut (1964), Jurec Shabelewsky (1969) e Roger George (aulas de técnica e coreógrafos do GDC) • Armgard Von Bardeleben (1967/técnica de Martha Graham) • Clyde Morgan (1971/ dança moderna, diretor e coreógrafo do GDC)
Grupos de Dança	
<ul style="list-style-type: none"> • Conjunto de Dança Contemporânea (1957) 	<ul style="list-style-type: none"> • Juventude Dança – 1961 • Grupo de Dança Contemporânea- 1965

Yanka Rudzka, ao chegar à Salvador, trouxe consigo as experiências de viagens e culturas diferentes, além de uma vivência estética relativamente estabelecida no Brasil. Em São Paulo, ela realizou experiências de ensino e criação coreográfica pautadas nas idéias da

vanguarda artística moderna, estabelecendo parcerias artísticas com profissionais consagrados nas diversas artes.

Em Salvador, ela interagiu, de imediato, com as manifestações culturais de origem afro-descendente, como a capoeira e o candomblé. Suas proposições estética e metodológica eram guiadas por um fluxo natural e intuitivo que delimitava as suas características mais marcantes: a extroversão, a facilidade de comunicação, a fluidez criativa e a disponibilidade à experimentação. Todos esses elementos, princípios e atitudes se afirmavam na denominação que criou para a sua técnica: *Dança Expressiva*. Suas aulas eram conduzidas por música ao vivo, seja ela percussiva ou clássica e tendiam sempre para um final improvisado, onde seqüências criadas na hora eram interpretadas pelas alunas. Com essas experiências, Yanka Rudzka proporcionou às suas turmas o que há de mais genuíno numa proposição artística: a liberdade e ousadia criativa. O perfil de Rudzka era nitidamente o de uma artista.

Suas dificuldades se deram no âmbito burocrático da academia. Em três anos na Universidade, a Escola de Dança pouco ganhou em reconhecimento institucional, corpo docente ou estrutura curricular, mantendo um quadro de cursos livres até a chegada de Gelewski.

Rolf Gelewski é descrito como uma pessoa introspectiva e auto-suficiente, pouco disponível para trocas inter-pessoais. Essas características se refletiram em ausência de intercâmbio social, mas também artístico e cultural. Na sua metodologia de trabalho, predominava uma postura sistemática, racional, rigorosa e disciplinada. Artisticamente, sua relação com as alunas e intérpretes do GDC se deu num trânsito unilateral. Suas idéias e expressões eram transmitidas e deveriam ser assimiladas e repetidas de forma exata. Nessa estrutura, os alunos e intérpretes ousavam pouco criativamente, servindo como instrumento do coreógrafo. Suas aulas estavam sempre atreladas a algum processo criativo.

Lais Morgan¹⁴⁶ comenta que apesar do fascínio e concentração exigidos pelas aulas de Gelewski, elas findavam na experiência pessoal dele. Seus estudos com as alunas ficavam exclusivamente restritos à sua descoberta pessoal. Seu foco de estudo coreográfico era o próprio corpo. Dessa forma, ela julga limitado o que ele tinha a oferecer. Em pouco tempo, suas aulas tornavam-se cansativas, pois as alunas não encontravam espaço para dialogar e expor suas especificidades. Com isso, ela não quer dizer que não houvesse, nessa relação, uma habilidade profissional dele em transmitir seus conteúdos, ou que esteticamente os

¹⁴⁶ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.117.

resultados não fossem satisfatórios. Apenas, não havia a exploração do potencial criativo de suas alunas.

Diante de sua introspecção, suas ancoras de relacionamento profissional na Escola de Dança foram Dulce Aquino e Lais Morgan. Esta última esteve mais ligada à esfera de criação e colocou-se todo o tempo num papel de intermediação entre Rolf Gelewski e a cultura brasileira, apresentando a ele todas as manifestações que julgava interessante para o trabalho artístico do GDC. Em termos de identificação estética e correspondência artística, Marly Sarmiento é citada como a sua mais exímia dançarina. Dulce Aquino interagiu muito com ele no campo administrativo e burocrático, assumindo algumas vezes a direção da Escola de Dança.

Do trabalho de sistematização curricular dos cursos de dança, feito por Gelewski, culminou o Currículo Básico Nacional para o Ensino da Dança no Brasil, elaborado em sua versão final por Dulce Aquino em 1970. Durante a gestão de Rolf Gelewski, foram organizados, na Escola de Dança, os cursos Fundamental, Magistério Elementar, Dançarino Profissional e Magistério Superior.¹⁴⁷

Muitos profissionais de prestígio nacional e internacional deram aulas na Escola de Dança durante a direção de Rolf Gelewski. Em 1962, durante o *1º Encontro de Escolas de Dança*, no Paraná, a identificação estética do grupo de dança dirigido por Gelewski com o trabalho apresentado pelo grupo do casal Klauss e Angel Vianna culminou com o convite para que eles fossem lecionar na Escola de Dança. Entretanto, o fator de identificação - a linguagem estética moderna que destoava das apresentações clássicas das outras escolas - pouco foi explorado no período de dois anos em que os Vianna estiveram em Salvador. Ainda assim, contribuíram para a escola com a implantação da disciplina Anatomia Aplicada ao Movimento.

Diversos fatores concorreram para que não fossem alcançados os objetivos e anseios daquele encontro. Na rotina da Escola, Klauss Vianna sofreu a limitação de sua atuação ao ensino técnico do balé, além da ausência de espaço, por parte de Gelewski, para que ele coreografasse para o grupo de dança. “Meu trabalho seria criar o setor de dança clássica na Universidade, mas isso não me bastava. Eu já dava aulas descalço e conheci trabalhos maravilhosos de capoeira [...]”.¹⁴⁸ À essas questões internas, somaram-se problemas políticos e econômicos da Universidade, então ligados à crise política nacional no ano do Golpe

¹⁴⁷ Robatto e Mascarenhas (2002) abordam a questão das propostas pedagógicas para a Escola de Dança da Universidade da Bahia nas páginas 88 a 101.

¹⁴⁸ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 130.

Militar. Cerceados nas suas possibilidades criativas e expostos às adversidades políticas e econômicas daquele momento, Klauss e Angel Vianna apostaram numa reestruturação profissional no Rio de Janeiro.

Até o final da administração de Gelewski, em 1972, outros profissionais passaram pela Escola de Dança: Rudolf Pfill, Armgard von Bardeleben entre outros. Lia Robatto faz uma crítica severa à forma como Rolf Gelewski conduziu a presença desses profissionais na Escola. Dotados de grande experiência como dançarinos e especialistas em técnicas de corpo mais convenientes à proposta ousada da escola em termos estéticos e criativos, segundo Lia Robatto, eles sempre foram sub-aproveitados. Suas contribuições ficaram sempre restritas às aulas técnicas de balé clássico, dança de caráter e técnica de dança moderna. Além da restrição ao ensino dessas técnicas, pouco ou nada fizeram em termos de criação coreográfica ou como intérpretes nas criações do GDC.

Como essa situação era insatisfatória para muitos desses profissionais, houve prejuízo para a Escola e para os alunos, já que o período de suas atuações na Escola de Dança pouco contribuiu para a consolidação de um ensino técnico substancial e, principalmente, um processo de fruição de suas experiências artísticas vanguardistas. Fatores que justificassem essas atitudes, como a incapacidade de descentralizar poderes e funções na Escola, são cogitados nos depoimentos de Lais Morgan sobre Rolf Gelewski. Ela explica, por exemplo, a sucessão de trocas de poder entre ele e Dulce Aquino na direção da Escola de Dança. Embora ele tivesse, em determinado momento concordado em concentrar sua ação no GDC, ele não conseguia deixar de conduzir Dulce Aquino na função de diretora da Escola.

A extrema diferença entre Yanka Rudzka e Rolf Gelewski é recorrente nos depoimentos de Lais Morgan, Lia Robatto e Marly Sarmiento. Sarmiento¹⁴⁹ é taxativa, afirmando que Rolf Gelewski “era o contrário de Yanka”. Ela se questiona sobre a possibilidade de definir qual o método mais “fraco” entre os dois. Esse exercício é muito difícil e dependeria de critérios e objetivos específicos para tal análise, questionamentos que extrapolem a esfera do gosto pessoal sobre esse ou àquele trabalho como, por exemplo: Que tipo de escola desejamos? Que bailarino queremos formar?

Ao dar prosseguimento ao seu histórico na Escola, Marly Sarmiento comenta a fase em que dançou para Clyde Morgan. Neste momento, ela considerou o resgate de proposições como o envolvimento com a cultura local, a inscrição do bailarino nos trabalhos artísticos, a

¹⁴⁹ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 121-123.

presença do prazer no labor e do espaço para as contribuições criativas dos dançarinos na composição, elementos vivenciados apenas com Yanka Rudzka.

Nos depoimentos, a rigidez disciplinante de Rolf Gelewski apresenta-se sempre como um árduo desafio, enquanto a desordem de Yanka Rudzka se justifica, com condescendência, na esfera poética do fazer artístico, pois que sempre envolto de prazer em sua realização.

3.2.2 Depois da Dança Moderna, Balé e Cultura Popular

Em 1962, portanto, menos de dois anos após a chegada de Rolf Gelewski à Universidade da Bahia, foi criada a primeira escola estruturada de balé clássico da cidade de Salvador, a EBATECA. Essa escola era particular¹⁵⁰ e tinha a direção artística da então bailarina do Balé do Rio de Janeiro, Dalal Achcar.

A utilização da estrutura física que restou do incêndio do TCA¹⁵¹ para sediar a EBATECA se deu mediante acordo entre as proprietárias da academia e o Estado (governador Juracy Magalhães) em troca de manutenção de parte do espaço do teatro, 5% (cinco por cento) da renda mensal da academia, além de bolsas de estudo para alunas carentes.

O convite a Achcar se deu após turnê do Balé do Rio de Janeiro pelo Nordeste, com a intermediação de Margarida Parreiras Horta. O convite foi aceito em função das dificuldades enfrentadas pela companhia face à crise política nacional, conforme Achcar explica:

[...] a companhia não estava dançando permanentemente porque havia uma grande crise aqui, no Brasil – tinha saído o Jânio Quadros – e o Balé do Rio de Janeiro [...] ia ser oficializado como o Balé do Brasil [...], o que não aconteceu por causa da confusão política [...].¹⁵²

Para além da vinda de Dalal Achcar, a estruturação da EBATECA se consolidou por meio de uma estreita parceria com o Balé do Rio de Janeiro. Vieram, constantemente, seus técnicos e bailarinos para participar das apresentações. Além disso, ocorreu, muitas vezes, o empréstimo de cenários e de toda a estrutura profissional para apresentação de repertórios do balé clássico, já que a cidade não dispunha ainda de estrutura que viabilizasse tais propostas.

¹⁵⁰ A EBATECA pertencia a Aída Maria Ribeiro, Maria Augusta de Oliva Morgenroth e Mariá Silva.

¹⁵¹ O incêndio do Teatro Castro Alves ocorreu em 1958.

¹⁵² ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.168.

No âmbito dos grupos folclóricos, a primeira experiência de pesquisa estética se deu com Emília Biancardi em 1962. Com uma proposta inovadora para o ensino de música na rede estadual de ensino formal, especificamente no Instituto de Educação Isaías Alves, ela passou a trabalhar em grupo, com o método de folclore aplicado, que consistia na pesquisa por meio da representação prática das diversas manifestações da cultura tradicional.

Respaldo dentro da instância governamental por Rosita Salgado Góes e recebendo consultoria da folclorista Hildegardes Viana, o então Grupo Folclórico do ICEIA agregou ao seu elenco diversos especialistas em dança e música folclóricas. Com isso, o grupo foi amadurecendo e se aprimorando até o momento em que se desvinculou do Estado e passou a se chamar Grupo Folclórico Viva Bahia em 1969.

Desde os primeiros momentos do Viva Bahia, em 1962, até 1981, surgiram cerca de dez novos grupos folclóricos na cidade, entre eles, o Afonjá (1967), o Olodum Maré (1969), o Capoeiras da Bahia (1974), o Grupo Balú do Sesc-Senac (1974) e o Odundê (1981).¹⁵³ Este último foi criado na Escola de Dança da UFBA por Conceição Castro no período em que o GED residia nesta instituição.

3.2.3 Década de 1960: Novos grupos e proposições coreográficas, novas escolas de dança e a reforma universitária

Em 1965, duas novas escolas de dança foram criadas. Uma delas, a Escola Forma e Movimento, surgiu da iniciativa de Lígia Azevedo, Ângela Dantas e Carmen Paternostro. Na época, Paternostro era aluna da Escola de Dança. Ela ingressou no curso em 1964 e formou-se dançarina em 1968, quando integrou o elenco do GDC, ainda sob a direção de Rolf Gelewski - que dirigiu o GDC até 1969. Esse elenco do GDC era composto também por Ana Cristina Brandão, Carla Leite e Marly Sarmiento.

A segunda escola criada em 1965 foi a Escola de Iniciação Artística, de Lia Robatto em parceria com a professora de piano Margarida Mascarenhas. A escola se propunha a ministrar aulas de dança e música. Segundo Lúcia Mascarenhas¹⁵⁴, foi nesse espaço que o GED iniciou suas atividades.

¹⁵³ Robatto e Mascarenhas (2002) apresentam um panorama da trajetória desses e outros grupos folclóricos.

¹⁵⁴ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.140.

O Grupo de Dança Contemporânea, em julho de 1965, fez muitas apresentações, inclusive fora dos espaços da Universidade. Consta no Jornal da Bahia, de 02 de junho de 1965, dentro de uma programação do ICBA de dança e música, a apresentação do GDC na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, com *recitais de "ballet"* dirigidos por Rolf Gelewski e Fred Tragut entre os dias 05 e 07 daquele mês. Tragut era dançarino e professor de origem alemã que trabalhou durante um ano na Escola de Dança. Ele veio à Salvador numa turnê promovida pelo Instituto Goethe em 1964.¹⁵⁵

Uma matéria veiculada no jornal referente aos dias 06 e 07 do mesmo mês indica a participação ativa de Fred Tragut no GDC como coreógrafo e dançarino que dirigia o grupo com Rolf Gelewski. Até 1969, outros dois coreógrafos¹⁵⁶ tiveram oportunidade de criação junto ao GDC, o que indica uma ressalva na postura centralizadora de Gelewski. Naquele momento, o grupo era composto por três professores (entre eles, Gelewski e Tragut) e seis alunas. A proposta do grupo era uma dança que falasse do homem, afirmando o discurso da dança moderna no período. Na matéria, Gelewski contextualizou a negação ao mundo ideal do balé clássico pela proposição de uma dança que foi denominada sequencialmente como *expressiva, moderna e livre*.

Consta do programa apresentado pelo GDC as seguintes coreografias: *Preâmbulo "Terpsichore"* (grupo); *Poemas para dois dançarinos* (duo); *...quis pescar...* (solo); *Elegia* (solo); *Senhor, eu venho até vós* (solo); *Ornato com cruz* (solo); *Estruturas* (grupo); *Scherzo* (solo); *Quando sale la luna* (solo); *Protesto* (solo); *Jesus, meu rei* (grupo). Para o quadro apresentado, foram utilizadas músicas barrocas, renascentistas e composições contemporâneas. Poucos dias depois, o GDC se apresentou em Brasília para o presidente Castelo Branco.

Uma pequena matéria do mesmo jornal¹⁵⁷, no dia 22 de junho, reiterou a apresentação do GDC no Palácio do Planalto, e chamou a atenção para a pouca importância dada às escolas de arte da Universidade naquele momento:

[...] infelizmente, muito pouco compreendido [...]. Nada justifica que, em nome da necessidade de aprofundar-se o ensino estritamente técnico e científico, seja relegado ao artístico o plano secundário. Nossos votos são de que as Escolas de Dança e Teatro e os Seminários de Música se vejam em pouco tempo plenamente reintegrados no seu ritmo antigo de atividades, que chegaram mesmo a projetar internacionalmente a Universidade da Bahia.¹⁵⁸

¹⁵⁵ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 108.

¹⁵⁶ Jurec Shabelewsky e Roger George.

¹⁵⁷ AO RITMO Antigo. Jornal da Bahia, 22 de junho de 1965, p. 04.

¹⁵⁸ JORNAL DA BAHIA, 22 jun. 1965, p.04.

Em matéria do dia 08 de junho de 1965, o Jornal da Bahia anunciou em nota que “Lia e Silvio Robatto, Fernando Perez e Carlos Petrovich estão preparando um espetáculo sob o tema ‘O Barroco’, que será montado na Escola de Teatro”.¹⁵⁹ O espetáculo estreou dia 18 de junho com apresentações em três dias consecutivos.

Em 1967, a Escola de Iniciação Artística passou a ser administrada por Marta Saback, aluna da primeira turma da Escola de Dança. A escola ganhou novo nome, Escola de Dança e Arte Integrada, ampliando as opções de cursos oferecidos. Dentro dessa estrutura, em 1974, surgiu O Grupo, sua companhia de dança.

Também em 1967, a EBATECA criou o Balé Brasileiro da Bahia (BBB), sob a direção de Dalal Achcar, com uma proposta de estilização do balé clássico em montagens com temáticas da cultura brasileira, “[...] seguindo o exemplo dos balés folclóricos russo, polonês e mexicano [...]”.¹⁶⁰ Nesse contexto, a primeira produção do BBB foi *Coisas Brasileiras* em 1968. Em função dos problemas políticos enfrentados pelo país com a ditadura militar e agravados com a edição do AI-5, o BBB teve que cancelar uma turnê deste espetáculo para a Europa.

Marly Sarmiento, após o período de 1963 a 1967 distante do universo da dança, foi convidada por Rolf Gelewski, em 1968, para dirigir a Escola de Dança. A necessidade de que as coisas acontecessem e à ausência de profissionais com experiência na cidade fizeram com que, todo o tempo, as funções fossem co-exercidas dentro da Escola de Dança. São os casos, por exemplo, de Dulce Aquino, que em pouco tempo transitou entre as funções de aluna, professora e diretora, ou Marly Sarmiento que, ao retornar à escola depois de cinco anos afastada, exerceu, ao mesmo tempo os papéis de aluna, dançarina do GDC e diretora da Escola. No meio de todas essas situações emergenciais, aconteceu a reforma universitária e a junção burocrática das escolas de arte, como explica Aquino:

Em 1968, acontece a reforma universitária, com a redução das escolas de teatro, música e dança a uma única unidade administrativa, a Escola de Música e Artes Cênicas. Nós estávamos passando uma crise muito grande depois de 1970, com o endurecimento da revolução. A área de arte era, antes de tudo, uma área de resistência política. A cada momento, diziam que iam acabar as escolas de artes nas universidades. Juntar as três escolas de arte na Escola de Música e Artes Cênicas foi uma forma de diminuir o nosso poder [...].¹⁶¹

¹⁵⁹ GENTIL, 1965, p.07.

¹⁶⁰ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.146.

¹⁶¹ Depoimento de Dulce Aquino em ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.338.

Nesse formato, cada linguagem deixou de ter um diretor para ser coordenada por um departamento. As atividades de dança passaram a ser geridas pelo Departamento de Dança e pelo Departamento de Integração e Educação Artística.

Por meio do Decreto nº. 62.241, de 1968, a Universidade da Bahia passou a ser denominada Universidade Federal da Bahia e teve início a organização das disciplinas por semestre. Segundo Margarida Parreiras Horta, a nova configuração semestral e por créditos prejudicou o GDC. A formação de elenco do grupo passou a sofrer grandes alterações na medida em que as turmas iniciais se dispersavam com o tempo, pois cada aluno podia, então, fazer opções individuais por disciplinas e horários. Dessa forma, muitas vezes não era possível administrar a variação dos horários semestrais com a rotina do grupo.

A observação da professora não faz qualquer analogia com a intenção repressora do governo militar. Entretanto é perceptível, na situação descrita acima, a eficácia da ação desarticuladora da cultura, imposta pelo sistema ditatorial no espaço universitário, por meio da reforma implementada naquele ano. Na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, sua repercussão foi imediata.

3.2.4 A década de 1970 e novas perspectivas para a dança em Salvador

Nadir Nóbrega viveu, sem saber, as influências artísticas do PCB na Escola Técnica Federal, por meio das ações culturais de Juca Ferreira descritas anteriormente. Essa influência determinaria seu ingresso no universo profissional da dança em 1970, como intérprete do grupo folclórico Oludumaré¹⁶² ou Brasil Tropical - nome utilizado para viagens ao exterior. Sua inserção no grupo se deu por influência de Raimundo Bispo dos Santos (King), que a conheceu numa apresentação realizada na Escola Técnica Federal em 1968, onde ela estudava com o intuito de ingressar no mercado de trabalho do Centro Industrial de Aratu. Segundo ela, essa era a maior perspectiva de assunção profissional para as classes de menor poder aquisitivo na época. “Aliás, é no boom! [...] Tanto que o Centro Industrial de Aratu criou uma classe média negra.”

¹⁶² O Olodumaré era dirigido por Camisa Roxa, capoeirista formado por Mestre Bimba.

Nadir Nóbrega foi criada na Cidade Baixa¹⁶³, em contato com as diversas manifestações espontâneas da cultura popular. Entretanto, somente ao assistir a mostra do Olodumaré na Escola Técnica Federal, ela estabeleceu o primeiro contato com o universo da dança cênica. “A Cidade Baixa tem uma relação muito boa com festa de largo, essas coisas, com reza, trezena de Santo Antônio, fogueira de São João, quadrilha, mas essa coisa da dança enquanto espetáculo, enquanto apresentação, eu não tinha esse conhecimento.” Pouco tempo depois, ela viajou com o Brasil Tropical pela Europa, permanecendo distante do Brasil por dois anos.

Diferente dos discursos comuns de profissionais da dança, que ingressaram no universo artístico por uma questão de afinidade com a área e, muitas vezes, por paixão pela profissão, Nóbrega avalia que no seu caso, a dança surgiu como a melhor opção, na época, de ganhar dinheiro e conseguir o seu sustento financeiro.¹⁶⁴

Quando eu começo a trabalhar na contabilidade aí eu descubro o quanto eu sou lesada, o quanto nós somos explorados, o quanto entra de dinheiro, entendeu? [...] O salário mínimo lá... Mil dólares! Mil dólares. Eu ganhava trezentos e quarenta dólares. Então, começo a perguntar por que aquilo tudo. E eu começo a ter choque com o dono do grupo.

A clareza da situação de exploração aos dançarinos folclóricos implicou na negação de Nadir Nóbrega em retomar as viagens pela Europa. Ao se posicionar diante dessa situação, ela estabeleceu uma relação de resistência dentro da micro-estrutura reacionária em que vivia: “O que eu não fui aqui, na época da ditadura, eu fui no grupo de dança. Então, eu questionava essas coisas todas. [...] Aí ficou um clima muito ruim, um clima muito ruim.”

Essa comparação com relação ao posicionamento crítico no contexto político-ditatorial se explica pelas vivências pessoais de Nadir Nóbrega com a estrutura do sistema político do

¹⁶³ “A capital da Bahia, divide-se em Cidade Baixa, uma estreita planície litorânea que se estende ao longo do mar e se alarga na altura da península de Itapagipe, e Cidade Alta, uma escarpa de 60 a 80m de altura, que conduz à parte mais elevada do relevo, acidentado e cortado por vales profundos. A Cidade Baixa concentra-se principalmente nas atividades portuárias e comerciais, visando principalmente o mercado atacadista.” Disponível em <<http://www.salvador2003.com.br/cidade.htm>>. Acesso em 28 de abr. 2008

¹⁶⁴ Ao mesmo tempo em que esse depoimento aponta uma perspectiva financeira para os profissionais da dança na cidade, ele representa, na verdade, uma vertente da dança que ainda hoje oferece resultados financeiros mais imediatos, que é a dança popular regional exportada para a Europa, principalmente. Esse mercado serve, inclusive, muito mais aos profissionais que não passaram pela formação acadêmica universitária, mas que tiveram uma aprendizagem essencialmente prática em cursos livres ou profissionalizantes como, por exemplo, os oferecidos pela Escola de Dança da FUNCEB e pelo Serviço Social do Comércio (SESC), cujo principal responsável até hoje é King, seu fundador. Paradoxalmente, essa relação profissional vai se estabelecer, muitas vezes, no âmbito da exploração de mão-de-obra barata, já que muitos dançarinos ligados a grupos folclóricos advêm de uma situação social e financeira sofrível. Os empresários responsáveis por essas contratações aproveitam para oferecer salários baixos e ampliar a sua margem de lucros.

país. Ela era adolescente quando aconteceu o golpe militar e seu entendimento sobre a situação política na cidade ocorria sob a influência de amigas mais velhas e de algumas manifestações vivenciadas na Cidade Baixa: “Fazíamos as passeatas [...], ‘Abaixo a ditadura’. Não me pergunte se eu tinha muito conhecimento. Eu ia pelo *auê!* Não conheci ninguém que morreu, ninguém que se feriu, só conheci gente que correu da polícia por causa das bombas.” Somente anos depois, em fins da década de 1970, Nóbrega viveu circunstâncias de cerceamento da liberdade, com a prática do toque de recolher no Pelourinho. Ela trabalhava no local como professora no Teatro Miguel Santana e sabia da rotina da polícia de revistar todas as pessoas que transitavam na área após as vinte horas. Essa experiência foi, para Nadir Nóbrega, a mais concreta em termos de reconhecimento de um estado ditatorial na cidade.

Uma nova perspectiva para os dançarinos expostos a experiências como a de Nadir Nóbrega surgiria, paradoxalmente, no espaço da dança clássica da EBATECA. A parceria estabelecida entre a EBATECA e o Balé do Rio de Janeiro manteve-se intensa até a chegada de Carlos Moraes em 1971. Numa atitude pioneira que extrapolou o domínio artístico e foi para o social, ele promoveu uma progressiva inserção de dançarinos baianos provenientes de grupos folclóricos ou de capoeira no corpo de baile do BBB. Com isso, a demanda externa de bailarinos deixou de existir.

A chegada de Carlos Moraes à Salvador, seus anseios e a forma como interagiu com a cultura e os profissionais locais, de certa forma representa a mesma situação de desconforto vivido pelos diversos profissionais que passaram pela Escola de Dança e não conseguiram um espaço significativo de trabalho criativo, porém com outro desfecho.

Com formação clássica no sul do país, Moraes experimentou no Rio de Janeiro a dança moderna, a dança afro e a composição coreográfica para programas de televisão. Ao chegar à Bahia, não se satisfaz em restringir sua atuação ao ensino do método de balé *Royal Academy Dancing* na EBATECA, estabelecendo contatos com profissionais das diversas vertentes estéticas, principalmente com Emília Biancardi.

Essa outra forma de lidar com a diferença e de interagir com o meio se encaixa na concepção ideológica da arte comunitária da década de 1970. Seu encontro com Lia Robatto se deu justamente na flexibilidade entre princípios estéticos diferentes e na curiosidade pelo trabalho do outro, numa situação despreziosa de admiração mútua, como ele descreve:

O que acontece é que eu estava muito insatisfeito, pois só dá aula de balé, para mim, não era suficiente [...]. Quando cheguei aqui, estava assim: o pessoal de balé clássico para um lado e o do dança moderna para o outro. Comecei a dar aulas no fim da tarde e era muito engraçado, pois, como eu não estava acostumado a dar aula, nunca fazia chamada [...]. Eu me lembro também que

em todo lugar que eu ia, as pessoas diziam assim: “Você conhece Lia Robatto?” E eu dizia: “Não, não conheço”. E ouvia: “Ah! Porque eu fiz um trabalho com Lia e a gente fazia assim, assim”. E eu pensava: “Parece coisa de dança contemporânea”. Mas não sabia quem era.

[...] Um dia, por acaso, eu peguei o livro de chamada e vi, entre as alunas, o nome Lia Robatto. [...] “Será que ela faz aula comigo?” Um dia, eu estava no corredor [...], ela vinha andando e eu disse: “É essa!” Então eu a chamei e perguntei: “Você é Lia Robatto?” Ela disse: “Sou” [...]. Então eu perguntei sobre o que ela estava fazendo [...]. Ela disse que estava dando aulas de Improvisação na Escola de Teatro. Perguntei se podia assistir uma aula sua e fui lá.¹⁶⁵

O BBB encerrou suas atividades em 1980, após anos realizando inúmeras turnês pelo Brasil, América Latina, Europa e Estados Unidos. Ainda nas palavras de Carlos Moraes, em certo momento, coincidiu que grande parte do elenco feminino estava comprometido com planos pessoais, o que resultou em mais uma turnê para a Europa cancelada. Os que restaram do BBB depois de nove anos de trabalho, fizeram audição para o Balé do Teatro Castro Alves e constituíram a nova companhia.

Dalal Achcar, em depoimentos de 1996¹⁶⁶, considerou a EBATECA como a primeira escola de balé do Brasil. O critério para tal afirmação é o fato de haver um método por meio do qual muitas gerações de bailarinas e professoras foram formadas, o que difere dos outros cursos oferecidos no país, nos quais a orientação básica para o ensino era a experiência pessoal de cada profissional.

Ainda em 1971, Lais Morgan assumiu a chefia do Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Ela dividiu a coordenação da Escola com Margarida Parreiras Horta, que ficou com a coordenação acadêmica dos cursos, enquanto ela responsabilizou-se pelo setor artístico.

Em 1972, Lais Morgan contratou Clyde Morgan para ministrar um curso de dança da técnica de José Limón e, em seguida, o convidou para dirigir artisticamente o GDC. Morgan, ex-dançarino da companhia de José Limón e pesquisador das danças africanas, imprimiu ao grupo uma nova roupagem, mais próxima à cultura baiana, ainda que sob um viés contemporâneo.

Nesse momento, há uma ruptura com a linha estética europeia até então cunhada por Yanka Rudzka e Rolf Gelewski na Escola e, especificamente no trabalho artístico do GDC. Nesse contexto, Clyde Morgan propõe um curso de técnica de dança para homens, no intuito de inserir dançarinos com origem em trabalhos ligados à cultura popular no GDC. Essa demanda ocorreu no mesmo período da iniciativa de Carlos Moraes, exposta anteriormente.

¹⁶⁵ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 171-173.

¹⁶⁶ *Ibid*, p.170.

Ao longo da trajetória do GDC, o seu caráter intermitente e a sequência de profissionais que o dirigiu provocaram a impossibilidade de se estabelecer uma identidade estética para o grupo. Carmen Paternostro, que compunha o grupo desde 1968, após vivenciar as primeiras proposições estéticas de Morgan, optou por afastar-se do grupo, pois identificava naquela situação uma total ruptura com a proposta estética do GDC até então.

Lia Robatto avalia que Clyde Morgan teve sucesso na sua investida no GDC por conta da sua vertente “folclórica”. Segundo ela, como seu trabalho tinha como base uma pesquisa sobre a cultura africana, era como se seu interesse não competisse com a vertente contemporânea ocidental da Escola de Dança. Nesses termos, ele teria escapado ao cerceamento artístico que sofreram os outros profissionais que passaram pela Escola.

Lia Robatto ocupou, em 1974, o cargo de Chefe de Departamento da Escola de Teatro. A junção das escolas de artes no período da ditadura militar configurou, para ela, um problema, pois elas estavam juntas apenas burocraticamente. Eram poucas as pessoas que tentavam ou conseguiam utilizar essa aproximação em prol de novas perspectivas para a arte. “Não havia a menor integração de currículos, de conteúdos programáticos, de projetos.” Como exceção a essa realidade, em 1971, o professor da Escola de Teatro Luiz da Silva Ferreira coordenou o projeto de construção coletiva do espetáculo *Três Tempos do Homem* que envolveu as escolas de arte (seus professores e alunos), com foco na integração entre elas.

Dentro dessa proposta de integração artística, o governo implantou, em todo o país, a disciplina Arte-Educação. Na avaliação de Lia Robatto, apenas Salvador dispunha de pilares que dessem sustentação ao desenvolvimento da proposta. Diferentemente dos outros estados, ela funcionava em Salvador justamente por conta da existência dos cursos específicos de arte na universidade (Dança, Música e Teatro e Artes Plásticas). Foi por meio dessa experiência, por exemplo, que Robatto iniciou sua parceria artística com o compositor Fernando Cerqueira. Em Salvador, cada pessoa possuía uma habilidade artística específica, interagia com os outros cursos por meio da disciplina e adquiria assim um respaldo artístico geral. Nos outros estados, as formações eram superficiais, pois não existia uma capacitação sólida em qualquer uma das linguagens. “E isso durante anos. Quer dizer, isso é típico da ditadura. Durante anos se formou esses *pseudo-artistas-educadores* que não dominavam nenhuma linguagem para valer”, explica Lia Robatto.

Tomando como base as três vertentes estéticas básicas da dança cênica em Salvador (a dança moderna, a dança folclórica e o balé clássico) e o GED como a primeira experiência coreográfica de dança contemporânea profissional independente, outros grupos de dança surgiram na cidade na década de 1970. Na vertente contemporânea, Robatto e Mascarenhas

(2002)¹⁶⁷ citam onze grupos com pelo menos dois anos de atuação. Desses, destaco O Grupo, de Marta Saback, o Intercena, de Carmen Paternostro e o Dança Jornal, de Lícia Morais e Carlos Ramón pela categorização desses trabalhos como propostas coreográficas imbuídas de originalidade e criticidade. Nos três casos, suas diretoras tiveram formação acadêmica na Escola de Dança da UFBA.

O Grupo foi criado em 1974 por Marta Saback com o objetivo de fazer “experiências e estudos sobre dança contemporânea”.¹⁶⁸ Ela produziu, entre 1974 e 1986, dez espetáculos, participando e sendo premiada diversas vezes na Oficina Nacional de Dança Contemporânea.

Carmen Paternostro, antes de criar o Intercena, em 1977, excursionou pela Europa, entre os anos 1974 e 1976, com o grupo de dança folclórica Brasil Tropical. Curiosamente, foi somente nessas circunstâncias que Nadir Nóbrega tomaria conhecimento da existência de uma escola de dança de nível superior em Salvador. Paternostro viajou com o Brasil Tropical justamente para ocupar a sua vaga. Ao comentar a intenção de fazer vestibular para “ciências” ao chegar ao Brasil, foi informada por Paternostro sobre o curso de Dança da UFBA. Além disso, Carmen Paternostro lhe indicou o curso preparatório para o vestibular de dança na Escola Forma e Movimento, da qual era fundadora.

Ao retornar à Bahia, em 1976, Paternostro integrou o grupo Baiafro, do músico Djalma Correia numa relação de parceria entre as duas linguagens. A identidade estética do grupo relacionava de forma intensa as expressões musical e coreográfica. O grupo tinha, inicialmente, a intenção de retratar aspectos da cultura afro-brasileira sem as conotações estereotipadas dos trabalhos folclóricos, refinando os elementos essenciais da trama cultural baiana. A busca de uma linguagem que falasse da cultura baiana e brasileira deveria ir além da folclorização turística. Dentro dessa primeira proposta, foram criados os espetáculos *Baiafro para música e dança* e *Sertafro*.

A relação de Suki Villas-Bôas com a dança profissional aconteceu aos dezessete anos, quando passou a integrar o Baiafro. Sua relação profissional com Paternostro seguiria por todo o trajeto do Intercena. Antes disso, sua formação em dança perpassou os cursos de balé da EBATECA, a Escola Forma e Movimento e o curso preparatório da Escola de Dança da UFBA.

Com o desligamento de Djalma Correia do Baiafro, quando se mudou para o Rio de Janeiro, a condução coreográfica de Carmen Paternostro determinou uma adaptação da proposta estética e a mudança do nome do grupo, que passou a se chamar Intercena. Além da

¹⁶⁷ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.77.

¹⁶⁸ *Ibid*, p.300.

predominância do trabalho corporal, o grupo se inclinou para uma abordagem próxima à realidade dos seus componentes, com a exploração de temas condizentes com a realidade urbana da cidade.

Essa mudança estilística destacou a influência de origem africana do trabalho do Baiafro como algo ligado mais especificamente a Djalma Correia. Essa temática, no Intercena, perdeu espaço para as experiências influenciadas pelo viés da dança contemporânea.

Naquele momento, Paternostro já havia transitado pela Escola de Dança da UFBA, pelo GDC - nas direções de Rolf Gelewski e Clyde Morgan - e viajado com o grupo folclórico Brasil Tropical. Esse conjunto de experiências determinaria um perfil para o Intercena que promoveu destaque ao grupo. Sua existência foi de apenas três anos, porém com intensa produção, principalmente em 1977.

O trânsito, no Intercena, de profissionais ligados à música acompanhou essa adequação estética. De uma tendência inicialmente voltada para a influência cultural africana, passando pela abordagem do homem sertanejo, o Intercena optou pelo homem da cidade como objeto de criação. Nesse momento surgiu a interferência musical do Sexteto do Beco, “[...] que era uma galera da música muito mais jazzística, que trabalhava com música instrumental, mais acadêmica também. A maior parte do grupo frequentava os Seminários de Música da UFBA”, explica Suki Villas-Bôas.

Ao refletir sobre a pesquisa coreográfica que o Intercena se propunha a fazer, Suki Villas-Bôas estabelece relações com a dança-teatro e com o movimento de integração artística - que foi encabeçado pelo GED na década de 1960 e explorado nas diversas manifestações grupais da década de 1970. “[...] a gente dizia que trabalhava com dança-teatro, na verdade, querendo entender um novo tipo de dança, uma dança mais permeável, sempre ligada com outras linguagens [...]”.

O grupo Intercena foi criado no Instituto Cultural Brasil Alemanha (ICBA), atuando vigorosamente durante três anos. Segundo Carlos Borges, em matéria no jornal Tribuna da Bahia de 09 de setembro de 1977, “O ICBA na Bahia se revelou um órgão de mobilização e agrupamento cultural muito mais significativo que qualquer dos órgãos oficiais do Estado (...) durante a gestão [Roland] Schaffner (...)”.¹⁶⁹

No que se refere à liberdade criativa da dança em tempos de ditadura, Suki Villas-Bôas explica que não percebeu qualquer situação de dificuldade ou cautela. Ela ressalta que,

¹⁶⁹ FRANCO, 1994, p.231.

no caso do Intercena, o ambiente neutro do ICBA pode ter colaborado com a liberdade interpretativa inerente à linguagem da dança:

Para mim, é difícil até de falar porque Carmen era um grande filtro. A gente não conversava sobre isso. Acredito que não. Porque também a dança, ela opera por um outro universo e, às vezes, a censura era muito burra e não entendia. [...] a gente ia por uma linguagem muito fronteira entre dança e teatro, que não era o texto falado, às vezes a palavra, a onomatopéia, um tipo de movimento que sugeria determinadas coisas.

Além disso, os questionamentos políticos ou sociais abordados enquanto temática nas mostras coreográficas perpassavam situações corriqueiras do cotidiano e não o sistema político nacional de forma isolada. Naturalmente, as circunstâncias que caracterizavam o cotidiano da população eram mais perceptíveis do que a lógica do sistema ditatorial. Entretanto, a experiência de vida de Suki Villas-Bôas apresentava outra relação com aquele momento histórico. Ela teve, desde a adolescência, um entendimento muito preciso do que se passava politicamente no país.

O envolvimento de pessoas de sua família no ambiente militar e também no espaço de resistência e militância política determinaria uma clareza da crueldade e perseguição do governo, além da restrição de sua liberdade, no que concerne à proteção e cautela familiar. “A ditadura é um ambiente. E é um ambiente de muita timidez, vamos dizer assim, de discurso, de opiniões. [...] A minha geração foi uma geração que sofreu muito.”

Quando cursava a quinta série do (atual) ensino fundamental na Escola Aplicação, Suki Villas-Bôas presenciou um alvoroço no primeiro dia de aula, quando a direção da escola tentava impedir que alunos vissem panfletos espalhados com a inscrição “Abaixo a Ditadura”. O colégio tinha vínculo com a Universidade Federal da Bahia e, portanto, estava vulnerável a uma ação política incisiva. “Eu me lembro muito bem que a diretora, a coordenadora pedagógica - sem querer que o quinto ano, que a gente visse aquilo - meio que escondia, mas, não escondia nada. Depois a gente soube quem foi que fez aquele negócio todo.”

Ela avalia que a Escola Aplicação sofreu interferência negativa do regime militar, estabelecendo um perfil de conduta distinto do que exercitou no período democrático. Para ela, o perfil dos professores, principalmente de artes, não correspondia ao potencial criativo dos alunos, o que configurava uma aplicação medíocre dos instrumentos pedagógicos existentes.

No ambiente familiar, ela acompanhou a experiência de seu irmão - cinco anos mais velho. Estudante do Colégio Militar, ele questionava toda a estrutura da instituição e começou

a participar de passeatas e manifestações. Ela presenciou, muitas vezes, seu retorno para casa, maltrapilho pelo embate com policiais e por sua exposição aos instrumentos de contenção de massas, como as bombas de gás lacrimogêneo, por exemplo.

Com treze anos, Suki Villas-Bôas acompanhou toda a negociação de troca de militantes presos pelo embaixador americano sequestrado em 1969. Entre os quinze militantes da lista estava sua prima. A certeza de que ela estava em perigo e sofrendo tortura provocou um sofrimento geral na família:

[...] era uma dor intensa ter minha prima, que era uma pessoa fantástica, maravilhosa, inteligente, super bacana, amiga, presa. A gente sabia que ela estava sendo torturada. Na família, inclusive, tinha militar tanto do lado do pai dela, quanto do lado da minha mãe, mas eles não conseguiam fazer absolutamente nada para impedir. Inclusive porque ela era uma pessoa muito quente na revolução, ela fazia parte do núcleo mesmo. Tanto que saiu, dentro daquela negociação dos quinze trocados pelo embaixador americano.

Na sua juventude, na década de 1970, Suki Villas-Bôas foi influenciada pela Contracultura, vivenciando um ativismo voltado mais para a cultura do que para a política partidária. Ela explica que existiam muitos espaços ricos em informações culturais que possibilitavam uma vivência significativa de valores artísticos, culturais, políticos e ideológicos na cidade, onde se insere o ICBA:

De certa maneira, o Brasil, nessa época, se dividia em duas revoluções: a política e a cultural. Eu sempre fui mais para o lado cultural, até porque meus amigos eram mais voltados para esse lado. Em 1976 - ano que comecei a dançar no Baiafro – também conheci Jorge Alfredo, meu marido, que era um cantor-compositor popular, com forte influência tropicalista, pop, bem da Contracultura; conheci os baianos, Caetano, Gil, Zé Agripino, Risério e outros artistas bem interessantes- Jorge era amigo deles. Claro que se falava em política, mas sempre com uma visão muito crítica daquele *politiquismo* que os comunistas tinham, muito absoluto. [...Tinha] o ICBA, mas aí também tinha o Porto da Barra, tinha o Teatro Castro Alves, tinha a casa de Caetano, tinha Carnaval, tinha tantos outros lugares. O próprio Vila Velha, na época. Foi uma época de muita informação e muitas experiências, de queda do pensamento clássico, da Contracultura.

Os experimentos dos jovens dentro do movimento da Contracultura estabeleciam um confronto com as regras da vida em sociedade. O equilíbrio moral superficial entrava em crise na medida em que a reivindicação de uma liberdade que perpassasse diversas nuances comportamentais de visibilidade sutil se transformava em foco de discussão e questionamento. Para Suki Villas-Bôas, a Contracultura ia muito além da superficialidade do estereótipo:

Acho que era muito mais uma revolução cultural e acho que era até uma postura política, entendeu? Talvez não tão consciente, mas era uma postura política, de questionar o modo de vestir, o modo de conviver, das relações entre amigos, da maneira de se fazer Dança - era uma relação muito mais interessante, no sentido de se buscar romper com determinadas moralidades e convenções do fazer-pensar.

O ICBA, dirigido por Roland Schaffner, se configurava como território alemão e, portanto, resguardado da censura e de toda lógica da política ditatorial brasileira. Foi nesse ambiente livre que o Intercena desenvolveu seu trabalho, como explica Suki Villas-Bôas:

[...] eu fui me dar conta disso depois, já adulta, que naquela época o ICBA era um território de livre acesso, e era genial porque Schaffner era um grande gestor cultural, e de certa maneira ele trazia para o ICBA grandes invenções que a cidade tinha. [...] o ICBA tinha aquela coisa dos independentes, o cinema independente, a dança independente, o teatro independente.

As composições coreográficas do Intercena tinham como base o experimentalismo e a criação coletiva. Suas proposições estéticas aliavam a dança e a música principalmente. O trabalho do grupo foi muito comentado e elogiado pela imprensa da época. Somente em 1977, o grupo produziu quatro espetáculos: *Imagem e Semelhança*; *Qualquer semelhança é mera imagem*; *Manobras de distração*; e *Moça*. Carlos Borges escreveu:

(...) *Moça* nos provocou uma inibição (...) diante de tanta criatividade (...). Como não se emocionar com Carmen Paternostro, que no palco é uma saudável inquietação ambulante? (...) *Moça* é uma grande, viva, aberta e tocante demonstração de que novas conquistas do campo da dança/teatro estão se encontrando cada vez mais com o público (...).¹⁷⁰

Em *Moça*, o grupo intensificou a pesquisa de movimento com base na identidade cultural local e experimentou, segundo Suki Villas-Bôas, a utilização de elementos da dança pós-moderna norte-americana: “Mais do que em qualquer espetáculo anterior, a gente trabalhou um figurino do cotidiano, com as roupas de ensaio. Era a figura do dançarino totalmente despojado.” A integração palco-público também foi explorada enquanto elemento estilístico dentro dessa montagem.

Em 1978, Carmen Paternostro viajou para a Índia, Marly Sarmiento integrou o elenco e o grupo foi dirigido por Carla Leite¹⁷¹ nas duas produções do ano - *Capital* e *Banda de Companheiros Mágicos* - encerrando suas atividades. Segundo Dulce Aquino, “a importância do trabalho desenvolvido pelo Intercena se deve basicamente ao posicionamento do grupo

¹⁷⁰ TRIBUNA DA BAHIA, 09 set 1977 apud FRANCO, 1994, p.231

¹⁷¹ Carla Leite é Prof^a. Dr^a. pelo PPGAC-UFBA e integra o corpo docente da Escola de Dança da UFBA.

diante de três questões fundamentais: criação coletiva, integração de linguagens artísticas, dança brasileira [...]”¹⁷²

Em 1977, a Escola de Dança da UFBA propõe o Concurso Nacional de Dança Contemporânea. Diante de muitas manifestações contra o seu caráter competitivo ao longo das suas primeiras edições, em 1980, o Concurso foi reformulado e passou a se chamar Oficina Nacional de Dança Contemporânea. Aglutinadora e propulsora de novos experimentos artísticos, a Oficina foi responsável por um expressivo intercâmbio artístico local, nacional e internacional num período da história brasileira, no qual poucas manifestações dessa natureza e abrangência tinham direito de expressão. A idéia de que a Oficina promoveu uma inquietação artística na cidade, estimulando a criação de grupos e proposições artísticas é generalizada, ainda que muitos desses grupos não tivessem estrutura para dar continuidade aos seus trabalhos. São exemplos bem sucedidos dessa circunstância cultural: O Grupo e Dança Jornal.

Marta Saback vinha desenhando o formato de O Grupo desde 1974, porém foi por meio do primeiro Concurso Nacional de Dança Contemporânea que suas proposições artísticas amadureceram, dando vazão a uma produção grupal com identidade estética e continuidade de pesquisa artística. No primeiro concurso, O Grupo dividiu o primeiro lugar na categoria “grupo” com o grupo Coringa, de Graciela Figueiroa.

Vivíamos o lamentável período da ditadura militar e repressão política, que prejudicou toda uma geração de jovens pensadores independentes, professores e estudantes universitários e artistas com novas propostas estéticas. A Oficina Nacional de Dança Contemporânea abriu um espaço precioso para a livre manifestação expressiva, congregando artistas de todo o Brasil e vários do exterior, na sua maioria portadores de idéias políticas “revolucionárias” e posturas de vanguarda, além de remanescentes do movimento hippie, deflagrado na década de 60. O clima era, portanto, de muito envolvimento e identificação, de entusiasmo ideológico, além de uma alegre agitação festiva entre os jovens dançarinos participantes.¹⁷³

O evento aconteceu anualmente entre 1977 e 1982. Entre os grupos de dança contemporânea de maior representatividade do período participaram: o GED (1977-1979), o BBB (1977), o Dança Jornal (1977, 1978 e 1982), O Grupo (1977-1980 e 1982), o GDC (1978, 1980 e 1982) e o Intercena (1978).

O grupo Dança Jornal foi criado por Lícia Morais e Carlos Ramón em 1977 com a montagem do espetáculo *Cuando tenga la tierra* ou *More com a proteção dos Orixás*. O

¹⁷² ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.302.

¹⁷³ *Ibid*, p.268.

objetivo principal do grupo era a possibilidade de retratar e discutir questões diversas do universo social brasileiro por meio da articulação entre a dança e o jornalismo. A clareza de sua proposta foi destacada no I Concurso Nacional de Dança Contemporânea com uma Menção Especial da Comissão Julgadora pelo espetáculo *More com a proteção dos Orixás*. Até 1982, o Dança Jornal montou outros quatro espetáculos: *Do caviar ao jiló*; *Antes que seja tarde*; *Circo 7*; e *Nos bailes da vida*.

Nesse período, o Dança Jornal foi vítima da censura em duas circunstâncias. A primeira foi justamente na apresentação da proposta artística à Polícia Federal para participar do Concurso em 1977. Ao retratar, em slides, a resistência de uma comunidade local à ação de despejo, uma foto dessa comunidade empunhando a bandeira do Brasil foi vetada. Entretanto, no momento da apresentação, dispondo de cópia da foto, Ramón conseguiu burlar a censura e veiculá-la, sem implicações legais posteriores.

A outra situação ocorreu em 1981, na circunstância de comemoração do aniversário do então governador Antônio Carlos Magalhães, em evento no colégio ICEIA. Solicitada a criar um espetáculo para a ocasião, Lícia Morais o fez sob autorização irrestrita da direção da Escola. Porém, no dia da apresentação, sofreu ameaças de prisão, caso apresentasse o espetáculo *Antes que seja tarde*, com uma grande bola negra com inscrições de demandas sociais que compunha o cenário, pendurada no teto. Ao se negar a fazer a alteração, a apresentação foi cancelada. A censura foi imposta pelos seguranças do governador. Somente dias depois, representantes da Polícia Federal compareceram à escola para verificar o cenário. Lícia Morais comenta que fez chegar ao governador, pessoalmente, o material gráfico do espetáculo e acredita que, por interesse político do mesmo, o caso não tomou maiores proporções.

Em 1979, com a reintegração de Lia Robatto ao corpo docente da Escola de Dança, o Grupo Experimental de Dança foi oficialmente vinculado à Universidade, tornando-se um grupo residente da Escola de Música e Artes Cênicas.

A inserção da dança no campo artístico soteropolitano foi impulsionada pelo ineditismo e alcançou outras esferas produtivas, colaborando com a produção teatral, por exemplo. Depois da experiência específica das montagens da Hora da Criança, a dança passou a integrar os trabalhos teatrais de forma progressiva entre as décadas de 1950 e 1980.

De acordo com o levantamento realizado por Franco (1994), dos cinquenta e três espetáculos produzidos entre 1956 e 1959, apenas duas produções contaram com coreografias. Na década de 1960, esse número cresceu para vinte espetáculos contendo coreografias ou trabalhos de corpo, entre os duzentos e sessenta e um produzidos. Na década de 1970,

sessenta e nove produções teatrais utilizaram trabalhos de dança, entre os trezentos e cinquenta e nove espetáculos montados. Entre os anos 1980 e 1982, somou-se a esse contexto a quantidade de trinta e cinco espetáculos teatrais com trabalhos de dança entre os duzentos e vinte espetáculos montados. Esses dados são passíveis de variação já que Franco se baseou em informações obtidas dos jornais da época e muitas fichas técnicas não contêm todos os dados. Outro fator de relativização é que alguns espetáculos de dança estão presentes no levantamento, dado que afirma a flexibilidade das barreiras artísticas da época.

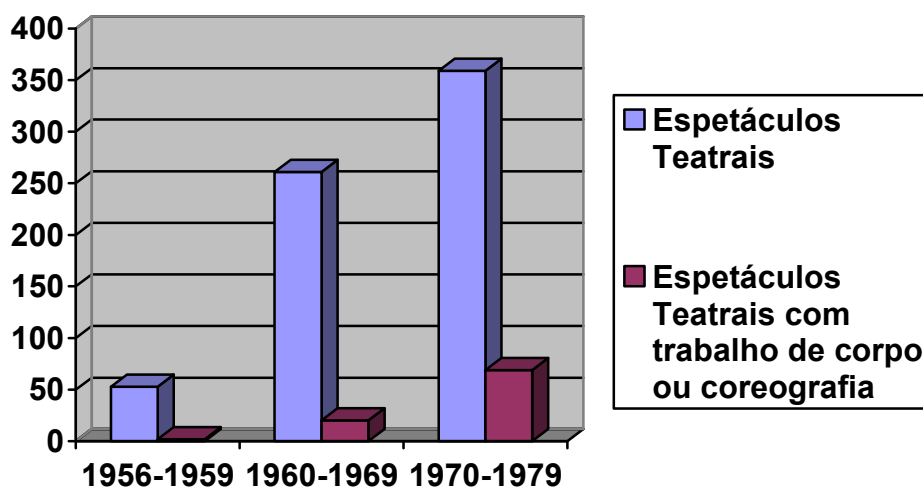


Gráfico 1. Números de espetáculos com e sem trabalhos de corpo ou coreografias entre 1956 e 1979.

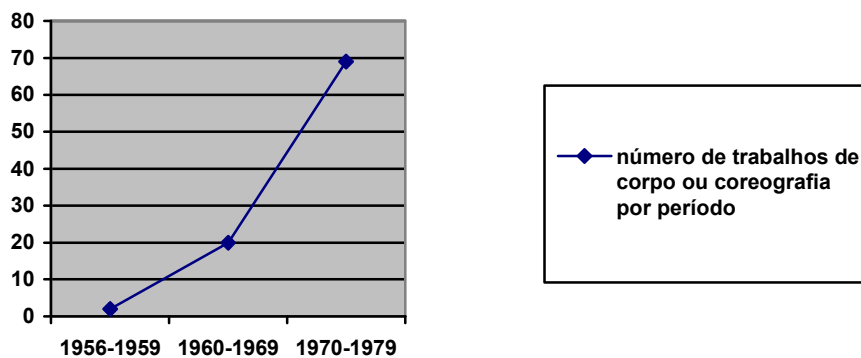


Gráfico 2. Inserção de trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1956 e 1979.



Gráfico 3. Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1956 e 1959.

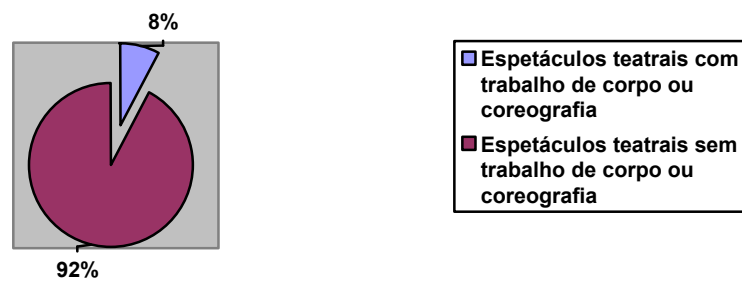


Gráfico 4. Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais na década de 1960.



Gráfico 5. Trabalhos de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais na década de 1970.



Gráfico 6. Trabalho de corpo ou coreografia em espetáculos teatrais entre 1980 e 1982.

O crescimento progressivo da inserção da dança no campo teatral soteropolitano, demonstrado acima, reflete a ampliação de um espaço profissional para a dança. Isso implicou na realização de muitas pesquisas artísticas, além do consequente desenvolvimento de uma classe trabalhadora ativa da dança em Salvador.

Iniciativas pontuais também contribuíram para a ampliação do espaço de atuação da dança e de sua relação com o teatro. Foi o caso, por exemplo, de Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da Universidade, que em setembro de 1960, contratou Juana de Laban para ensinar expressão corporal na ETUB.¹⁷⁴ Essa disciplina foi ministrada, anteriormente, por Yanka Rudzka e passou a compor o currículo dos cursos de teatro após a transferência de Lia Robatto para a Escola de Teatro.

Em Salvador, também na década de 1970, a dança começou a integrar o espaço de ensino formal, com a presença de muitos professores de dança em escolas da rede estadual de ensino como, por exemplo, Lúcia Mascarenhas, Raimundo Bispo dos Santos (King) e Marlene Andrade.

Com a criação do Departamento de Música e Artes Cênicas na Fundação Cultural do Estado da Bahia no princípio da década de 1980, a dança ganhou espaço na gestão administrativa governamental do Estado.

¹⁷⁴ FRANCO, 1994, p.143.

3.3 LIA ROBATTO: HISTÓRIA, INFLUÊNCIAS E RELAÇÕES

Lia Robatto¹⁷⁵ nasceu em São Paulo e iniciou seus estudos de dança por meio do balé clássico. Tais ensinamentos foram promovidos pela Escola Municipal de Balé e pela Academia de Ballet Alina Biernaka nos anos de 1949 a 1951. Em 1952, conheceu Yanka Rudzka, frequentando seus cursos de dança expressiva até 1956 na Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e no Museu de Arte de São Paulo. Tornou-se, em pouco tempo, solista dos trabalhos coreográficos de sua mestra, ainda que fosse a mais nova das discípulas.

Ainda nesse período, ela fez aulas de dança com Maria Duschenes¹⁷⁶, além de cursos de percepção musical - com Koellreutter em 1952 na SPAM, iniciação musical e história da arte no Museu de Arte de São Paulo. Pouco tempo depois, Koellreutter viria à Salvador inaugurar os trabalhos dos Seminários Livres de Música na Universidade da Bahia. A partir dessa experiência, ele convidou Rudzka para dirigir a Escola de Dança.

Lia Robatto acumulou uma gama de influências estéticas eruditas provenientes de sua formação familiar. Sua mãe, Hebe Carvalho, era professora de artes plásticas e trabalhava com metodologia aproximada aos princípios do construtivismo. Seu pai, Pedro Xisto, era poeta. Escreveu haicais, poemas concretos e logogramas. Seus primeiros poemas publicados datam de 1949. Eles são anteriores ao movimento criador da poesia concreta, encabeçado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos na cidade de São Paulo em 1956, no qual Pedro Xisto atuou ativamente.

Pedro Xisto vivenciou as manifestações de vanguarda artística em São Paulo em sua complexidade, interferindo positivamente no seu percurso. Publicou os livros *8 Haikais de Pedro Xisto* (1960), *Caderno de Aplicação* (1966), *Logogramas* (1966), *a e i o u; ou Vogaláxia* (1966), *Caminho* (1979) e *Partículas* (1984). Em 2006, como forma de reconhecimento de sua contribuição ao movimento da poesia concreta no Brasil, foi publicada uma antologia de seus poemas, intitulada *As Águas Glaucas*.

Por meio dessa vivência artística e cultural, Pedro Xisto e Hebe Carvalho proporcionaram à filha, além de uma fruição estética diversificada, uma série de vivências artísticas disponíveis na cidade, com destaque para as bienais de artes plásticas. Foi Xisto

¹⁷⁵ Ao chegar à Salvador, Lia Robatto assinava seu nome de solteira, Lia de Carvalho. Robatto é o sobrenome de seu marido, Silvio Robatto.

¹⁷⁶ Maria Duschenes nasceu na Hungria e veio para o Brasil em 1940, refugiando-se dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Ao chegar ao país, já acumulava os ensinamentos de Emile Jacques Dalcroze, Aurélio Millos, Rudolf Laban, Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Foi a responsável, no Brasil, pela difusão dos ensinamentos de Laban.

quem levou a filha para as primeiras aulas com Yanka Rudzka, atento que estava às propostas artísticas dessa polonesa recém-desembarcada no país.

Foi por estímulo e apoio dos pais que Lia Robatto viajou para Salvador para se apresentar em montagens coreográficas na Escola de Dança da Universidade da Bahia. Essa experiência profissional - relevante, porém despretensiosa - terminou por definir sua permanência em terras baianas.

Lia Robatto chegou à Salvador um ano após Yanka Rudzka, em setembro de 1957, com a proposta inicial de permanecer por três meses. Entretanto, continuou na cidade, criou vínculo empregatício com a Universidade da Bahia e ingressou no Conjunto de Dança Contemporânea da Escola de Dança, onde dançou até 1959. Ao chegar à Salvador, ela foi acolhida pela secretária da Escola de Dança, Lígia Costa, com quem morou até se casar com Silvio Robatto em 1961.

Silvio Robatto é filho do cineasta Alexandre Robatto. Formou-se em arquitetura na Universidade da Bahia, exercendo posteriormente a função docente na mesma instituição. Influenciado pela experiência cinematográfica do pai, aproximou-se da Escola de Teatro em fins da década de 1950, curioso com as adaptações que o pai fazia de refletores para cinema às necessidades daquela escola. Surgiu então a oportunidade de fazer na Universidade de Yale, nos Estados Unidos um curso de iluminação para teatro, financiado pela Fundação Rockefeller. Ele fez o curso em 1958 - concluindo que não era aquilo que desejava profissionalmente - e retornou ao Brasil para concluir o curso de arquitetura. Exerceu intensamente a função de fotógrafo, sendo responsável pela memória visual da dança desde os primeiros momentos da Escola de Dança, da presença artística de Yanka Rudzka à frente do Conjunto de Dança Contemporânea e, posteriormente, de toda a trajetória do Grupo Experimental de Dança até o início da década de 1980. Além disso, fez o registro em vídeo de pelo menos dois espetáculos do GED e confeccionou a maioria dos programas do grupo. Com isso, ele colaborou para a sistematização do percurso do grupo, criando documentos de extrema importância para a memória da dança em Salvador. Em alguns espetáculos do GED, concebeu também a iluminação cênica e fez a projeção de imagens em cena. Em 1964, Silvio Robatto assinou o projeto arquitetônico do Teatro Vila Velha.

Além da atuação como intérprete do CDC, Lia Robatto exerceu simultaneamente o papel de aluna e a função de assistente de Yanka Rudzka, ministrando aulas em cursos livres para crianças. No curso de graduação - primeiro como assistente e depois como professora graduada - ministrou disciplinas entre os anos de 1957 e 1966. Academicamente, ela graduou-se dançarina em 1962 e professora de dança em 1963, ambos pela Universidade da Bahia.

Somado ao respaldo cultural familiar, a influência de Yanka Rudzka na formação de Lia Robatto aconteceu, pontualmente, em algumas escolhas estéticas e metodológicas e, de forma mais expressiva, no modo de ver e se relacionar com o meio cultural. Rudzka possuía facilidade para interagir com outros artistas e dialogar com as mais diversas manifestações. Essa característica comunicativa é também saliente na personalidade de Lia Robatto.

Lia Robatto não teve acesso, em São Paulo, à cultura popular e, em termos de mídias, ao rádio. Esse fato colaborou para um estado de permanente curiosidade e sedução pelas diversas manifestações da cultura regional baiana, com suas festas de largo, sua diversidade, seus ritmos. Desse modo, as relações se tornaram cada vez mais estreitas entre sua arte e o ambiente cultural no qual estava inserida. Ela entrelaçou sua dança à cidade com a mesma naturalidade com que, aos poucos, foi estabelecendo relações pessoais e sociais estruturantes à sua permanência local.

Ao tempo em que, em São Paulo, Lia Robatto teve acesso a uma formação restrita ao âmbito erudito, em Salvador ela travou contato imediato com uma cultura que, invariavelmente, conduz à multiplicidade. Das manifestações religiosas às festas de largo, do sincretismo à festividade da população soteropolitana, tudo se apresentou a ela com a originalidade do inesperado.

Enamorada de Silvio Robatto - com quem se casou posteriormente, Lia Robatto encontrou referências preciosas no trato com a cultura local, tanto por influência dele, como no contato com seu sogro, o cineasta Alexandre Robatto. Seu ingresso na sociedade soteropolitana se deu junto a pessoas que lhe proporcionaram um entrosamento mais rápido com a dinâmica da cidade.

Após fixar-se definitivamente na capital baiana, Lia Robatto sofreu a ruptura inesperada de Yanka Rudzka com a Universidade da Bahia e, conseqüentemente, seu retorno à São Paulo. Ela comenta que, ainda que intensamente ligada à sua mestra e incentivada por esta a também retornar à capital paulista, manteve-se fiel à decisão de ficar em Salvador, motivo pelo qual Rudzka demonstrou algum ressentimento.

Entre 1960 e 1964, nas suas primeiras construções coreográficas, Lia Robatto realizou trabalhos amadores com alunas da Escola da Dança da Universidade da Bahia. Entre os mais importantes estão o *Espetáculo Infantil* e as coreografias *MóBILE*, *Águas Glaucas* e *Antônio Conselheiro*. *Águas Glaucas* era inspirado em poemas de seus pai e *Antônio Conselheiro* foi retomado em 1967, servindo de base para a montagem *Os Sertões*, produção profissional do GED.

Lia Robatto lembra que, na noite do golpe militar, estava na festa de aniversário de sua cunhada, Sônia Robatto. Como nunca havia se envolvido em movimentos estudantis ou assumido uma postura contundente de militância político-partidária, percebeu as primeiras mudanças relativas à imposição do novo sistema político com o cerceamento artístico e intelectual de personalidades consagradas, bem como por meio de ações do movimento estudantil soteropolitano. Ela cita, por exemplo, o envolvimento de seu marido numa manifestação dos alunos do curso de Arquitetura, reivindicando sua separação da Escola de Belas Artes, circunstância em que esta escola foi tomada pelos alunos.

A intimidação do regime contra as artes provocou em Lia Robatto um estímulo para se buscar vias alternativas de expressão. “De que forma driblar a ditadura, os interditos da ditadura [...]?” A partir de então, necessariamente, o olhar sobre o fazer artístico ganhava nova conotação, o sentido de questionar e subverter estava articulado diretamente à necessidade de expressar-se livremente. O posicionamento político questionador passou a existir, porém estritamente ligado ao próprio fazer artístico. A contestação não passava pelo viés do ato político panfletário ou partidário, mas pela necessidade de apresentar novas proposições estéticas para suas criações. Sua disposição era fazer política com arte e propor mudanças a partir de inquietações palpáveis. A arte de Lia Robatto era política na medida em que dialogava com a estrutura societária da época, questionando valores, normas e dinamizando o universo artístico local. Ela explica:

Eu não ia falar contra a ditadura. Eu falava contra posturas reacionárias, sobre rigidez, sobre padrões estabelecidos, sobre preconceitos. Enfim, sobre o conservadorismo que atrasa, que amarra, sobre a limitação da liberdade. [...] Não adianta a gente falar sobre a ditadura do país [...], se internamente, o seu processo de trabalho é o mais reacionário possível. [...] Eu tentava desestruturar a primeira célula, que era a que eu vivia, a minha. Era isso que me movia.

Sua militância consistia em questionar a estrutura de um festival com prêmios, reivindicar a participação numa bienal de artes plásticas, desvincular-se institucionalmente da Escola de Dança para dançar, propor uma arte deslocada da sua moldura habitual. Dentro dessa idéia de embate, foi dançando que Robatto se posicionou politicamente.

Ao se discutir a forma como a dança, de um modo geral, reagiu à ditadura, se houve a necessidade de se posicionar de forma estratégica, ou de limitar sua ação numa espécie de auto-censura, Lia Robatto explica a característica da dança que era feita no Brasil à época da ditadura: uma dança estritamente de cunho educativo e social. Ela explica também como, no

seu caso, a falta de informações sobre o que estava em desenvolvimento no mundo, na esfera da dança cênica, beneficiou uma espontaneidade e proposição criativa.

A dança na verdade não falava nada, nunca falou nada. Nunca, que eu digo, a dança no Brasil era de dondocas que puseram suas filhas na dança e algumas continuaram a despeito da família não querer. [...] A dança tratava de ser romântica [...] eu acho que me beneficiei de não ter vivido e visto muita coisa em dança. Eu era livre, eu criava sem ter padrões. Então, não é o que, na ditadura, eu pensava “o que é que nós fazíamos e agora não podemos fazer?” Não! Era “o que é que eu posso fazer contra essa ditadura?” Não tinha padrão anterior. Eu inventava o que fazer para apontar caminho, para instigar mudanças, para sacudir um pouquinho. Era essa a mentalidade. [...] e a dança era muito livre porque, como não era explícita, não era tão perseguida.¹⁷⁷ Aliás, não era nada perseguida. [...] Na verdade, a censura mesmo na área da dança era moral, era ver se não tinha peito de fora.

Silvio Robatto, entretanto, expõe a forma como a questão da auto-censura era sutil e estava incutida no ser-artista daquela época. Ao comentar os encaminhamentos políticos decorrentes das investidas “socialistas” de Jango, pautado na rigidez e não na ponderação, ele reflete o quadro grotesco e radical instaurado no país e cita uma metáfora trabalhada no espetáculo *Mobilização*, que refletia o espaço simbólico do artista naquele momento:

A frase que Lia escolhe para usar no espetáculo *Mobilização*, não sei, foi um poeta que diz: que começa a ficar o artista tão pressionado, pelas censuras, pelas possíveis repressões, talvez até físicas, prisões, sei lá o quê, que você começa a se auto-censurar. E ele fez um versinho, uma frase que Lia usou no espetáculo dela. "Tão mórbida situação: um ovo na gaiola e todos os pássaros na mão". Eles começaram a censurar o ovo, não é? A própria galinha diz "Eu não posso botar isso porque..." Então, foram poucas pessoas que conseguiram sair dessa gaiola.

A presença de Rolf Gelewski na Escola de Dança suscitou em Lia Robatto um estado de aversão à estrutura e procedimentos artístico-pedagógica aplicados por ele a partir daquele momento. Após a vivência com Yanka Rudzka e a experiência à frente dos cursos de dança - juntamente com Norma Ribeiro - Robatto se deparou, naquela nova circunstância, com uma forma de trabalho e criação que não correspondia à sua concepção artística e expectativa estética. Ela experimentou os métodos e técnicas de Rolf Gelewski e permaneceu cooperando com a Escola de Dança até 1966. A ruptura com o GDC foi anterior. Ela atuou no grupo apenas até o ano de 1963. Na medida em que não encontrou, naquele ambiente, elementos de interação e afinidade estética, Robatto resolveu se distanciar da Escola de Dança. Ela solicitou remoção para a Escola de Teatro e passou a lecionar naquela unidade acadêmica em 1966.

¹⁷⁷ Negrito meu. A especificidade não-verbal da dança é indicada como respaldo para o livre-trânsito da produção coreográfica no período.

Eu ainda era muito nova quando Rolf chegou. Eu tentei trabalhar com ele. Apesar de eu reconhecer o valor de Rolf, que também era jovem - ele conseguiu estruturar a Escola, dar o regimento que a Escola necessitava, que uma instituição dentro da Universidade requer - eu reconheci esse lado, mas eu nunca deixei de ver - e até hoje - que, como uma escola de arte, a gente não pode se travestir de escola administrativa, escola de ciências exatas isso e aquilo. É muito bom que tenha se adquirido dentro da Escola de Dança, uma escola de arte, o lado da pesquisa, mas não aceito que se abandone o lado artístico, que é muito ambíguo - e essa ambigüidade é positiva. Eu acho que a ambigüidade é um valor da arte. É a mesma coisa você querer que uma poesia seja traduzida numa equação. Não pode. Então, eu senti que o Rolf, em termos artísticos, não me satisfazia. Não era uma coisa que eu questionava como Escola, eu questionava subjetivamente. A minha sensibilidade não se afinava com a de Rolf. E eu era ainda muito jovem e impulsiva para saber lidar com essa diferença. Eu me senti presa na forma como Rolf trabalhava. Eu achava que ele estava transformando a dança numa matemática. (risos) Aquilo me incomodou e a relação com ele foi piorando por questões estéticas.

A liberdade criativa, intrínseca ao fazer artístico, é uma premissa básica na concepção de arte de Lia Robatto. Naquele momento, essas impressões eram potencializadas pela influência ainda recente de sua mestra Yanka Rudzka que, conforme o quadro apresentado anteriormente com as características dela e de Rolf Gelewski, transparecia uma postura filosófica e metodológica extremamente diversa do que vinha sendo proposto por Rolf Gelewski, no sentido da liberdade criativa e do prazer essencial ao exercício coreográfico. Unindo essa influência às próprias características pessoais e artísticas, elaboradas e amadurecidas ao longo do tempo, desencadeou-se a necessidade de ruptura.

A questão da hierarquia pré-estabelecida do espaço cênico na dança, por exemplo, foi outro ponto de discordância entre as concepções de dança dos dois diretores e que esbarrou num dos princípios básicos da dança proposta por Lia Robatto, que é busca de alternativas para o espaço cênico convencional.

Rolf ensinava e eu via minhas alunas vindo com as apostilas de Rolf e ficava “puta”. “O lado direito é mais forte que o lado esquerdo, a diagonal esquerda-direita é mais forte que tal lugar.” Que hierarquia é essa? Que convenção é essa? É mais forte onde você tiver mais luz, é mais forte onde você colocar movimento mais significativo, onde tiver o figurino mais... É isso que vai dar força e não um bando de robôs, tudo igual dizendo que um lado é mais forte que o outro. Depende.

Para Lia Robatto, a condução artística de Rolf Gelewski significava a impossibilidade de, dentro da Escola de Dança, produzir seus trabalhos artísticos sem empecilhos ou amarras metodológicas. A necessidade de distinção entre o espaço pedagógico e o espaço criativo era, para Lia Robatto, fator incontestável enquanto respeito à especificidade anárquica da arte. Nesse sentido, ela optou por transferir-se para a Escola de Teatro e nunca estabelecer vínculo de dedicação exclusiva com a Universidade:

Não perca a perspectiva de que eu era professora da Universidade. Eu tive que pedir transferência da Dança para o Teatro para eu ter liberdade de fazer a minha dança [...]. Eu me recusava em ser totalmente cooptada pela Universidade porque não era ali que eu podia me realizar.

Nesse momento de ruptura, surgiu, em 1965, o espetáculo que Lia Robatto considera como o seu primeiro trabalho profissional, *O Barroco*, que representa a sua passagem da composição coreográfica amadora para o universo profissional da dança cênica.

Ela ficou lotada na Escola de Teatro de 1966 à 1977, ministrando a disciplina Expressão Corporal para os cursos de direção Teatral e Formação do Ator e contribuindo artisticamente na montagem de espetáculos teatrais. Ao mesmo tempo, produziu intensamente com o Grupo Experimental de Dança. Foi chefe do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas entre os anos de 1974 e 1976.

Durante esse período, ela considera que foi influenciada politicamente pelos movimentos jovens da militância política e da Contracultura que, nas suas facções aparentemente díspares (o movimento político questionador e seu formato marginal, o movimento hippie), incutiram referências intercambiáveis em sua obra artística.

A Contracultura foi uma manifestação jovem global que reivindicou mudanças sociais por meio de uma atitude comportamental, face à descrença nos órgãos públicos e nos valores morais impostos de forma autoritária e, portanto, vazia de princípios. Contra um sistema de falsas imagens e manipulação política e econômica, surgiu um movimento de contestação dos costumes, hábitos e idéias reacionárias e superficiais. Nesse contexto, ganhou destaque mundialmente a revolta jovem contra a atuação do governo americano na guerra do Vietnã. A instauração da cultura “Paz e Amor” estabeleceu um formato do movimento, que teve como maior representatividade organizada, o Festival de Woodstock em 1969 nos Estados Unidos.

Para eles tudo não passava de um pretexto para a afirmação de uma política de força. Uma grande potência, a maior do mundo, queria impor-se ao povo de um pequeno país da Ásia, recorrendo a uma argumentação pseudo-humanitária para encobrir os bombardeios, os massacres e outras atrocidades de guerra.¹⁷⁸

Para Risério¹⁷⁹, a Contracultura floresceu no Brasil, não “por causa” da ditadura, mas “apesar” dela. “Equacionar Contracultura e ditadura é abolir o fato de que o underground foi um fenômeno universal, brotando sob os regimes políticos mais dessemelhantes [...]”. Na sua

¹⁷⁸ 1968: Contestação e Contracultura. Disponível em <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968_3.htm>. Acesso em 05 dez. 2006.

¹⁷⁹ RISÉRIO *et al*, 2005, p. 25-30 *passim*.

versão nacional, Risério destaca como pontos positivos do movimento o pacifismo, o feminismo e ambientalismo. Ele acrescenta que, aqui no Brasil, a Contracultura conseguiu manter inabalada a postura questionadora contra o regime político e contribuiu para um “reconhecimento pleno da pluralidade cultural brasileira”.

Diferente de muitas produções teatrais da cidade que optaram por montagens politicamente corretas, por textos clássicos ou infantis, sem exposição ao risco de afrontar os critérios dos órgãos de censura da época, Lia Robatto considera seus trabalhos livres de autocensura. Os pilares políticos, artísticos e ideológicos da juventude de sua época lhe ofereceram muitos exemplos bem sucedidos de uma arte elaborada de forma inteligente e livre e de uma postura cidadã questionadora, apesar do sistema ditador. Atritando os exemplos à sua personalidade, ela afirma que, antes de limitar, a ditadura militar no Brasil estimulou uma atitude determinada e diferenciada frente às possibilidades de desenvolvimento profissional existentes na época.

Para mim foi instigante, eu acho que foi uma provocação. Talvez eu nem tivesse sido tão radical se não tivesse a censura, se não tivesse o status quo, se não tivesse aquela autoridade, a proibição, a falta de liberdade. Talvez eu não tivesse sido tão radical. Eu acho que fui radical para forçar, ver assim, ver até que ponto – sabe adolescente que quer ver até que ponto o pai deixa? [...] eu arriscava [...].

Ainda assim, ela confessa que achava bom não ser incomodada. Acompanhando os cortes a textos teatrais e letras de músicas, identificando trechos das páginas dos jornais, que encobriam notícias censuradas, atenta às personalidades perseguidas; todas essas questões coexistiram com seu estado de tranquilidade profissional e artística. Ainda que negar a autocensura fosse algo que se pudesse optar, as reflexões acerca da tranquilidade gerada pela aparente ausência de pressões políticas sobre o seu trabalho, face os exemplos que ela acompanhava nas experiências de outros artistas demonstra, no mínimo, um olhar atento para a lógica daquele sistema repressor. Diante da provável brecha do sistema, ela ia testando a ocupação de novos espaços - reais e simbólicos.

O recurso mais eficiente para uma convivência tranquila com o sistema era a ambiguidade e a subjetividade da dança. A ausência de perspicácia na interpretação intelectual das mostras coreográficas pelos censores delineava um espaço ímpar de expressividade entre a dança produzida por Lia Robatto e a sociedade, proporcionando espaços instantâneos de encontro, diálogo e fruição estéticas. Nesses termos, Robatto afirma a

dança como “a linguagem do indizível”¹⁸⁰, daquilo que é difícil decifrar concretamente e que se perde no tempo, salvaguardados os seus múltiplos significados.

Silvio Robatto chama a atenção, nesse ponto, para as incoerências de tamanhas radicalizações da censura - mesmo dentro da lógica repressora - e como o artista podia transitar nessas imprudências:

Haviam as metáforas. Saber dizer a coisa. Não partir para uma verificação, uma obviedade muito grande. Porque censura, é por definição, burra. Nenhum intelectual que se preze, de antemão, vai ser censor. Então eles pegavam uns pobres coitados. [...] Pessoas que realmente eram muito fáceis, metaforicamente, de enganar. Então, se sentia a pressão, se sentia a necessidade de expressão, e se tinha a inteligência de se salvaguardar para poder dizer, porque se chegasse e abrisse, ia preso, ameaçava o emprego, acabava a vida, enfim, a produção, o fazer artístico, não é? [...] Como fazer, como entrar, ser inteligente dentro disso? Levantar a bandeira, sim, sempre! Mas com muito cuidado para ela não ser cortada.

A facilidade com que Lia Robatto transitou de Salvador para São Paulo com seus espetáculos atesta essa flexibilidade ou incapacidade interpretativa dos órgãos censores para com os trabalhos coreográficos analisados: “Meu primeiro espetáculo já surgiu na ditadura. Isso porque coincidiu a minha maturidade pessoal com esse período. [...] Eu me consolidei e amadureci com a ditadura.” E dentro desse contexto, o Grupo Experimental de Dança não foi perseguido.

Antônio Carlos Tavares da Cunha (Tom Tavares), compositor, professor da Escola de Música da UFBA e radialista, nasceu em Santana, cidade do interior da Bahia, e foi, ainda criança, estudar em Minas Gerais. Ele viveu o período da ditadura em três estados brasileiros, de modo que foi possível perceber a forma como cada um desses ambientes dialogou com o regime militar, a partir da sua vivência artística como músico. Ele presenciou o golpe militar e os primeiros anos da ditadura em Belo Horizonte. No princípio da década de 1970, ele foi para o Rio de Janeiro e em 1975, ele veio para Salvador. “Quando eu vim para a Bahia, eu achei que a censura aqui praticamente não existia, comparado com o que eu tinha visto em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.”

Entre os três estados, Tom Tavares considera que os grandes embates entre as artes e a ditadura ocorreram no Rio de Janeiro. Além da experiência pessoal de músicas que sofreram vetos quando esteve lá, ele expôs o caso de um músico chamado Sirlan. Ao ter seu *Long Play* (LP) integralmente censurado, em circunstância imediata à conquista de um prêmio no Festival Internacional da Canção, Sirlan teve toda a perspectiva de uma carreira promissora

¹⁸⁰ Robatto usa esse termo no título do seu primeiro livro: *Dança em Processo, a Linguagem do Indizível*, de 1994.

desarticulada pela ditadura. Anos depois, em outro contexto, o lançamento de seu LP não encontraria mais a recepção daquele momento. No seu caso, Tom Tavares explica: “Eu tive a felicidade de, nas poucas vezes em que fui censurado, encontrar um meio de substituir um termo ou outro, substituir uma frase para que eles pudessem aceitar.”

Antes de chegar à Bahia, sua experiência com espetáculos de dança foi pequena, apenas em um espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em Salvador, atrelado ao Grupo Experimental de Dança, Tom Tavares trabalhou como músico no espetáculo *Vertigem do Sagrado* (1977), sob a regência de Fernando Cerqueira, seu professor de Composição no Departamento de Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Atuou também em *Mo(vi)mentaliz(ação)* (1977), *Mobilização* (1978) e *Sina* (1979).

Ao falar de sua chegada em Salvador, em 1975, e da sua primeira experiência profissional com a coreógrafa Lia Robatto, Tom Tavares comenta o quando aquela proposta diferia de todas as coisas que tinha visto em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro.

Ao analisar a sua experiência profissional em espetáculos de dança em Salvador e comparar as especificidades das linguagens da dança e do teatro ante a abordagem dos censores, Tom Tavares afirma que “[...] via, principalmente nos espetáculos de teatro, a censura. No caso da dança, não senti nenhuma pressão da censura, talvez pelo fato da dança não contemplar muito a utilização de palavras, a utilização do texto.” Ele ressalta ainda o fato de que, em algumas circunstâncias em Salvador, o censor deixou-se envolver pela atmosfera do espetáculo.

Lia Robatto acumulou muitas funções nos primeiros trabalhos com o GED. Era diretora, coreógrafa, dançarina, produtora. Administrava todas essas funções junto à rotina de sua vida familiar, à experiência da maternidade, às atribuições acadêmicas e pedagógicas na universidade. Assim, dentre todas as atividades que desempenhava, muito cedo deixou de dançar, aos 37 anos. Esta foi a privação mais viável, ainda que tenha provocado frustrações em termo de realização profissional.

No princípio da década de 1970, com a chegada de Carlos Moraes à EBATECA, Lia Robatto se matriculou nas suas aulas de balé clássico. Sua relação com as técnicas de dança oscilou ao longo de sua carreira. Transitou entre o abandono completo a qualquer forma de determinação estrutural para o corpo que dança, até o entendimento da importância do trabalho de condicionamento e conscientização corporal na formação do intérprete, por meio de técnicas como o balé clássico, por exemplo.

Pessoalmente, como dançarina, por sentir no próprio corpo a necessidade de desenvolver um trabalho técnico mais eficiente, procurei tomar aulas de balé na EBATECA, então recém-implantada. Como coreógrafa, estimulava “meus” dançarinos a fazerem aulas de balé, ainda que assumindo uma postura estética totalmente voltada para a dança como expressão da contemporaneidade. Mais tarde, quando assumi uma fase artística de vanguarda radical, rejeitei qualquer técnica formal de dança, seja de balé ou de dança moderna [...]. Precisei alcançar muita experiência e uma certa maturidade para voltar a admitir a importância das técnicas corporais, incluindo principalmente o balé clássico na formação do dançarino de qualquer gênero.¹⁸¹

Em 1972, Robatto atuou como intérprete no elenco do espetáculo *Quincas Berro D'água*, com direção de João Augusto. Neste mesmo ano, ela trabalhou para a implantação do Curso de Expressão Corporal na Escola Técnica Federal da Bahia.

No período de 1974 a 1976, Lia Robatto não coreografou nenhum espetáculo. Ainda que não tenha se recordado dos motivos que a teria levado a essa pausa criativa, é relevante o fato de, exatamente nesse período, ela ter exercido a função de Chefe do Departamento de Teatro da Escola de Música e Artes Cênicas.

Ela somente retornou à Escola de Dança em 1977, onde ficou até pedir aposentadoria em 1982. Esse período configura um processo de aparente conciliação com a Escola de Dança - momento em que o GED foi vinculado a esta unidade universitária.

Aconteceu que quando Dulce me chamou eu já tinha mais maturidade para acertar lidar com as diferenças. E daí ela me convocou, conversamos e eu falei que queria as disciplinas criativas. Então eu dava Improvisação, Coreografia em Grupo, Espaço, Prática da Dança, várias disciplinas que abarcavam o lado criativo. E eu achava um absurdo serem separadas as disciplinas Estudo do Espaço, Estudo da Forma, eu achava que essa segmentação era arbitrária e dissecava a dança. [...] Apesar de eu não aceitar aquele tipo de estrutura, eu desenvolvi e realizei aquele espetáculo, *Ao Pé do Caboclo*. [...]

Porém, a fragilidade dessa relação revela-se ao longo do processo de montagem do espetáculo *Salomé* (1981). A Escola de Dança a pressionou para que interrompesse o processo de construção do espetáculo. Denunciada ao Comando de Greve, ela conseguiu legitimar o espetáculo enquanto ação de colaboração ao movimento de reivindicações dos professores. Entretanto, em função do desgaste que tal embate provocou, optou por afastar-se do grupo, então vinculado à Escola de Dança, assim como das próprias funções acadêmicas, com a solicitação de sua aposentadoria.

Eu hoje recebo uma aposentadoria baixíssima porque eu me recusava a ser totalmente cooptada pela Universidade porque não era ali que eu podia me realizar

¹⁸¹ ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 134.

como artista. Aliás, eu tive até momentos de grandes conflitos com a Escola de Dança por causa dos meus trabalhos, apesar de eu trabalhar com bailarinos que vinham de lá. Essa relação com a Universidade, eu tive com outras unidades acadêmicas. Quando eu montei [...] *Salomé*, eu usei todos os recursos que a Universidade podia me oferecer e a Escola de Dança não me deu o suporte que precisava, de forma que eu pedi minha aposentadoria prematura.

A perseguição ao espetáculo *Salomé* significou apenas o ápice das divergências geradas pela dinâmica do GED dentro da estrutura acadêmica da Escola de Dança. Mais uma vez ficava evidente a lacuna existente entre a rotina pedagógica da Escola de Dança e a possibilidade de fazer dialogar esses ensinamentos com a prática profissional extra-classe - tão necessária à formação artística - ainda que em projetos vinculados aos professores da casa, como era o caso de Lia Robatto.

[...] A dificuldade é que a Escola não absorvia isso como uma atividade acadêmica. Então eu tinha, não só nesse espetáculo - *Salomé*, em vários espetáculos, alunos que participavam do meu grupo recebiam falta pelas aulas. Se eu fazia turnê, não era considerado. Perdiam disciplina adoidado, meus bailarinos do elenco, se fossem alunos da Escola. [...] Então, era sempre contra, a Escola de Dança.

Como Lia Robatto sempre colocou em primeiro plano sua realização artística, a vida acadêmica na Escola de Dança foi definitivamente sacrificada em prol da realização de diversos projetos artísticos.

Após sua trajetória no GED, e ainda sob o estado autoritário, Lia Robatto atuou como coreógrafa de diversos espetáculos. Em agosto de 1981, estreou *Com-Tacto*, com o BTCA. Em novembro do mesmo ano, produziu de forma independente em São Paulo, com oito dançarinos convidados, o espetáculo *Caminho*, inspirado nos poemas de seu pai. Ainda naquele ano colaborou para o espetáculo *Lux Etaerna*, de Walter Smetak, uma proposta de música cênica e performance. *Bolero* foi montado, em 1982, para o Balé da Cidade de São Paulo. *Sertania* estreou em 1983 e 1984, primeiro com o grupo Vira Volta da Escola de Dança da FUNCEB e, depois, com o BTCA. *Boi no Telhado* foi mais uma montagem para o BTCA, de 1984. *Criação do Mundo*, ainda em 1984, foi o último espetáculo para o BTCA na sua gestão enquanto diretora da companhia:

[...] quando eu saí da UFBA, eu retomei o trabalho coreográfico e comecei a fazer as minhas coisas, comecei a me envolver com espetáculos, como sempre, independentes, que é o que dava certo. Ah, não, eu fiz mais uma tentativa com uma companhia institucional. Parei um tempo meu grupo e fiz a tentativa de aceitar a missão de direção do Balé do TCA em 1983 e 1984 [...].

A contribuição profissional de Lia Robatto a partir desse momento é extensa, abrangendo as diversas esferas produtivas dessa área de conhecimento, desde o ensino e a criação, passando pela gestão administrativa, consultoria técnica e implementação de espaços formativos, até a publicação de livros¹⁸² e artigos que promovem a reflexão de temas relativos ao exercício profissional da dança e colaboram para o registro e memória da dança no estado da Bahia. Sua atuação ministrando cursos e realizando palestras abarca espaços diversos do território brasileiro.

Nos anos 1983 e 1984, ela assumiu a direção do Departamento de Dança da FUNCEB, dando início a um dos projetos mais significativos para a formação de profissionais da dança em Salvador: a criação da Escola de Dança da FUNCEB e a implantação dos seus cursos profissionalizantes, concretizadas em 1984 e 1988, respectivamente. Sua atuação na implantação de cursos de formação em dança na cidade de Salvador teve início em 1961 e aconteceu em diversas instâncias e instituições locais. A mais recente foi a Usina de Dança do Projeto Axé, onde ela coordena uma experiência de arte educação. Ela continua escrevendo, tentando, agora, sistematizar a metodologia de arte-educação no Projeto Axé, pautado no compromisso social. “Eu como artista, me questiono o que eu devo ao meu país. Como coreógrafa é uma necessidade minha. Era uma necessidade de criar tão imperativa, como você tem sede, tem fome; precisava fazer! Hoje tem a nostalgia. Agora eu sinto um dever ético.” Além desse trabalho, ela fez parte do Conselho Estadual de Cultura.

A trajetória de Lia Robatto se configura, para a dança na Bahia e no Brasil, num exemplo de dedicação artística, visão empreendedora, articulação política, conquista de mercado e valorização da categoria. Para além da especialização numa das possibilidades de atuação no universo profissional da dança, ela abarca na sua vivência todas as possíveis e promissoras possibilidades de atuação.

¹⁸² São de sua autoria os livros: ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. 474p; e ROBATTO, Lia; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da dança - Bahia**. Salvador: FCJA, 2002. 368p.

4 ESTRATÉGIAS POÉTICAS EM TEMPOS DE DITADURA

4.1 OS INDÍCIOS DE UM GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA

Da ausência de perspectiva em ver seus anseios estéticos atendidos na estrutura do Grupo de Dança Contemporânea e da Escola de Dança da Universidade da Bahia, Lia Robatto, com vinte anos, resolveu investir nas próprias concepções estéticas e idealizações artística. Em 1965, ela iniciou sua extensa experiência profissional como coreógrafa, com o espetáculo *O Barroco*. “Eu queria me emocionar, eu queria ter paixão pelas coreografias que eu dançasse como eu tinha com as da Yanka”.¹⁸³

No período de 1965 a 1981, o Grupo Experimental de Dança foi um só e foram muitos. Fases distintas, com nomes distintos e um princípio que regeu todo o trânsito temporal, inculcando-lhe identidade: a ousadia criativa. Sair do que é institucional, do que é estabelecido, formal. Ganhar novos espaços, somar pela diversidade, transpor barreiras classificatórias. Assim era o Grupo Experimental de Dança. Estes princípios regeram o seu percurso e contribuíram para uma vitalidade da dança cênica contemporânea de Salvador na década de 1970.

As fases se seguiram uma à outra sem ruído, ainda que inevitavelmente díspares. O constante questionamento das fórmulas convencionais da dança e uma torrente de proposições inusitadas e, muitas vezes, desconexas ou contraditórias afirmaram a cada instante a curiosidade de sua diretora em ir além da maleabilidade da estrutura estética do grupo. A

¹⁸³ Depoimento de Lia Robatto.

identidade garantida pela diversidade. A curiosidade e a ousadia funcionando como propulsores de energia criativa.

O GED acompanhou o amadurecimento de Lia Robatto. Novas influências, outros contextos e o GED mudava. “Eram fases muito mais de minhas posturas políticas, culturais, estéticas, posturas de líder. Eram esses aspectos que influenciavam, e muito menos os institucionais”, ela explica. Nesse momento, Lia Robatto realça um aspecto basilar da existência do GED: sua completa conexão com sua idealizadora e diretora artística. Por meio do GED, Lia Robatto conseguiu estabelecer, com a cidade de Salvador e sua comunidade artística, uma vivacidade estética e um rebuliço criativo não mais presente nos diversos segmentos artísticos após o golpe militar. Lia Robatto conseguiu, por meio do GED, manter na cidade uma idéia do que foram os anos áureos do modernismo baiano com seu ar cosmopolita. Pela especificidade da dança, ainda que propondo diálogos inter-artes e estabelecendo um quadro de permanente investigação criativa, num tempo de acirrada restrição artística e cidadã, ela estabeleceu uma perspicaz relação com o sistema ditatorial.

Inicialmente identificado pelo princípio da experimentação no título do espetáculo, depois denominado de Grupo Experimental de Dança da Escola de Iniciação Artística, Grupo Experimental de Dança, Grupo Experimental de Dança e Comunicação e, por fim, Grupo Experimental de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas de Universidade Federal da Bahia. Desde já, considero a unidade desses grupos ou fases na sua composição geral, estabelecendo o termo Grupo Experimental de Dança para as mais diversas necessidades de nomeá-lo. A análise dos momentos que se apresentaram permitirá compreender as similaridades e rupturas entre as fases, bem como as peculiaridades de cada uma delas.

Apesar de já tecer relações com outros profissionais da dança em Salvador, Lia Robatto considera que ao criar seu primeiro trabalho coreográfico profissional – iniciativa que conduziria à constatação de um princípio recorrente à experimentação e conseqüente configuração do Grupo Experimental de Dança - suas principais influências estéticas não vinham da dança. Para ela, o teatro político em voga no país, as Bienais de Artes Plásticas em São Paulo e o cinema foram exemplos decisivos para o formato de *O Barroco* e para o perfil do grupo ao longo dos anos:

Eu senti que o teatro me alimentava muito mais do que a dança, aliás, isso em termo de perspectiva de Brasil. Nos anos 60, eu não via nada de dança que me empolgasse. Realmente nada no Brasil todo. Mas eu vi o movimento que Ruth Escobar instalou em São Paulo - porque eu como paulista, voltava sempre lá e acompanhava o movimento. Então, desde Arena conta Zumbi [...do] Teatro de Arena, desde a peça Roda Viva, de Chico Buarque, as peças moderníssimas de

vanguarda que se montou em São Paulo nessa década, isso me impressionou. Autores e diretores de vanguarda como: Arrabal, Jean Genet, Ionesco, Zé Celso, Esther Stockler e Agripino; as peças *O Balcão*, *Cemitério de Automóveis* etc. Isso me alimentava. E a dança, nada. Então a dança, eu tirava das entranhas (risos) e não de modelos que viessem de fora.

Muitas proposições inovadoras caracterizaram o GED. Com seu primeiro espetáculo, Lia Robatto inaugurou, em Salvador - talvez no Brasil - um modo de composição coreográfica estruturado por um roteiro dramático e com a duração estimada de um espetáculo teatral – tempo aproximado de cinquenta minutos. Esses recursos proporcionavam unidade ao trabalho e se configuraram como os primeiros sinais de uma identidade artística autenticada nos anos que se seguiram. Ela denomina esse formato cênico estruturado como Espetáculo Temático ou Espetáculo Dramático.

Segundo Lia Robatto, as montagens coreográficas feitas no Brasil àquela época não possuíam linha temática definida ou nexos entre os quadros. Uma apresentação de dança se caracterizava pela sequência aleatória de pequenas coreografias isoladas, seguidas uma após a outra sem obedecer a qualquer roteiro dramático, princípio estético ou tema. Com relação a essa estrutura, ela comenta que “[...] não tinha conhecimento de nenhum espetáculo de dança moderna temático e completo aqui no Brasil”.

A inovação artística promovida pelo GED no ambiente estético soteropolitano desde a década de 1960 ainda ressoou na estrutura artística da cidade na década seguinte. Após dois anos morando na cidade e experimentando a primeira encenação artística junto ao GED, Tom Tavares avalia a originalidade da proposta e a pluralidade de elementos utilizados por Lia Robatto para além dos limites territoriais baianos:

Para mim foi uma coisa absolutamente nova. Eu nunca tinha visto nada aqui, nem no Rio de Janeiro; tinha visto *O Rei da Vela* lá, mas *O Rei da Vela* era um teatro e não era tão novo assim, não impunha nenhum tipo de novidade. O espetáculo de Lia foi para mim uma coisa absolutamente nova. Era a utilização de todas as linguagens. Você imagine que no espetáculo *Vertigem do Sagrado* tinha música erudita, música erudita contemporânea, música aleatória e ainda tinha uma banda de rock tocando no pátio do Solar do Unhão, que era o Mar Revolto [formado por Luiz Brasil (guitarra), Geo Benjamim (guitarra), Raul Carlos Gomes (bateria) e Otávio (baixo)]. E dançarinos das mais diversas tendências também.

O GED configurou-se, para a época, como o primeiro grupo profissional independente de Salvador, sem que isso implicasse, absolutamente, em isolamento criativo, pois Lia Robatto construiu um diálogo intenso com diversos artistas e instituições (inclusive as escolas de arte da UFBA) ao longo de sua existência. Desde a fase de concepção e pesquisa da temática ou idéia inicial para um espetáculo, a parceria artística e intelectual era uma

constante, afrouxando insistentemente os possíveis limites entre as diversas linguagens artísticas. Apesar de estabelecer a linguagem da dança como premissa básica e categorização do grupo, os espaços de interseção com diversas linguagens artísticas foram criados e ampliados, forçando uma constante pesquisa de integração dos seus conteúdos específicos.

Internamente, esse estímulo à integração e colaboração também era exercitado. Desde o espetáculo *O Barroco*, Lia Robatto deu início à socialização da construção artística. Ainda de forma sutil, ela começou a exercitar o processo de estímulo à colaboração criativa dos seus intérpretes, implantando no processo de trabalho em grupo a *democratização do processo criativo*, metodologia de trabalho denominada usualmente como *criação coletiva*. Estas linguagens não estavam apenas unidas, mas amalgamadas numa mesma estrutura cênica.

Para Lia Robatto, a democratização do processo criativo é o elo entre as diversas fases e elencos que perpassaram o GED ao longo dos dezessete anos de sua existência sob sua direção. Esse fluxo livre de comunicação e autonomia criativa dentro da estrutura hierárquica do grupo é, para ela, a sua característica indelével.

Ao falar das suas experiências como dançarina no GED, no que se refere à metodologia de trabalho de Lia Robatto com seu elenco, Suki Villas-Bôas explica:

O trato de Lia com seus dançarinos é um trato muito democrático. Veja que a gente está falando de ditadura, não é? Então, ela tem uma coisa muito bacana de condução de elenco. Ela consegue estabelecer esse clima. Eu encontrei ali, naquele momento, uma coisa muito gratificante em relação ao que eu procurava na dança, porque eu dancei com Lia nessa coisa do início de carreira, eu estava ainda me fazendo profissional. [...] O movimento para Lia era o movimento livre, ela partia dessa idéia, de que a condução do coreógrafo era uma condução de colaboração. Ela sabia muito bem o que ela queria e ela conversava com a gente, mas ela não marcava. [...] Eu adorava porque a gente trabalhava sempre com improvisação, mesmo durante os espetáculos. Algumas coisas eram marcadas e, nessas marcações, a gente tinha o espaço da experimentação também. Era sempre muito bom fazer porque não dava para se perder, no sentido de não saber e ter que ficar correndo. Não! Você tinha muita informação - e de forma muito organizada nos processos de ensaio.

Assim, no trabalho de criação coreográfica, Lia Robatto travava com o elenco uma postura de parceria e contribuição, de modo que ele investisse naquele trabalho como algo que também lhe pertencia. Nesse processo, suas funções enquanto coreógrafa e diretora consistiam em estimular o elenco criativamente; participar aos intérpretes a questão central do trabalho, o seu foco criativo, o processo e a estrutura coreográfica que ela tinha em mente e a imagem poética que a conduzia no trilho da direção cênica. Assim, ela possibilitava as contribuições individuais, ao tempo em que estabelecia as diretrizes para se chegar ao resultado idealizado. O intérprete no seu grupo deixava de ser um mero repetidor para tornar-

se um colaborador, alguém com voz e responsabilidade, um intérprete-autor. Quanto a essa postura integrada do Grupo Experimental de Dança, ela explica:

[...] era uma relação que tem a ver com o espírito comunitário, com os movimentos hippies, [...] com a luta contra a ditadura, o ideal de que juntos estamos resistindo. É completamente diferente de hoje. Hoje, cada um está pensando na sua auto-realização, de uma forma mais egoísta, porque o mundo se tornou assim. Hoje cada um está pensando em ter, o ideal de consumo é ter um personal trainer. Tudo é pessoal e, naquela época, tudo era comunal.

Essa integração significava também um interesse e respeito pelos conhecimentos artísticos específicos que compunham a estrutura de seus espetáculos para além da dança. Cada elemento constitutivo era coerentemente trabalhado por profissionais especializados existentes na cidade. Nesse sentido, assinaram a ficha técnica dos espetáculos do GED, nas atribuições relativas à música, figurino, cenário entre outros, profissionais gabaritados que colaboraram para a progressiva profissionalização do grupo. Lia Robatto considera que a ausência desse diálogo estético e profissional dos grupos de dança da cidade com os profissionais de outras áreas artísticas provocava a manutenção do caráter amador de seus produtos artísticos, sujeitos à improvisação do coreógrafo na resolução de elementos como o figurino, por exemplo: “[...] o coreógrafo pegava uma malha e desenhava umas ‘figuritchas’. Eu ficava horrorizada. Não havia um conceito estético, visual, de artes plásticas no figurino, sabe?”

O GED nunca teve uma sede própria. Como as verbas eram irregulares, também os espaços para ensaio eram imprevisíveis. Entretanto, a possibilidade de conseguir algum espaço, alugado ou emprestado, era maior naquela época, compara Lia Robatto. Sua casa se configurou, muitas vezes, como ponto de encontro dos artistas. Muitas reuniões visando o amadurecimento e formatação de uma proposta artística ou mesmo os ensaios aconteceram lá. Entretanto, ela avalia que, com o passar do tempo, essa relação tornou-se viciosa e começou a interferir na sua vida pessoal.

Teve uma época que até pensei em fazer uma reforma na minha casa, [...] pensei em fazer um estúdio para ensaiar lá. Mas eu descobri, com os ensaios que eu estava fazendo lá, que os bailarinos estavam me alugando (risos). Eu virava coreógrafa, mãe, conselheira, babá - porque quem tinha filho levava [...].

Nesse contexto, a prática da audição não era comum para o ingresso no GED. O critério utilizado por Lia Robatto para a inclusão de profissional no grupo era,

primordialmente, a afinidade com a proposta do grupo. Era comum o convite não apenas para artistas independentes, mas também para grupos, dependendo do projeto a ser desenvolvido.

Dentro do restrito contexto coreográfico da cidade até a primeira metade da década de 1970, o GED interagiu mais com seus artistas independentes do que com os poucos grupos existentes. O Viva Bahia foi o grupo com o qual o GED descobriu afinidade e estabeleceu interação, provavelmente pelas proposições inovadoras de Emília Biancardi com relação à cultura tradicional baiana.

O interesse por esse ambiente cultural encaminhou a produção do GED para um formato amplo de integração com a cidade. Guiado por um impulso criativo, o GED beneficiou a cena coreográfica local, despejando dança pelas ruas da cidade, brincando com a censura e inventando sua assinatura poética. Uma das características mais marcantes do grupo foi a exploração de espaços não-convencionais para a dança. Percorrendo praças, corredores, bastidores e explorando diversos espaços de um mesmo ambiente, a constante mobilidade tanto do público quanto do elenco – e, portanto, as variadas possibilidades de captação da obra coreográfica - incidia na multiplicidade de fruição estética pelo grupo espectador, desfazendo o status cênico que separa público e cena. Estava, pois, em exercício no grupo a performance itinerante e a consequente investigação acerca da ruptura da configuração palco X platéia, comum às artes cênicas e seus espaços teatrais convencionais.

Nesse sentido, a primeira ruptura estabelecida por Lia Robatto foi justamente aquela que retirou sua dança da Escola de Dança da Universidade da Bahia para espalhá-la por espaços diversos da cidade. Todavia, sua atitude foi pró-ativa, na medida em que a relação artística com a Universidade nunca deixou de existir. Ainda que suas proposições para o GED não tivessem relação direta com suas atribuições acadêmicos (mesmo quando o GED esteve atrelado à Escola de Dança), o grupo estabeleceu, oportunamente, uma relação estreita e intensa com elementos, espaços e pessoal daquela instituição.

A proposta de se fugir aos espaços tradicionais, inculcando na cidade uma dinâmica diferenciada, caracteriza um ineditismo que somente anos depois seria referenciado externamente. Lia Robatto comenta que, somente anos depois de seus experimentos, ela teve contato com leituras que sinalizavam propostas semelhantes à sua na Europa do início de século XX.

No campo da exploração espacial, Lia Robatto comenta a influência de Christo Javacheff, artista plástico da corrente da Arte Ambiental. Ele propõe interferências em ambientes naturais, alterando o aspecto espontâneo de determinados espaços naturais ou físicos por meio de seu empacotamento, impactando o olhar da sociedade para o seu

desenvolvimento e sua história. Intrigada com a proposta, Robatto se dispôs a experimentar na dança princípios semelhantes de interferência ambiental, sendo que sua intenção era impactar o ambiente cultural no qual vivia.

[...] Até mesmo houve uma proposta de empacotar o Pão de Açúcar – só não chegou a realizar-se por falta de um patrocinador à altura das despesas, pois essas “obras” ambientais não são nada baratas. Mas, por exemplo, das propostas executadas consta a façanha de estender uma enorme cortina de plástico atravessando um vale do Gran Canyon, com pesos na bainha – e cálculos de engenharia – para resistir aos fortes ventos (não resistiu).¹⁸⁴

Lia Robatto teve oportunidade de viajar algumas vezes, conhecendo a Europa, os Estados Unidos e o Oriente. A mesma sensibilidade de Yanka Rudzka em captar atmosferas, sensações, costumes e princípios de cada cultura contribuiu para uma sinergia entre a sua produção artística e as proposições de vanguarda mundiais desde o princípio do século XX. O resultado dessa sinergia é o destaque para o caráter inovador das proposições do GED no ambiente artístico soteropolitano da época. Somente na década de 1970, outros grupos somariam a essa vertente estilística.

Numa viagem para os Estados Unidos, ela teve oportunidade de conhecer o trabalho da coreógrafa norte-americana Ann Halprin, que realizou, desde o final da década de 1950, workshops de dança experimental nos quais inseriu a proposta de “tarefa orientada” na dança. Esta proposição consistia em pesquisas de movimentos naturais e movimentos do cotidiano atrelados às emoções que os suscitavam. Frequentaram seus workshops futuros expoentes da dança pós-moderna norte-americana, entre eles, Yvonne Rainer e Trisha Brown.

Mesmo que a experiência da dança pós-moderna nos Estados Unidos não seja uma referência precisa no percurso de Lia Robatto, é possível tecer algumas analogias estilísticas. Ainda na década de 1940, Merce Cunningham iniciou seu percurso de pesquisa de movimento para a dança, dissociando-a dos princípios da Dança Moderna. Nesse sentido, propôs estruturas coreográficas não-lineares e dissociadas de dramaticidade; exploração de espaços não-convencionais; processos criativos pautados em experimentações e improvisações; associação com outras linguagens artísticas, ainda que estabelecendo limites de interação com base nas suas especificidades; e ruptura com a hierarquia de elenco. Todas essas características concorriam para espetáculos com amplas possibilidades de fruição, já que não existia uma intenção em tecer explicações ou orientar para o rumo da obra. Em fins da década

¹⁸⁴ OSTROWER, 1983, p.341.

seguinte, ele alcançou um formato estético que o destacou como ícone do movimento de performances e happenings e precursor da dança pós-moderna norte-americana.

Da trajetória de Cunningham até início da década de 1960, é possível identificar algumas proposições estéticas que se aplicam ao trabalho coreográfico de Lia Robatto no GED, ainda que, para tanto, seja necessário identificá-las e contextualizá-las em fases ou espetáculos específicos. De modo generalizado, podem ser citadas como estratégias poéticas coincidentes, por exemplo, a experimentação criativa, a exploração espacial e a integração artística. Em sentido oposto, é completamente diferente a relação estabelecida com a dramatização e a associação da dança com um tema específico, elementos presentes na maioria dos espetáculos do grupo. Apenas em alguns espetáculos, o GED experimentou proposições coreográficas desarticuladas de uma temática, explorando a pesquisa de movimento como elemento primordial.

Sally Banes, em *Greenwich Village 1963*, apresenta o peculiar movimento artístico e cultural de um bairro na cidade Nova York, que iniciado em fins da década de 1950 alcançou seu ápice em 1963. Aquela circunstância cultural se configurou, diante da nação americana - em plena guerra fria, na vanguarda do movimento pós-moderno americano, que objetivando repensar o país a partir da cultura, criou uma nova forma de se pensar pela cultura, desmantelando padrões arraigados da cultura erudita e garimpando elementos das manifestações populares e da vida social americana.

Surpreendidos num casamento por si contraditório entre vanguarda e cultura popular, [...] a vanguarda da década de 1960 armou o palco para o cataclisma políticos e artísticos do final da década. [...] essa geração popularizou as artes de elite de outrora. [...] no entanto, ela também fez o inverso, apropriou-se do popular como material para a arte elevada [...].¹⁸⁵

A Judson Dance Theater é um marco da dança pós-moderna norte-americana. O ícone máximo desse movimento está diretamente ligado à constituição daquele grupo de praticantes da dança: a Igreja Judson. Fugindo aos padrões de austeridade e comedimento ligados a instituições daquela natureza, incentivou, dialogou e acolheu aqueles artistas. O grupo realizou a primeira e determinante apresentação em 1962, sob a direção de Robert Dunn (aluno de John Cage e professor do estúdio de Merce Cunningham).

O texto de divulgação do programa salientava que incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisações, determinações espontâneas e outros métodos [...]: todos eles minam

¹⁸⁵ BANES, 1999, p. 20

deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão.¹⁸⁶

Todos esses elementos estavam presentes no modo de ser e pensar daqueles artistas. A base para qualquer evento era a possibilidade de trabalhar coletivamente. Esse princípio repercutia em toda a esfera daquela produção artística, desde a gestão participativa à ausência de hierarquia baseada em habilidade técnica ou formação especializada. Em termos estéticos aderiu-se a proposta de uma dança não-convencional, responsável pela inserção de aspectos banais e corriqueiros da vida social na esfera da abordagem estética e conceitual da arte. Sua maior expoente foi Yvonne Rainer, que estudou com Ann Halprin, Merce Cunningham e no estúdio de Martha Graham.

Cunningham despertou uma nova geração de bailarinos, tanto integrantes de companhia (Steven Paxton e Judith Dunn) como outros que vinham estudar dança em seu estúdio. [...] seu uso do acaso provocou um curto-circuito na lógica da expressão tradicional e na beleza da linha tradicional.¹⁸⁷

Essa geração de artistas teve a influência de artistas não só da dança, mas do teatro, das artes plásticas, da música e do cinema. As contribuições de John Cage através dos seus cursos de Composição de Música Experimental, o evento de Allan Kaprow, em 1959 - que determinou à configuração dos Happenings e dos Fluxos¹⁸⁸ - e o método democrático de Judith Malina no teatro político do Living Theater se reuniram pelo princípio da coletividade no fazer artístico.

As características desse movimento, em linhas gerais são: a construção de obras de arte que possibilitassem maior participação do público, desde a interação entre artistas e platéia até o rompimento com qualquer elemento de distinção entre eles; a negação da técnica e da profissionalização, dando espaço a participação de não-artistas, bem como o trânsito de artistas em áreas distintas de sua formação original, estabelecendo uma “arte fronteira”; a ruptura com espaços convencionais de fruição estética, saindo das galerias e teatros para igrejas, ruas, casas e qualquer outro ambiente desejável¹⁸⁹; a estrutura cooperativa de trabalho nas esferas da criação artística, produção e gestão de grupos e eventos artísticos; a apropriação do comum, enquanto recurso para democratizar o acesso à arte, dando a mesma importância

¹⁸⁶ BANES, 1999, p.95

¹⁸⁷ *Ibid*, p.44

¹⁸⁸ A categoria artística Happenings surgiu a partir do trabalho *18 happenings in 6 parts de Allan Kaprow em 1959*. O Fluxus foi criado em 1963 e propunha uma “arte fronteira”, desarticulando as especificidades das linguagens artísticas em suas obras.

¹⁸⁹ [...] o cenário da ação mudou não só das galerias e teatros, como dos guetos, universidades, locais de trabalho e cozinhas, para as ruas. (BANES, *op. cit.*, p.23)

aos elementos da cultura popular, erudita e de vanguarda; a ausência de conexão na estrutura artística apresentada, bem como a negação de recursos dramáticos e hierárquicos, sendo determinantes a aleatoriedade e a improvisação¹⁹⁰, bem como a recorrência ao termo *experimental* nos trabalhos e vertentes estéticas; a recorrência à elementos ritualísticos que interligassem espiritualidade e comunidade; e a valorização do corpo verdadeiro, não-idealizado.

Na dança, a prática de Merce Cunningham já nivelara metaforicamente as hierarquias em função do corpo, do espaço cênico e do fraseado. As técnicas aleatórias impunham que já não podia uma parte do corpo ou uma área do palco reclamar privilégios sobre outra, e nenhum momento em especial tinha um “direito” automático de ser moldado como um clima.¹⁹¹

A análise da condução de Judite Malina no processo de montagem artística no Living Theater pelo seu marido Julian Beck demonstra como a estrutura daquele movimento tinha uma relação íntima com os princípios de liberdade e democracia. Beck narra a forma como esses princípios transformaram a direção teatral de Malina, em 1959, em direção à democratização do processo criativo:

Ela começou a **deixar os atores programarem seus movimentos**, criando uma notável atmosfera de ensaios, em que a companhia se tornou mais livre para apresentar suas novas idéias. **Cada vez menos fantoches, cada vez mais o ator criativo.** [...] **Ela começou a sugerir mais do que dizer**, e a companhia começou a encontrar um estilo que não era sobreposto, mas se originava de suas próprias sensibilidades. **O diretor estava renunciando a sua posição autoritária.** Nunca mais o ditado.¹⁹²

Na década de 1970, a dança pós-moderna norte-americana tendeu para esse enfoque estritamente voltado para a execução do movimento, muitas vezes associado à tarefas cotidianas, com a realização de improvisações em cena, num formato mais despojado do que foi proposto por Cunningham. Às características desta fase e aos princípios dos happenings, se aproxima a fase do Grupo Experimental de Dança e Comunicação, com as experiências de arte integrada que Robatto viveu com alguns artistas na primeira metade da década de 1970.

Entretanto, a execução de idéias dessa natureza em Salvador provocou estranheza dentro da comunidade coreográfica. Seu método de trabalho, baseado na criação coletiva, normalmente não era compreendido. Ela comenta que “naquela época falavam assim: Lia não sabe coreografar, ela rouba tudo dos bailarinos.” A democratização criativa proposta por ela

¹⁹⁰ “Ela simbolizava (e talvez mesmo encarnasse) a liberdade. Também contava [...] com a sabedoria do corpo [...] em contraste com a formulação de decisões predeterminadas e racionais.” (BANES, 1999, p. 278-279)

¹⁹¹ BANES, 1999, p.152

¹⁹² *Ibid*, p.62. Trechos em negritos destacados por mim.

foi, muitas vezes, interpretada de forma pejorativa, como uma incompetência para coreografar seus espetáculos. Para essas pessoas, Robatto explorava os dançarinos, fazendo-os compor, para depois beneficiar-se com os créditos do espetáculo.

Indo de encontro às críticas de superficialidade e ausência de coerência estrutural dos seus espetáculos, outras pessoas trataram de enfatizar a clareza de seus propósitos, entre eles os críticos de arte Alberto D’Aversa e Sóstrates Gentil. Segundo Gentil, a clareza de seus propósitos e a coerência da obra de arte se refletia na completa interação da platéia com o espetáculo, posto que existia uma

[...] definição consciente, amadurecida, de uma diretora que não concebe o seu espetáculo segundo “estalos” ou outras “afirmações geniais”, ou qualquer “explicação leviana” das muitas que lemos e ouvimos. Com Lia é diferente: ela tem consciência e os seus espetáculos são amadurecidos de tal modo, em todas as suas nuances, que lhe permitem orientar o espectador menos avisado de suas pretensões.
193

Essa democratização do processo criativo não ficou restrita ao trabalho com os bailarinos e refletiu uma ideologia da época. É possível perceber na estrutura do trabalho do GED princípios básicos do movimento hippie e da resistência política estudantil: o estabelecimento da coletividade como pilar da criação; a alteridade; e o espaço democrático refletido na ausência de hierarquização autoritária. Existia uma concepção temática e estética de Robatto, uma proposição de imagens, roteiros e orientações diversas, mas, além disso, uma total liberdade de invenção e interação entre ela, o elenco e demais artistas e profissionais envolvidos. A abrangência dessa liberdade de experimentação repercutiu também na composição do seu elenco:

[...] eu era contra o corpo de baile uniforme, todos homogêneos, que na minha época, nos anos 50, nos anos 60 era o padrão. Cada grupo de dança tinha um padrão biofísico. Eram todos da mesma altura, mesma cor, mesmo peso, idênticos. E eu trabalhava com gente gorda, magra, alta, baixa, truncado, enfim, eu curtia a diversidade [...] Pelo fato de ter vindo de São Paulo, ter descoberto a diferença cultural da Bahia, vi que a riqueza é absurda. [...] Eu queria tirar de cada um o que ele tinha de peculiar. Eu acho que esse foi o grande lance.

Robatto possui registro de diversas proposições espaciais para o elenco em dadas coreografias, ainda que não fossem formas rígidas. Determinando seus objetivos, ela criou espaços de liberdade e troca com sua equipe. Estabelecendo parâmetros e articulando indicações artísticas, viabilizou o florescimento de idéias e interpretações em artistas de áreas

¹⁹³ GENTIL, 1968.

diversas, conduzindo o grupo a uma multiplicidade de experimentos e novas proposições. Essa multiplicidade transformava a coreografia numa seqüência bem estruturada de originalidade e pesquisa estética. Músicos, figurinistas, dançarinos, cenógrafos, iluminadores, todos experimentando e inovando nas suas áreas respectivas, porém dentro de uma mesma unidade artística.

4.2 A VIBRANTE MOVIMENTAÇÃO DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA

Para entender as diversas configurações vivenciadas pelo GED por meio da constante interação e intercâmbio artísticos, farei uso de mais um elemento constitutivo do grupo e responsável pela compreensão da sua estruturação formal: os programas dos espetáculos. Além de todas as proposições vanguardistas explicitadas até aqui, os programas analisados apontam outra característica do grupo: o permanente posicionamento político acerca dos seus projetos artísticos. Muito mais do que explicações acerca dos espetáculos em si, as colocações de Lia Robatto em cada programa se configuram em postulações estéticas para a dança. Nesse sentido, muito pertinente foi uma afirmação sua no programa de *Salomé* (1981): “A temática é um pretexto [...]”. Suas palavras remetem sempre a uma reflexão sobre o fazer coreográfico, seus limites, bem como insinuam todas as possibilidades inexploradas disponíveis no universo da dança. Suas colocações são políticas, enfáticas e instigantes. Todas as esferas do fazer artístico nesse contexto tornam-se objetos de questionamentos estéticos.

Com base nesses documentos, construí quadros contendo informações sobre os espetáculos apresentados desde *O Barroco* (1965) até *Salomé* (1981). É importante perceber que para além dos programas, o histórico do GED ganhou autonomia ao longo do tempo. Nos quadros construídos, constam os dados como eles estão nos programas, ou seja, como eles eram pensados na época em que foram concebidos. Essa abordagem, em paralelo com a exposição dos espetáculos no livro *Dança em Processo - A Linguagem do Indizível*¹⁹⁴, destaca as variações referentes às relações estabelecidas entre determinados espetáculos, ou o formato que o tempo delimitou para determinada obra, as referências formais estabelecidas entre a composição e sua identidade grupal. Portanto, constam no quadro que segue, majoritariamente, as primeiras referências de cada trabalho. Poucas ressalvas foram

¹⁹⁴ ROBATTO, 1994.

articuladas em função da ausência de alguns programas. A partir desses dados, aspectos de confluência e originalidade serão analisados, de modo a propor uma compreensão da lógica artística do grupo em sua trajetória. Além disso, foram investigadas as composições técnicas e de elenco nos espetáculos de modo a compreendermos a lógica inter-pessoal do grupo no decorrer dos anos. Para além desses quadros, utilizei o formato de identificação dos espetáculos com base na forma como eles foram apresentados em Robatto (1994).

QUADRO 2- ESPETÁCULOS DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA (1965-1981)

data	junho de 1965	dezembro de 1966	outubro de 1967
espetáculo	Espetáculo Experimental de Dança (O Barroco)	Espetáculo Experimental (Quatro Composições)	Os Serfões
realização	Lia Robatto e Carlos Petrovich		Grupo Experimental de Dança da Escola de Iniciação Artística
elenco	Antonieta Gedeon, Marta A. Saback, Lia Robatto, A. Álvaro Almeida, A. Carlos Martins, Ache Martins, Deolindo Checucci, Jaime Ribeiro, Léo Neiva, Mário Gadelha, Mário Teixeira. (11 pessoas)	Ana Maria Vieira, Wanda Soledade, Lúcia Margarida Santana, Therezinha Rocha, Marta Andréa Saback, Carlos Veiga, Fernando Santos, Fernando Cerqueira, Guilherme Vaz, Maurice Martinez. (11 pessoas)	Ana Maria Vieira, Anna Christina Baptista, Betânia Queiroz, Conceição Castro, Lúcia Santana, Marta Andréa Saback, Sylvia Gazineu, Wanda Soledade, Lia Robatto. (09 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção coreográfica); Carlos Petrovich (coro); Roberto Assis (dicação); Jaeyra Oswald (figurino); Silvio Robatto (fotografia e produção).	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Nicolau Kokron (direção musical); Roberto Santana (iluminação); Jaeyra Oswald (cartaz/programa).	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Rudolf Piffl (ballet e dança moderna); Ayrton Moura (capoeira); Nicolau Kokron (direção musical); Roberto Santana (iluminação); Carybé (figurino); Silvio Robatto (cartaz/programa); José Calasans (orientação).
proposta (tema, estética, estrutura)	Motivado pelo Barroco e pelo clima de religiosidade da cidade de Salvador, pretende-se a exaltação do místico, do trágico, do sensual.	Exploração da natureza espacial da dança; Uso de material que realizasse concretamente os desenhos de linhas, formas e volumes do movimento no espaço; Colaboração criativa do elenco. Músicas improvisadas a partir dos movimentos realizados pelas dançarinas.	Retrata a beleza heróica e lendária da guerra de canudos, tema atual, "nosso" e vivo na consciência nacional. Ordem de criação: Literatura, estrutura dramática, espaço coreográfico, composição de grupo, dinâmica, ritmo, movimentos, música. Música e coreografia sem determinações rígidas para os executantes (princípio <i>ad libitum</i>). Princípios artísticos: coreografias interligadas, tema e mensagem definidos, integração de linguagens artísticas. Duas partes com catorze coreografias. Música especialmente composta a partir do espetáculo e coreografias estruturadas.
patrocínio/apoio	Sra. Hildete Lomanto; ETUB	ETUB	Exma. Sr ^a . Luiz Viana Filho; Superintendência de Difusão Cultural; Banco da Bahia S.A.; Bahiana Brasil Gás
local	ETUB - Teatro Santo Antônio	1 ^a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia	TCA (BA); TUCA (SP); Teatro J. Caetano (R.J)

data	16 de junho de 1968 (SP); 1968 (BA)	14 de novembro de 1968 (BA); novembro de 1968 (SP)
espetáculo	O Barroco	O Boi Espaço
realização	Grupo Experimental de Dança	Grupo Experimental de Dança
elenco	Ana Maria Vieira, Betânia Queiroz, Conceição Castro, Marta Andréa Saback, Sylvia Gazineu, Lia Robatto, Alberto Fácio, Armando Costa F., Arnot Barros, Augusto Pedreira, Eraldo Costa, Gatto Felix, Hélio Reis, Waldemar Nobre. (14 pessoas)	Ana Lúcia Oliveira, Ana Maria Miranda, Betânia Queiroz, Conceição Castro, Laís Ikíssima, Lia Robatto, Marta Andréa Saback, Sônia Dias, Armgard Von Bardeleben, Lourival Paris, Arnot Barros. (11 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Sylvia Gazineu (assistência de coreografia); Armgard Von Bardeleben (dança moderna); Monika Krugmann (ballet); Conceição Castro (assistência de expressão corporal - coro); Waldemar Nobre (coro); Geraldo Sá (gravação sonora); Jacyra Oswald (figurino); Sílvio Robatto (fotografia).	Lia Robatto (direção coreográfica); Armgard Von Bardeleben (dança moderna); Monika Krugmann (ballet); Geraldo Sá (gravação sonora); Roberto Santana (iluminação); Carybé (figurino); Lindemberg Cardoso (composição musical); Alberto D'Aversa (colaboração); Mário Gadelha (assistente de produção).
proposta (tema, estética, estrutura)	Motivado pelo Barroco e pelo clima de religiosidade da cidade de Salvador, pretende-se a exaltação do místico, do trágico, do sensual. Grupo profissional de Dança Moderna que propõe uma dança brasileira de sentido universal, superando as importações culturais e o regionalismo estéril; Teatro Total: integração das artes (dança, teatro, música, artes plásticas, cinema etc); Tema único para as coreografias, visando unidade do espetáculo de dança; Mensagem de ordem estética, psicológica ou social; Sistema integrado de trabalho (preparo técnico e pesquisa criativa envolvendo toda a equipe).	Colaborar para a formação de uma dança brasileira; Manutenção da estrutura básica e mensagem do texto no espetáculo (a saga nordestina); Mescla do caráter popular e estrutura erudita na concepção geral; Espetáculo de Teatro Total baseado nas manifestações populares tradicionais (elementos cênicos, plásticos, dramáticos, musicais e coreográficos). 14 coreografias compostas com a participação do elenco.
patrocínio/apoio	Prefeitura do Município de São Paulo (Secretaria de Educação e Cultura, Departamento de Cultura); Secretaria de Educação e Cultura/ Departamento da Educação Superior e da Cultura do Estado da Bahia; Sra. Vera Mascarenhas, Embratur, Sutura, Banco da Bahia S. A.	Fundação Teatro Castro Alves
local	Primeiro Festival do Barroco (O Barroco Luso-brasileiro); Teatro Municipal de São Paulo	Teatro Castro Alves; I Festival Paulista de Dança

data	outubro de 1969	25, 27 e 28 de março de 1970
espetáculo	Invenções	Morte - Paixão - Vida no Ano de Aquários
realização	Grupo Experimental de Dança	Grupo Experimental de Dança; Conjunto Viva Bahia, Departamento de Música Aplicada da EMAC - UFBA
elenco	Alberto Viana, Conceição Castro, Deolindo Checcucci, Jota Bamberg, Maria Betânia Queiroz, Maria Helena, Mônica, Regina Coeli, Fernando Cerqueira, Moacyr, Tuti, Marco Antônio, Ruffo Herrera. (14 pessoas)	Lia Robatto, Marta Saback, Betânia Queiroz, Jota Bamberg, Deolindo Checcucci, Sérgio, Paulo, Boamorte, Lucídio, Pomponet, Waldir, Zé Roberto, Boamerges, Moreira, Antônio, Norberto, Helena, Perinho, Timo, Moacyr, Tuti, Ruffo. (22 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral); Conceição Castro (preparação técnica); Fernando Cerqueira (direção musical); Silvío Robatto (iluminação e fotografia); Mário Gadelha (assistente de produção); Mário Souza (colaboração); Silvío Robatto e Jamilson Pedra (cartaz/programa).	Carlos Petrovich (coordenação geral); Lia Robatto (direção coreográfica); Lindemberg Cardoso (direção musical), Katuska Venero (figurino e cenário); Ewald Hackler (montagem cenário - Oficinas Experimentais do TCA); Silvío Robatto (fotografia); TCA (produção).
proposta (tema, estética, estrutura)	Nova posição do Grupo perante a dança: prescindimos de coreografias pré-estabelecidas e marcações rígidas; Liberar a dança de seus moldes estéticos, intelectuais e convencionais; Não interessa agora forma ou mensagem definida; Dança enquanto única arte que representa a superação da dualidade corpo e espírito, agente coletivizador por excelência; Busca de uma comunicação mais direta com o público; dançarinos atuam ativamente, superando a condição passiva de instrumento do coreógrafo; A música funciona como estímulo sonoro para os dançarinos, que reagem intuitivamente ou vice-versa; O papel da direção limitou-se a desenvolver a sensibilidade e inventiva do grupo, negando as formas estereotipadas da dança convencional; proposição da improvisação enquanto uma técnica consciente; Roteiro com base nas invenções sugeridas e assimiladas pelo grupo. Papel do espectador: interpretar o simbolismo das invenções apresentadas. Espetáculo de dança e música. A música não está aqui a descrever a dança nem a dança está aqui a descrever a música.	Espetáculo de Dança e Música. Celebração dos sentimentos básicos das religiões, fugindo ao tradicionalismo católico. Satisfazer a necessidade mística instintiva (a dança nasceu dessa necessidade). Pretende integrar som, volume e cor no movimento da dança.
patrocínio/apoio	Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo; ICBA; Museu do Unhão; Departamento da Educação Superior e da Cultura do Estado da Bahia. Secretaria de Educação do Estado da Bahia.	Secretaria de Educação e Cultura/ Departamento da Educação Superior e da Cultura (DESC) do Estado da Bahia
local	II Festival de Dança de São Paulo	Escadarias do Teatro Castro Alves - 3º Aniversário do TCA

data	janeiro de 1971	1971; 24 a 28 de outubro de 1972	14, 15 e 16 de outubro de 1973
espétaculo	Amar Amargo	Interarte I e II (exposição)	Onirak
realização	Grupo Experimental de Arte em convênio com o Departamento de Teatro da EMAC		
elenco	Antônia Veloso, Beto, Deolindo Checucci, Ester Maria, Harildo Déda, Hélio Miranda, Jacques Silva, Jota Bamberg, Lídia Maria, Mário Tabaréu, Ney Galvão, Silvio Varião, Simone Hoffman, Tom Karr, Waldemar Nobre. (15 pessoas)	Grupo Experimental de Dança e Comunicação. Coral Experimental. [não há detalhamento desses itens nas fontes consultadas]	Jane Canaparro, Heloisa Nardini, Marta Camões, Suzana Acosta Olmos, Jorge Ledezma Bradley, Sérgio Souto, Thomaz Oswald, Tony Costa, Maria da Graça Ferreira, Elena Rodrigues, Humberto Magno, Iza Mendes, Marisa Dabbur, Alba Liberato. (14 pessoas)
equipe técnica	Deolindo Checucci (direção geral); Lia Robatto (expressão corporal); Rufo Herrera (direção musical); Waldemar Nobre (maquiagem); Chico Liberato e Alba Regina (elementos cênicos); Simone Hoffman (assistência de produção).	Francisco Liberato (concepção, direção geral - projeto e realização plástica, ambientação cênica); Katiuska Venero (ambientação cênica), Lia Robatto (direção do GEDC); Alba Liberato (texto); Rufo Herrera (música especialmente composta), Jorge Ledezma Bradley (regência), Djalma Corrêa (iluminação).	Rufo Herrera (direção geral); Lia Robatto (direção coreográfica); Jorge Ledezma Bradley (regência musical); Juvenal Pereira e Alba Liberato (fotografia); Francisco Liberato (filme).
proposta (tema, estética, estrutura)	Dimensão natural e espontânea do Ser Humano.	Espectáculos de artes integradas. Trabalho cênico-ambiental de comunicação não-verbal com o público. [Não foram encontrados programas desses dois espetáculos. Informações retiradas de atestado de Roland Schaffner (ICBA) de 1977 e do livro Dança em Processo (1994) de Lia Robatto.]	O aã dos homens; trabalho auto-biográfico; imagem: gmono festivo que vive na ação.
patrocínio/apoio	Fernando Suerdick, G. J Damulakis, Instituto dos Arquitetos da Bahia. Grupo Experimental de Dança, Wal, Zezé, Frazão e Bartira (colaboração)		Co-patrocínio: Universidade Federal da Bahia, Departamento de Composição, Literatura e Estruturação Musical da EMAC. Co-produção: Instituto Goethe Salvador-São Paulo
local	Instituto dos Arquitetos da Bahia	ICBA	Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand"

data	1973	07 a 16 de janeiro de 1977
espétaculo	Jogo Alto 30.000 pés	Vertigem do Sagrado
realização	Grupo Experimental de Dança e Comunicação	Departamento de Artes Cênicas, EMAC, UFBA
elenco	Agildo Leonardo, Déa Frederico, Genival Reis, Jane Canaparro, José Rocha, Julieta Rohrs, Lívia de Almeida, Marcelo Moacir, Maria do Perpétuo Socorro, Marisa Ramosandrade, Sérgio Souto, Silvío Varjão, Suzana Olmos, Içara Dantas, Tereza Mousinho. (15 pessoas)	Armando Jorge Bião, Carlos Ribas, Diógenes Rebouças Filho, Era Encarnação, Geysa Coelho, Genival Reis, Guido Lima, Hélio Castilho, Içara Dantas, José Hamilton, Jota Bamberg, Lia Robatto, Luciano Diniz, Luisa Maciel, Marta Saback, Marisa Ramosandrade, Marize Queiroz, Mário Gadelha, Raquel Peixoto, Regina Maria Billotta, Lucas, Pedro, Antônio Carlos da Cunha, Antônio José Isturain, Jaime Henrique Bradley, Walmir Rocha Palma. (26 pessoas) Participação Especial: Mar Revolto.
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral); Rufo Herrera (direção musical); Francisco Liberato (elementos cênicos); Silvío Robatto (fotografia); Lucas (cartaz/programa).	Lia Robatto e Luciano Diniz (direção geral); Lia Mara (preparação vocal); Fernando Cerqueira (direção musical); Ewald Hackler (iluminação, máscaras e cenografia); Pedro Karr (figurino); Carlos, Elias, Francisco, Leão (bonecos de mamelungo); Silvío Robatto (fotografia); Eduardo Moraes (produção); José Hamilton (cartaz/programa).
proposta (tema, estética, estrutura)	Esclarecimento da função dialógica implícita no diálogo, face a possível passividade ou coisificação de um sujeito ante o outro. O resultado do trabalho depende do roteiro estabelecido, atuação criativa do dançarino e reação/interação da platéia. Apresentação de dança sem coreografia pré-fixada. Duas partes: sensações e percepções do público a partir de trabalho de sensibilização; Atuação dialógica dançarinos-público (depende da interação da platéia, atuação em mesmo nível). Eliminar separação palco-plateia; a dança enquanto forma espontânea de relacionamento e corpo como elemento direto da comunicação.	Procura de restos do sagrado nas artes cênicas. Integração da música, dança e teatro em torno da temática do Sagrado. Utilização de diversos espaços do Solar do Unhão. Espetáculo itinerante. Ritual litúrgico coletivo. Magia de transformação do Homem: tentativa de transcender a si mesmo. Elenco misto (profissional e estreadante). Criação coletiva a partir do roteiro estrutural. Expressão individual, identidade grupal.
patrocínio/apoio	Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, Departamento da Educação Superior e da Cultura (DESC), Prefeitura Municipal da cidade do Salvador, Bahiatursa, Banco Econômico S/A, Empresa Gráfica da Bahia	Fundação Cultural do Estado da Bahia. DAF, MEC; Teatro Castro Alves; TV Aratu; S.U.O.P/D.C.O.P.; MAMB. Bahiatursa. Stella Calçados, Valença Industrial, Restaurante Solar do Unhão.
local	XII Bienal de São Paulo	Museu de Arte Moderna da Bahia - Solar do Unhão

data	13 de julho de 1977	18, 19 e 20 de novembro de 1977
espetáculo	Mo(vi)mental(ação)	Ao Pé do Caboclo
realização	Grupo Experimental de Dança e Comunicação	Universidade Federal da Bahia, Coordenação Central de Extensão, EMAC, Departamento de Artes Cênicas.
elenco	Alberto Costa Filho, Chiquinho Brandão, Diógenes Rebouças Filho, Edneas dos Santos, Elio Agapito, Elias Bonfim, Pedro Leão, Ana Rita Almeida, Enierre de Paula, Gal Reis, Guido Lima, Jota Bamberg, Lília Trece, Betânia dos Guarany, Conceição Castro Rocha, Marta Saback, Antônio Carlos Tavares, Antônio Sarquis, André Bessa, Dilson Peixoto, Jaime Ledezma, Juarez Tavares, Joel Moura, Joselito Miranda, Efrain Cruz, Carmen Lúcia Amorim. (26 pessoas)	Adelice Torres, Conceição Porto, Fátima Maia, Ivone Guimarães, Joana Angélica, Neuza Saad Tigreza, Regina Castro Alves, Senzala, Edson Bispo, Fafá Goés de Araújo, Beth Rangel, Enierre Rachel, Leda Muhana, Lívia Serafim, Yêta Lomanto, Bete Muhana, Dudu Martinez, Fátima Leonardo, Marize Queiroz, Nem Navarro, Orlando Chavarría, Rosa Villas-Boas, Tereza Oliveira, Cristina Perco, Lícia Morais, Nadir Bretchó, Tony Callado, Vânia Costa, Jota Bamberg, Luana, Socorro Campelo. (31 pessoas) Participação: Banda dos Fuzileiros Navais.
equipe técnica	Lia Robatto (direção cênica-ambiental); Maria Amélia de Carvalho (assistência de direção); Antônio Carlos Tavares (direção musical).	Lia Robatto (direção geral); Betânia dos Guarany (assistência de coreografia e de produção); Murilo (figurino e elementos cênicos); Mônica Millet (percussão); Silvio Robatto (cartaz/programa).
proposta (tema, estética, estrutura)	Trabalho criado especialmente para este Concurso Nacional de Dança. Proposta de caráter conceitual, convidando todas as pessoas envolvidas neste concurso (espectadores, participantes, comissões julgadoras, organizadores etc) à uma reflexão, ou mesmo à uma (certa) atenção ao evento e suas (nossas) implicações. Observação do Programa: todo o elenco de teatro e dança como candidatos aos prêmios de melhores dançarinos (sexo F ou M). Processo de trabalho: criação individual e grupal estruturada no roteiro coreográfico.	Espectáculo de Dança. Criação Coletiva. Proposta de dança ambiental na disciplina Coreografia em Grupo dos cursos superiores de dança. Explorar e recriar os espaços físicos e referências culturais locais. O objetivo dos alunos de atingir outro público, que não aquele próprio das casas de espetáculos, significa o desenvolvimento de uma consciência em relação a produção e circulação da obra de arte na comunidade.
patrocínio/apoio	Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA	Secretaria de Educação e Cultura, Prefeitura da Cidade do Salvador. Fundação Cultural do Estado da Bahia. Bahiatur. Companhia Valença Industrial. Incorporplan. Construtura Gatto. TV Aratu. Marcenaria e Carpintaria São Salvador.
local	Festival de Arte Bahia/77 - I Concurso Nacional de Dança Contemporânea	Campo Grande: monumento aos heróis do Dois de Julho

data	abril de 1978
espetáculo	Mobilização
realização	
elenco	Antônio Alcântara, Jota Bamberg, Neuza Saad, Lia Rodrigues, Paulo Damasceno, Ana Rosa, Déa Frederico, Eduardo Moraes, Lícia Moraes, Lília Trece, Maria Auxiliadora, Orlanita Ribeiro, Antônio Carlos Tavares, Antônio Sarquis, Carmem Guadalupe, Dilson Peixoto, Efrain Cruz, Jaime Ledezma, Conceição França Rocha, Marta Saback, Betânia dos Guarany, Iracema Cersósimo, Ana Rita, Aricelma, Cione Fona, Diógenes Rebouças, Edneas Seixas, Edmundo Vieira, Guido Lima, Helenita Ambros, Marize Queiroz, Orlando Chavarria, Raquel Peixoto, Regina Castro Alves, Daniela Stasi, Sérgio D'África, Fátima Maia, Fernando Noy, Jóias de Liane Katsure, Genésio Seixas, Leila Gaeta, Leticia Costa Pinto, Pedra Braga, Sue Ribeiro, Senzala, Cláudia Moreira, Leci Correia, Marcos Queiroz, Moaba, Wilson D'Argollo, Pedro Leão, Guetz, Lívia Serafim, Beth Grebler, Beth Rangel, Carmem Lúcia, Dudu Martinez, Leda Muhana, Reginaldo Flores (Conga), Carlos Alberto Silva Barreto, Dionísio, Giovanni Luquine, Léo, Marcos Calmon, Marcos Magalhães, Ronaldo Neves, Afonso Silva, Guilherme Maia, Lino Santana, Oscar Dourado, Carlos Nascimento, Cristina Perco, Tereza Oliveira, Suki Villas-Boas, Tony Callado, Yêta Lomanto. (76 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral); Antônio Carlos Tavares (direção musical); Henrico Allata (iluminação); Arara (assistência de iluminação); Dudu Martinez, Luís Tourinho, Sergio D'África, Muriilo (equipe de ambientação cênica); Silvío Robatto (fotografia); Eduardo Moraes e Sonia Brito (assistência de produção).
proposta (tema, estética, estrutura)	Criação coletiva. Temporada de reabertura do TCA; exploração crítica dos seus espaços. Envolve dança, teatro, música, artes plásticas, fotografia e cinema integrados de forma independente e justaposta. Sete partes que exploram trinta e um ambientes cênicos/Cenas. Nesse trabalho o intérprete questiona a desgastada postura exibicionista individualizada, colocando-se numa atitude grupal de criação. Roteiro de ações simultâneas. Observação itinerante do público dentro do espírito das nossas festas de largo, onde não há sequência lógica de começo, meio e fim, provocando no espectador uma percepção ativa de livres associações das imagens captadas. Os bastidores de um teatro através de ações-comentários (processos e conflitos da criação, preparação do artista).
patrocínio/apoio	Coordenadoria da Imagem e Som da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Bahiatursa, TV Aratu. Prefeitura de Camaçari; Programa Bolsa Arte DAC-MEC. Co-produção: Fundação Cultural do Estado da Bahia, Teatro Castro Alves, Universidade Federal da Bahia - EMAC - Departamento de Artes Cênicas.
local	Teatro Castro Alves

data	20 de julho de 1978	novembro de 1978
espêtáculo	Vira Volta	Ao Pé do Caboclo II
realização	Grupo Experimental de Dança e Comunicação; Grupo Zambo	Universidade Federal da Bahia - EMAC - Departamento de Artes Cênicas
elenco	Beth Grebler, Cristina Perco, Eliane Araujo, Glória Santiago, Içara Dantas, Márcia Carvalho, Neuza Saad, Raquel Peixoto, Virgínia Moura, Aline Menezes, Regina Dourado, Emanoel Paranhos, Veleu Cerqueira, Oscar Dourado, Elizaél Ribeiro, Roberto Castro, Onias Camardelli. (17 pessoas)	Antônio Alcântara, Betânia dos Guaranyas, Beth Rangel, Chiquinho Brandão, Cristina Perco, Diógenes Rebouças, Elias Bonfim, Eliane Araújo, Fátima Leonardo, Genésio Seixas, Guido Lima, Glória Santiago, Iracema Cersósimo, Ivone Guimarães, Jota Bamberg, Leticia Costa Pinto, Leda Muhana, Márcia Carvalho, Marize Queiroz, Marco Antônio Rebbu, Nadir Bretchó, Neuza Saad, Stella Lobo, Virgínia Chaves, Virgínia Moura, Wilson D'Argollo, Yêta Lomanto, Edson Bispo, Aline Menezes, Emanoel Paranhos, Elizaél Ribeiro, Plata, Onias Camardelli, Regina Dourado, Roberto Castro, Tuzé Abreu, Veleu Cerqueira. (37 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral, coreografia e figurino); Onias Camardelli (direção musical); Conceição Castro (colaboração); Silvio Robatto (programa/cartaz).	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Onias Camardelli (direção musical); J. Cunha (figurino); Silvio Robatto e Luiz Krug (fotografia).
proposta (tema, estética, estrutura)	[...] tentativa de localizar a mulher no momento em que, às vésperas do século XXI, ainda guarda os mistérios do sagrado, a força do animal e o privilégio da maternidade, ao mesmo tempo em que vive a certeza de seu próprio renascimento. Ensaio coreográfico concebido para 9 mulheres, [...] explorando diversas dinâmicas e linguagens da dança. [...] baseado numa estrutura bem definida, enriquecida por improvisações individuais e grupais. [...] A música do espetáculo [...] identifica-se com a dinâmica da dança através da força rítmica e melódica de elementos musicais regionais, valorizadas por uma recriação coerente com a linguagem universal proposta pelo espetáculo.	Espectáculo Itinerante de Dança Ambiental. Recriação coreográfica da figura do caboclo, entidade do culto afro-brasileiro e símbolo patriótico de grande significado popular na Bahia. Interesse no caráter dinâmico e atual dessas manifestações vivas da cultura. Acreditamos que todo espetáculo cênico possui um caráter de ritual, seja qual for o seu conteúdo. A Magia existe na própria ação dramática. Característica principal: interferência no ambiente e jogo dos espaços cênicos com o público, recriados a cada momento pelo roteiro coreográfico estruturado com criação coletiva, improvisação individual e grupal, marcações formais bem determinadas. Desafio para os dançarinos: relação Palco X Platéia num ambiente de exposição.
patrocínio/apoio	UFBA - Departamento de Artes Cênicas - EMAC, FUNARTE; Fundação Cultural do Estado da Bahia; Maria Phumaça Discoclub; TV Aratu; Refrigerantes da Bahia S/A (Coca-Cola).	Governo do Estado da Bahia; Programa Bolsa Arte MEC- DAC- DAE; Rede Globo de Televisão; Viação Itapemirim; Grupo Econômico (Banco Econômico S/A, Casa Forte S/A Crédito Imobiliário); Vasp Viação Aérea São Paulo S.A.
local	Maria Phumaça Discoclub (II Concurso Nacional de Dança Contemporânea)	I Bienal Latino-Americana de São Paulo

data	11 a 15 de abril de 1979	26 de junho a 07 de julho de 1979
espetáculo	Sina	Dona Cláudia
realização	Grupo Experimental de Dança do Departamento de Artes Cênicas da EMAC-UFBA; Grupo Ars Livre	Grupo Experimental de Dança- EMAC-UFBA
elenco	Cristina Perco, Daniela Stasi, Beth Rangel, Fátima Leonardo, Glória Santiago, Iracema Cersósimo, Márcia Carvalho, Neuza Saad, Tereza Oliveira. Antônio Carlos Tavares, Andréa Daltro, Brasilena Trindade, Celina Lopes, Marilúcia Trindade, Tânia Morais, Zélia Barros, Carmem Guadalupe, Guilhermina Andrade, Maria Cândida Vieira, Efrain Cruz, Keiler Rego, Renato Aguiar, Rui Figueiredo, Élcio Sá, Jaime Ledzma, Roberto Williams, Hans Ludwig. (27 pessoas)	Beth Rangel, Cristina Perco, Daniela Stasi, Fátima Leonardo, Glória Santiago, Iracema Cersósimo, Márcia Carvalho, Neuza Saad, Tereza Oliveira, Maria Amélia de Carvalho. (10 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Lindemberg Cardoso (direção musical); Murilo (figurino e cenário); Yêta Lomanto (produção); Silvio Robatto (cartaz/programa).	Lia Robatto (direção geral); Eliane Ribeiro (assistência de produção); Carla Leite; Luciano Diniz e J. Cunha (colaboração); Silvio Robatto (cartaz/programa).
proposta (tema, estética, estrutura)	1 - Anunciação; 2 - Ex-votos; 3 - Êxtase; 4 - Passos; 5 - Martírio; 6 - Paixão; 7 Ascensão	Estudo de integração entre dança e teatro. Tema: o limitado universo da dona-de-casa-classe-média brasileira, que é reprimida pela sociedade. Níveis de interpretação: realista e simbólica (2 linguagens cênicas: a palavra e o gesto). Tragicomédia musical. O espetáculo, de acordo com os objetivos do Grupo Experimental de Dança, procura novas linguagens cênicas, apesar de utilizar os lugares comuns mais óbvios. Trabalho crítico e caricato. Participação ativa dos intérpretes no processo de trabalho.
patrocínio/apoio	Prefeitura da Cidade do Salvador; SMEC/DAC; Programa Bolsa Trabalho, Bolsa Arte - MEC - DAC; Co-produção: Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA e Teatro Castro Alves.	TV Aratu; Wolney Propaganda; Loja Alvorada; Casa Stella.
local	Teatro Castro Alves	ICBA; Festival de Arte Bahia *79 (UFBA- EMAC- Departamento de Artes Cênicas; Fundação Cultural do Estado da Bahia; Prefeitura de Salvador; Instituto Goethe; Programa Bolsa Arte MEC, SEAC)

data	08, 09, 14, 15 e 16 de dezembro de 1979	25 de abril a 04 de maio de 1980
espetáculo	Mudança - Um Espetáculo de Dança em Processo	M'Boiuna
realização	Grupo Experimental de Dança do Departamento de Artes Cênicas da EMAC-UFBA	Grupo Experimental de Dança da UFBA
elenco	[Não há programa desse espetáculo. As informações foram retiradas de um atestado do ICBA e do livro Dança em Processo (1994) de Lia Robatto]	Beth Rangel, Cristina Perco, Daniela Stasi, Dionisius Filho, Fátima Leonardo, Fernando Passos, Glória Santiago, Iracema Cersósimo, Luis Carlos Manequim, Márcia Carvalho, Marize Queiroz, Neuza Saad, Suki Villas-Bôas, Tereza Oliveira, Benvenuto Siqueira, Andréa Daltro, Antônio Sarquis, Cândida Lobão, Dilson Peixoto, Efram Degracia, Leonardo Boccia, Lucas Robatto, Marcelo Stasi, Neide Silva, Paulo Brasileiro, Raimundo Magalhães, Renato Aguiar, Sueley Sodré, Tatiana Omnis. (29 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (direção geral, coreografia, iluminação e figurino); Hans Ludwig (música especialmente composta).	Lia Robatto (direção geral e coreografia); Carla Leite (assistência de coreografia); Carla Leite e Lia Rodrigues (preparação técnica); Hans Ludwig (direção musical); J. Cunha (figurino e cenário); Maria Amélia e Liana Bruno (produção); Silvio Robatto (cartaz/programa).
proposta (tema, estética, estrutura)	Trata-se de um espetáculo de integração entre dança e música, onde as duas linguagens apresentam o mesmo nível de atuação; participação criativa de cada dançarino; o espetáculo revela mais uma tendência do Grupo Experimental de Dança: a exploração da expressão pura do movimento, sem compromisso com nenhum tema dramático contrastando com seus trabalhos anteriores; trabalhamos a mecânica de transferência de peso e apoio corporal, as diversas formas de locomoção, a variedade rítmica e os variados impulsos dos movimentos; a ênfase da coreografia está no jogo de composição do espaço cênico; processo sensível de interação física (contact dance); As qualidades próprias da dinâmica dos movimentos são as que determinam as conotações expressivas da dança e a sua riqueza e organicidade construída determinam o valor criativo da obra.	M'Boiuna aponta a principal tendência do Grupo Experimental de Dança: A busca de novas linguagens da dança integrada com outras expressões artísticas e a participação criativa dos dançarinos no processo do desenvolvimento coreográfico. Baseado no poema <i>Cobra Norato</i> de Raul Bopp. A linguagem do espetáculo foi desenvolvida em torno de uma precisa composição formal. O jogo rítmico, a riqueza de vocabulário dos movimentos, a organização e equilíbrio dos elementos dinâmico-espaco-tempo foram perseguidos como a estética básica do espetáculo, determinando os valores criativos da coreografia, composição musical e elementos cênicos.
patrocínio/apoio		Jornal da Bahia; Tribuna da Bahia; A Tarde; Correio da Bahia; A. Linhares & Cia Ltda; TV Aratu. Co-Patrocínio: Fundação Cultural do Estado da Bahia; TCA; Universidade Federal da Bahia - Departamento de Artes Cênicas - EMAC, Coordenação Central de Extensão; Superintendência Estudantil; Bolsa Trabalho - UFBA; Serviço Nacional de Teatro; MEC, SEAC, DAC.
local	Teatro do ICBA - Instituto Goethe; Teatro Santo Antônio	Teatro Castro Alves

data	14 a 25 de janeiro de 1981
espétaculo	Salomé
realização	Grupo Experimental de Dança da UFBA (UFBA, Coordenação Central de Extensão, Escola de Música e Artes Cênicas)
elenco	GED da UFBA: Beth Rangel, Carla Leite, Daniela Stasi, Dionísio Conceição Filho, Elísio Pita, Eurico dos Santos, Fátima Leonardo, Fernando Passos, Iracema Cersósimo, Luiz C. Manequim, Márcia de Carvalho, Macalé, Marize Queiroz, Tereza de Oliveira, Raimundo Porto, Wilson D'Argolo; GRUPO AVELÁZ y AVESTRUZ: Fernando Fulco, Hebe Alves, Maria Eugênia Millet, Sérgio Carvalho, Sérgio Guedes; QUARTETO DE CORDAS DA BAHIA: Salomão Rabinovitz, Tatiana Onnis, Salomon Zlotnik, Piero Bastianelli; MEMBROS DA OSUFBA: Oscar Dourado, Luiz Moreira, Clóvis R. de Carvalho, Francisco Assis, Luis Brito, Jaime Ledezma Bradley, Fernando Santos e Fernando Mascarenhas; ATABAQUISTAS: Edson Alves de Almeida, Bernardo dos Santos; GRUPO ANTICÁLIA: Bárbara Vasconcelos, Conceição Perrone, Cristina Tourinho, Cândida Lobão, Renata Becker, Selma Alban. (41 pessoas)
equipe técnica	Lia Robatto (proposta cênica, roteiro e direção coreográfica), Marcio Meirelles (direção teatral, roteiro e adaptação de texto), Silvio Robatto (cartaz e programa), J. Cunha (elementos cênicos e figurino), Carla Leite (assistência de direção coreográfica), Paulo Conde e Liana Bruno (produção), Enrico Allatta (iluminação); Piero Bastianelli (regência); Hans Ludwig (sonoplastia).
proposta (tema, estética, estrutura)	A temática é um pretexto que funciona como suporte da estrutura dramática e coreográfica. É uma continuidade das experiências que venho desenvolvendo no universo PALCO X PLATÉIA, realizando propostas cênicas ambientais através de ações itinerantes, numa tentativa de revitalizar as relações entre atores e espectadores estimuladas pela escolha e aproveitamento de espaços arquitetônicos dos locais dos espetáculos. O público vê-se envolvido pelas ações do espetáculo continuamente deslocadas, confundindo-se os espaços ocupados pelo público e pelos intérpretes. Ações justapostas; múltiplos canais de comunicação; integração da palavra com o movimento e com o som. A temática é abordada sob diversos enfoques, por vezes contraditórios, onde a mensagem não segue uma única lógica. [...] A estética do trabalho tende a um Expressionismo Esquemático - se é que a sua complexidade expressiva permite uma definição do seu resultado formal. Transcendendo o âmbito universitário, o elenco deste espetáculo [...] reflete o panorama dos agentes produtores da cultura local, numa tentativa de integrar a ação do Grupo Experimental de Dança da UFBA à comunidade baiana.
patrocínio/apoio	Prefeitura Municipal de Salvador - SESP, SUOP, DCOP; Bahiaturisa; TV Aratu.
local	Museu de Arte Sacra, Convento de Santa Tereza

Quadro 3 - Integrantes das equipes técnicas do Grupo Experimental de Dança

1	Jacyra Oswald	O Barroco; Espetáculo Experimental; O Barroco II (03)
2	Silvio Robatto	O Barroco; Os Sertões; O Barroco II; Invenções; Morte, Paixão e Vida; Jogo Alto 30000 Pés; Vertigem do Sagrado; Ao Pé do Caboclo; Mobilização; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna, Salomé (13)
3	Carlos Petrovich	O Barroco; Morte, Paixão e Vida (02)
4	Carybé	Os Sertões; O Boi Espaço (02)
5	Nicolau Kokron	Espetáculo Experimental; Os Sertões (02)
6	Roberto Santana	Espetáculo Experientnal; Os Sertões; O Boi Espaço (03)
7	Armgard von Bardeleben	O Barroco II; O Boi Espaço (02)
8	Monika Krugmann	O Barroco II; O Boi Espaço (02)
9	Conceição Castro	O Barroco II; Invenções (02)
10	Waldemar Nobre	O Barroco II; Amar Amargo (02)
11	Geraldo Sá	O Barroco II; O Boi Espaço (02)
12	Lindemberg Cardoso	O Boi Espaço; Morte, Paixão e Vida; Sina (03)
13	Mario Gadelha	O Boi Espaço; Invenções (02)
14	Fernando Cerqueira	Invenções; Vertigem do Sagrado (02)
15	Ewald Hackler	Morte, Paixão e Vida; Vertigem do Sagrado (02)
16	Ruffo Herrera	Amar Amargo; Onirak; Jogo Alto 30000 pés, Interarte I e II (05)
17	Chico Liberato	Amar Amargo; Interarte I e II; Onirak; Jogo Alto 30000 pés (05)
18	Alba Regina Liberato	Amar Amargo; Onirak, Interarte I e II (04)
19	Luciano Diniz	Vertigem do Sagrado; Dona Cláudia (02)
20	Eduardo Moraes	Vertigem do Sagrado; Mobilização (02)
21	Maria Amélia de Carvalho	Mo(vi)mentaliz(ação); M'Boiuna (02)
22	Antônio Carlos Tavares	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização (02)
23	Murilo	Ao Pé do Caboclo; Mobilização; Sina (03)
24	Carla Leite	Dona Cláudia; M'Boiuna, Salomé (03)
25	J. Cunha	Dona Cláudia; M'Boiuna, Salomé (03)
26	Hans Ludwig	Dança em Processo; Salomé (02)
27	Katuska Venero	Morte, Paixão e Vida; Interarte I e II (03)
28	Jorge Ledezma Bradley	Onirak, Interarte I e II (03)
29	Djalma Corrêa	Interarte I e II (02)
30	Enrico Allata	Mobilização, Salomé (02)

Profissionais que compuseram a equipe técnica do GED uma vez

1	Roberto Assis	O Barroco
2	Rudolf Piffel	Os Sertões
3	Ayrton Moura	Os Sertões
4	José Calasans	Os Sertões
5	Sylvia Gazineu	Os Sertões
6	Alberto D'Aversa	O Boi Espaço
7	Mário Souza	Invenções
8	Jamilson Pedra	Invenções
9	Deolindo Checcucci	Amar Amargo
10	Simone Hoffman	Amar Amargo
11	Liana Bruno	Salomé
12	Juvenal Pereira	Onirak
13	Lucas	Jogo Alto 30000 pés
14	Lia Mara	Vertigem do Sagrado
15	Pedro Karr	Vertigem do Sagrado
16	José Hamilton	Vertigem do Sagrado
17	Betânia dos Guarany's	Ao Pé do Caboclo
18	Mônica Millet	Ao Pé do Caboclo
19	Paulo Conde	Salomé
20	Arara	Mobilização
21	Dudu Martinez	Mobilização
22	Luiz Tourinho	Mobilização
23	Sérgio D'África	Mobilização
24	Sonia Brito	Mobilização
25	Yêta Lomanto	Sina
26	Eliane Ribeiro	Dona Cláudia
27	Márcio Meirelles	Salomé

Quadro 4 - Integrantes dos elencos do Grupo Experimental de Dança

- Profissionais que compuseram o elenco do GED em mais de um espetáculo

1	Marta Saback	O Barroco; Espetáculo Experimental; Os Sertões; O Barroco II; O Boi Espaço; Morte, Paixão e Vida; Onirak; Vertigem do Sagrado; Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização (10)
2	Lia Robatto	O Barroco; Os Sertões; O Barroco II; O Boi Espaço; Invenções; Morte, Paixão e Vida; Vertigem do Sagrado (07)
3	Deolindo Checcucci	O Barroco; Invenções; Morte, Paixão e Vida; Amar Amargo (04)
4	Mário Gadelha	O Barroco; Vertigem do Sagrado (02)
5	Ana Maria Vieira	Espetáculo Experimental; Os Sertões; O Barroco II (03)
6	Wanda Soledade	Espetáculo Experimental; Os Sertões (02)
7	Betânia Queiroz	Os Sertões; O Barroco II; O Boi Espaço; Invenções; Morte, Paixão e Vida (05)
8	Conceição Castro	Os Sertões; O Barroco II; O Boi Espaço; Invenções; Mo(vi)mentaliz(ação) (05)
9	Lúcia Santana	Espetáculo Experimental; Os Sertões (02)
10	Sylvia Gazineu	Os Sertões, O Barroco II (02)
11	Arnot Barros	O Barroco II; O Boi Espaço (02)
12	Waldemar Nobre	O Barroco II; Amar Amargo (02)
13	Fernando Passos	M'Boiuna; Salomé (02)
14	Jota Bamberg	Invenções; Morte, Paixão e Vida; Amar Amargo; Vertigem do Sagrado, Mo(vi)mentaliz(ação); Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II, Mobilização (08)
15	Tatiana Onnis	M'Boiuna; Salomé (02)
16	Moacyr	Invenções; Morte, Paixão e Vida (02)
17	Tuti	Invenções; Morte, Paixão e Vida (02)
18	Ruffo Herrera	Invenções; Morte, Paixão e Vida (02)
19	Silvio Varjão	Amar Amargo; Jogo Alto 30000 pés (03)
20	Déa Frederico	Jogo Alto 30000 pés; Mobilização (02)
21	Genival Reis	Jogo Alto 30000 pés; Vertigem do Sagrado (02)
22	Jane Canaparro	Jogo Alto 30000 pés; Onirak (02)
23	Sérgio Souto	Jogo Alto 30000 pés; Onirak (02)
24	Suzana Olmos	Jogo Alto 30000 pés; Onirak (02)
25	Içara Dantas	Jogo Alto 30000 pés; Vertigem do Sagrado; Vira Volta (03)

26	Diógenes Rebouças F.	Vertigem do Sagrado; Mo(vi)mentaliz(ação); Ao pé do Caboclo II; Mobilização (04)
27	Guido Lima	Vertigem do Sagrado; Mo(vi)mentaliz(ação); Ao pé do Caboclo II; Mobilização (04)
28	Cândida Lobão	M'Boiuna; Salomé (02)
29	Marisa Ramosandrade	Jogo Alto 30000 pés; Vertigem do Sagrado (02)
30	Marize Queiroz	Vertigem do Sagrado; Ao pé do Caboclo; Ao pé do Caboclo II; Mobilização; M'Boiuna, Salomé (06)
31	Raquel Peixoto	Vertigem do Sagrado; Mobilização; Vira Volta (03)
32	Antônio Carlos Tavares	Vertigem do Sagrado; Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização; Sina (04)
33	Jaime Ledezma	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização; Sina; Salomé (04)
34	Chiquinho Brandão	Mo(vi)mentaliz(ação); Ao Pé do Caboclo II (02)
35	Elias Bonfim	Mo(vi)mentaliz(ação); Ao Pé do Caboclo II (02)
36	Pedro Leão	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização (02)
37	Ana Rita	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização (02)
38	Lília Trece	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização (02)
39	Betânia dos Guarany's	Mo(vi)mentaliz(ação); Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (03)
40	Antônio Sarquis	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização; M'Boiuna (03)
41	Dilson Peixoto	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização; M'Boiuna (03)
42	Efrain Cruz	Mo(vi)mentaliz(ação); Mobilização; Sina (03)
43	Fátima Maia	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
44	Ivone Guimarães	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II (02)
45	Neuza Saad	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II; Mobilização; Vira Volta; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna (07)
46	Regina Castro Alves	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
47	Senzala	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
48	Tony Callado	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
49	Edson Bispo	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II (02)
50	Beth Rangel	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II; Mobilização; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna, Salomé (07)
51	Leda Muhana	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (03)
52	Lívia Serafim	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
53	Yêta Lomanto	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (03)
54	Dudu Martinez	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
55	Fátima Leonardo	Ao Pé do Caboclo; Ao pé do Caboclo II, Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna; Salomé (06)

56	Orlando Chavarria	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
57	Tereza Oliveira	Ao Pé do Caboclo; Mobilização; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna; Salomé (06)
58	Cristina Perco	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II; Mobilização; Vira Volta; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna (07)
59	Lícia Morais	Ao Pé do Caboclo; Mobilização (02)
60	Márcia Carvalho	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna; Salomé (06)
61	Nadir Bretchó	Ao Pé do Caboclo; Ao Pé do Caboclo II (02)
62	Antônio Alcântara	Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (02)
63	Eliane Araujo	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
64	Genésio Seixas	Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (02)
65	Glória Santiago	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna (05)
66	Iracema Cersósimo	Ao Pé do Caboclo II; Mobilização; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna; Salomé (06)
67	Letícia Costa Pinto	Ao Pé do Caboclo II; Mobilização (02)
68	Virgínia Moura	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
69	Wilson D'Argollo	Ao Pé do Caboclo II; Mobilização; Salomé (03)
70	Aline Menezes	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
71	Emanoel Paranhos	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
72	Elizael Ribeiro	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
73	Onias Camardelli	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
74	Regina Dourado	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
75	Roberto Castro	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
76	Veleu Cerqueira	Ao Pé do Caboclo II; Vira Volta (02)
77	Dionísio da Conceição F.	Mobilização; M'Boiuna; Salomé (03)
78	Carmem Guadalupe	Mobilização; Sina (02)
79	Daniela Stasi	Mobilização; Sina; Dona Cláudia; M'Boiuna; Salomé (05)
80	Beth Grebler	Mobilização; Vira Volta (02)
81	Oscar Dourado	Mobilização; Vira Volta; Salomé (03)
82	Suki Villas-Bôas	Mobilização; M'Boiuna (02)
83	Andréa Daltro	Sina; M'Boiuna (02)
84	Renato Aguiar	Sina; M'Boiuna (02)
85	Luis Carlos Manequim	M'Boiuna; Salomé (02)

Profissionais que compuseram o elenco do GED em um espetáculo

1	Antonieta Gedeon	39	Harildo Deda	77	Enierre de Paula
2	A. Alvaro Almeida	40	Hélio Miranda	78	Gal Reis
3	A. Carlos Martins	41	Jacques Silva	79	Bárbara Vasconcelos
4	Ache Martins	42	Lídia Maria	80	Juarez Tavares
5	Jaime Ribeiro	43	Mário Tabaréu	81	Joel Moura
6	Léo Neiva	44	Ney Galvão	82	Joselito Miranda
7	Mário Teixeira	45	Simone Hoffman	83	Carmen Lúcia Amorim
8	Therezinha Rocha	46	Tom Karr	84	Adelice Torres
9	Antônia Veloso	47	Agildo Leonardo	85	Conceição Porto
10	Alberto Fáscio	48	José Rocha	86	Joana Angélica
11	Armando Costa F.	49	Julieta Rohrs	87	Fafá Goés de Araújo
12	Augusto Pedreira	50	Lívia de Almeida	88	Enierre Rachel
13	Eraldo Costa	51	Marcelo Moacir	89	Bete Muhana
14	Gatto Felix	52	André Bessa	90	Nem Navarro
15	Hélio Reis	53	Tereza Mousinho	91	Rosa Villas-Boas
16	Ana Lúcia Oliveira	54	Heloisa Nardini	92	Vânia Costa
17	Ana Maria Miranda	55	Marta Camões	93	Luana
18	Laís Ikíssima	56	Fernando Santos	94	Socorro Campelo
19	Sônia Dias	57	Thomaz Oswald	95	Marco Antônio Rebbu
20	Lourival Paris	58	Tony Costa	96	Stella Lobo
21	Alberto Viana	59	Cristina Tourinho	97	Virgínia Chaves
22	Maria Helena	60	Elena Rodrigues	98	Plata
23	Mônica	61	Humberto Magno	99	Tuzé Abreu
24	Regina Coeli	62	Iza Mendes	100	Paulo Damasceno
25	Marco Antônio	63	Marisa Dabbur	101	Armindo Jorge Bião
26	Sérgio	64	Alba Liberato	102	Eduardo Moraes
27	Paulo	65	Ana Rosa	103	Maria Auxiliadora
28	Boamorte	66	Carlos Ribas	104	Orlanita Ribeiro
29	Lucídio	67	Era Encarnação	105	Conceição França Rocha
30	Pomponet	68	Geysa Coelho	106	Aricelma
31	Waldir	69	Hélio Castilho	107	Cione Fona
32	Zé Roberto	70	José Hamilton	108	Edneas Seixas
33	Boamerges	71	Luisa Maciel	109	Edmundo Vieira
34	Moreira	72	Tânia Morais	110	Helenita Ambros
35	Antônio	73	Lucas	111	Sérgio D'África
36	Norberto	74	Pedro	112	Guilhermina Andrade
37	Helena	75	Sue Ribeiro	113	Jóias de Liane Katsure
38	Perinho	76	Luís Brito	114	Walmir Rocha Palma

115	Timo	142	Leila Gaeta	169	Alberto Costa Filho
116	Marcos Queiroz	143	Pedra Braga	170	Antônio José Isturain
117	Beto	144	Edneas dos Santos	171	Cláudia Moreira
118	Ester Maria	145	Elio Agapito	172	Maria Cândida Vieira
119	Guetz	146	Suely Sodré	173	Maria Eugênia Millet
120	Moaba	147	Carla Leite	174	Carlos Alberto S. Barreto
121	Roberto Williams	148	Renata Backer	175	Piero Bastianelli
122	Carmem Lúcia	149	Benvindo Siqueira	176	Salomão Rabinovitz
123	Hebe Alves	150	Selma Alban	177	Salomon Zlotnik
124	Elísio Pita	151	Efrain Degracia	178	Maria do Perpétuo Socorro
125	Macalé	152	Leonardo Boccia	179	Fernando Mascarenhas
126	Giovanni Luquine	153	Lucas Robatto	180	Bernardo dos Santos
127	Léo	154	Neide Silva	181	Conceição Perrone
128	Marcos Calmon	155	Paulo Brasileiro	182	Anna Christina Baptista
129	Marcos Magalhães	156	Zélia Barros	183	Maria da Graça Ferreira
130	Ronaldo Neves	157	Fernando Noy	184	Jaime Henrique Bradley
131	Afonso Silva	158	Leci Correia	185	Jorge Ledezma Bradley
132	Guilherme Maia	159	Keiler Rego	186	Raimundo Magalhães
133	Lino Santana	160	Rui Figueiredo	187	Maria Amélia de Carvalho
134	Carlos Nascimento	161	Élcio Sá	188	Edson Alves de Almeida
135	Brasilena Trindade	162	Hans Ludwig	189	Luiz Moreira
136	Celina Lopes	163	Mar Revolto *	190	Clóvis R. de Carvalho
137	Sérgio Carvalho	164	Eurico dos Santos	191	Marilucia Trindade
138	Sérgio Guedes	165	Hebe Alves	192	Regina Maria Billotta
139	Francisco Assis	166	Fernando Fulco	193	Reginaldo Flores (Conga)
140	Raimundo Porto	167	Luciano Diniz	194	Armgard Von Bardeleben
141	Fernando Cerqueira	168	Lia Rodrigues	195	Banda dos Fuzileiros Navais *

4.2.1 A fase de composição do Grupo Experimental de Dança

O Grupo Experimental de Dança começou sem nome com o espetáculo *O Barroco* em 1965. O termo *experimental* do título *Espectáculo Experimental de Dança*, anunciado no Jornal da Bahia no dia 19 de junho de 1965, configurava a palavra-chave da época e a ideologia virou grupo. Grupo que se transformou, deformou e reformou todo o tempo. O barroco era anunciado apenas como tema que guiava a proposição artística e o termo *experimental* já direcionava o rumo que o trabalho criativo de Lia Robatto seguiria.

O “Espectáculo Experimental de Dança” tendo o “barroco” como suporte [...] compreende número de danças e textos recitados [...] constitui-se num espetáculo de música e cores, apoiado no verbo do “barroco” e com fotografias – da arte plástica do mesmo período – de Silvio Robatto. Os números de dança têm como responsável Lia Robatto. A produção é de Silvio Robatto, e como realizadores Lia Robatto e Carlos Petrovich.¹⁹⁵

A primeira versão do espetáculo *O Barroco* foi apresentada no Teatro Santo Antônio da Escola de Teatro da Universidade da Bahia e tinha na integração artística sua característica mais significativa. O figurino idealizado por uma artista plástica, a projeção de slides em cena e a peculiar junção da dança com o teatro, tanto na realização do projeto, quanto a partir de um elenco de onze pessoas determinaram as peculiaridades daquela proposta artística. O espetáculo tinha duração de cinquenta minutos, divididos entre oito coreografias interligadas. Em meio a cancelamentos e ausência de espetáculos teatrais no primeiro semestre de 1965 na cidade de Salvador,

[...] o *Grupo Experimental de Dança*, liderado por Lia Robatto, estreou *O Barroco* [...], propondo a arte total. O Barroco reuniu dança, teatro, música e artes plásticas no palco, tornando-se precursor da busca experimental que invadirá os palcos da cidade no final dos anos 60, para realizar trabalhos instigantes nos 70.¹⁹⁶

O elenco era composto de três dançarinas e um coro masculino. Além de Lia Robatto - que dançou *O Barroco* grávida de quatro meses - Marta Saback e Antonieta Gedeon compunham o elenco feminino. Lia Robatto esclarece que “o coro tinha poucos movimentos. Na hora dos anjos, eles faziam muitos movimentos, mas em geral eles se apresentavam semi-estáticos, declamando o texto”. Ela utilizou a estrutura de solos e coreografias em grupo. Interpretar o barroco, para ela, era referenciar a herança colonial baiana por meio da junção

¹⁹⁵ Jornal da Bahia, 19 de junho de 1965, p. 05.

¹⁹⁶ FRANCO, 1994, p. 156.

entre misticismo, espiritualidade e sensualidade. Não havia nesse espetáculo nenhuma referência direta ao contexto político em voga.

N’*O Barroco*, Robatto e Petrovich utilizaram, entre outros recursos, as Bachianas de Villa-Lobos, música eletrônica, projeção de imagens religiosas em cena, escritos de Santa Tereza D’Ávila e poemas de Gregório de Matos em sua fase religiosa. No figurino, assinado pela artista plástica Jacyra Oswald, foram utilizadas roupas soltas que imitassem o panejamento típico das imagens barrocas com seu volume indicando mobilidade.

Antes de dar à estética do barroco um tratamento ilustrativo, a atmosfera de religiosidade e misticismo da cidade influenciou a criação de uma obra coreográfica extravagante. Ao retratar a construção coreográfica e o que havia de significativo no trabalho de corpo, Lia Robatto ressalta o estudo do espaço sob a ótica da efemeridade do movimento:

Eu considerava a forma, não a forma do corpo, mas a forma criada, efêmera, criada pelo desenho do movimento. Eu lembro que toda estrutura da coreografia era em cima de volutas. Eu estudei mil volutas. Todos esses movimentos contínuos, curvos, de voltas e revoltas, de desdobramentos de espirais e dessas volutas. A gente desenhava não só pontos do corpo, desenhando como se fosse uma luz no escuro que você vê o desenho dessas volutas por partes, cada vez num ponto do corpo: a cabeça, o ombro, braço, cotovelo, mão, joelho, perna. [...] nós nos entrelaçávamos caminhando pelo espaço com desenhos de volutas [...]; no caminho, uma dinâmica de fluxo contínuo.

Lia Robatto explica que, na expectativa da reação de D. Jerônimo de Sá Cavalcante ao espetáculo - pois que ele representava a Igreja e estava presente em uma das primeiras apresentações – recebeu dele, pessoalmente e em nota no *Jornal da Bahia*, palavras emocionadas sobre o espetáculo e o poder expressivo da dança: “Quando li no Programa que aqueles jovens distribuíam à entrada do Teatro ‘nossa intenção é dançar’ não recuei, pois entre tantas formas de mensagens entregues pelo homem ao seu próximo, nenhuma mais forte, mais viva e mais humana do que a dança.”¹⁹⁷

Em 1966, Lia Robatto montou *Espetáculo Experimental (Quatro Composições)*, reforçando a proposta investigativa presente no espetáculo anterior e a condução ao nome do Grupo. O espetáculo foi idealizado enquanto proposta artística para a I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia e tinha a duração de quarenta minutos. O trabalho estava vinculado à Escola de Iniciação Artística e divulgado na capa do programa como o *II Espetáculo Experimental de Dança*. Nesse trabalho, Lia Robatto trabalhou mais uma vez com onze pessoas: cinco dançarinas, cinco músicos e um regente. Lia Robatto manteve nessa produção

¹⁹⁷ CAVALCANTE, Mensagem do Amor. *Jornal da Bahia*, 26 de junho de 1965, p. 06.

a parceria com Jacyra Oswald que, desta vez, assinou o cartaz e o programa do espetáculo. Não tive acesso a este programa e, no documento referente a este espetáculo, não são citados os possíveis apoiadores ou patrocinadores dessa produção.

Sobre a pertinência de sua participação naquele evento, Lia Robatto comenta: “[...] eu não sou só coreógrafa, eu sou uma artista, então, é bienal, eu quero entrar, não como mostra paralela, mas como uma proposta artística, visual.” Dessa forma, ela estabelece a manifestação do artista a partir de suas possibilidades criativas, e não pelas possibilidades específicas de sua linguagem da formação. Nesses termos, a experiência desse segundo espetáculo reforçou, com relação ao espetáculo anterior, a não-redução de suas experiências estéticas à linguagem estrita da dança.

No que se refere à parceria entre a dança e a música nesse espetáculo, um recurso e uma metodologia de integração foram investigados: a música foi orquestrada ao vivo por Nicolau Kokron com base no estímulo dos movimentos produzidos pelas dançarinas. A improvisação cênica dos músicos, provocada pela interação desses artistas com o que estava sendo proposto pelas dançarinas estabelece uma ruptura no formato mais comum de relação entre essas linguagens, quando a dança se restringe a interpretação corporal da música. Ainda nessa circunstância, a contribuição criativa do elenco era ressaltada. A interação e improvisação cênicas conformam as características inovadoras desse espetáculo.

Diferente do espetáculo anterior, esta montagem não apresentou nenhum tema condutor. A proposição primeira desse trabalho era a investigação dos volumes e trajetórias construídos pelo movimento. Para tanto o elenco executou diversos experimentos com materiais como elásticos e tecidos que, num diálogo com o corpo, materializavam o percurso do movimento que, naturalmente, se perde entre as formas corporais.

Esta proposição estética intensificou a exploração espacial do espetáculo anterior. Visando a conformidade de sua participação aos princípios plásticos do evento, Lia Robatto explorou o pátio interno do Convento do Carmo enquanto objeto de sua apresentação, experimentando cenicamente um ambiente diferente do espaço tradicional do palco italiano. Impondo-se enquanto artista, no seu sentido abrangente, ela conseguiu que seu projeto fosse aprovado. Com essa experiência, Lia Robatto concretizou a realização do primeiro *espetáculo de dança ambiental* do GED, uma das marcas mais originais do grupo.

Em 1967, Lia Robatto montou *Os Sertões*, um espetáculo de dança cênica com duração de uma hora. A existência expressa do Grupo Experimental de Dança aconteceu no programa desse espetáculo. Reunindo as características recorrentes nos espetáculos anteriores, essa montagem foi apresentada como uma realização do Grupo Experimental da Dança da

Escola de Iniciação Artística. Em termos de configuração grupal, a presença de Marta Saback é recorrente nos três espetáculos. Do núcleo de cinco dançarinas do segundo espetáculo, apenas uma não participou de *Os Sertões*, que teve seu elenco composto por nove pessoas. Das fichas técnicas, são recorrentes em pelo menos dois espetáculos dessa etapa de configuração do GED a presença de Jacyra Oswald, Roberto Santana, Silvio Robatto e Nicolau Kokron.

Os Sertões foi o resultado do aprofundamento da pesquisa estética sobre a guerra de canudos, iniciada por Lia Robatto com o espetáculo *Antônio Conselheiro*, de maio de 1960. *Os Sertões* era dividido em duas partes e era composto por catorze coreografias interligadas. A utilização de um tema histórico retoma o aspecto dramático do primeiro espetáculo do grupo, além de inserir na cena elementos da cultura popular concernentes ao tema abordado. A crítica feita pelo periódico *Visão*¹⁹⁸ analisou cada parte do espetáculo, ressaltando a unidade do trabalho proporcionada pela interligação entre as coreografias. Além dessa preocupação estética, o texto destaca ainda a proposição de integração artística do grupo. A descrição das três partes da obra ilustra a estrutura do trabalho:

As três partes do espetáculo foram tratadas com partidos artísticos diferentes. A primeira - “A Terra” - é eminentemente formal. A segunda - “O Homem” - busca interpretação mais psicológica e de caráter místico. E a terceira - “A Luta” - é a mais dinâmica e a mais realista de todo o espetáculo, com movimentação dos jagunços e dos soldados muito estilizada.¹⁹⁹

Em nota de apresentação do trabalho, Lia Robatto destaca a liberdade da relação criativa entre ela e o compositor na criação da música especialmente para o espetáculo. O elemento mais significativo era a flexibilidade existente entre essas duas partes da obra artística: “Vários trechos foram apenas estruturados permitindo que os músicos e dançarinos possam executar *ad libitum* [...]”, visando uma riqueza interpretativa estimulada pelo impulso do momento de apresentação. Com isso, ela amplia a experiência entre dança e música do espetáculo anterior, quando apenas os músicos improvisavam em cena, estando a coreografia mais estruturada naquele momento. Nesse caso, a liberdade das dançarinas em cena ampliava as possibilidades de composições criativas ao vivo.

O GED apresentou esse espetáculo no TCA e, em seguida, realizou turnês em São Paulo e Rio de Janeiro.

¹⁹⁸ VISÃO, 1967.

¹⁹⁹ *Ibid.*

Quando da apresentação no Rio de Janeiro, em outubro de 1967, Alberto D'Aversa, do *Diário Ilustrado*, analisou o trabalho do GED, exaltando elementos que promoviam ao grupo um diferencial no campo estético e profissional da área da dança.

Num ambiente onde a dança é ainda ambígua atividade, Lia Robatto, bailarina e coreógrafa de ambições não limitadas, decidiu-se pelo caminho mais árduo e desanimador, o da dança como manifestação e intervenção de cultura, como atividade espiritual e social ao mesmo tempo, como discurso artístico. Lia Robatto [...] cria um espetáculo arquitetado sobre uma constante musical dodecafônica e abstrata interrompida violentamente e conflitualmente por melodias sertanejas despojadas e penetrantes; [...] e lança-se num jogo de invenções, de improvisações, de modulações gestuais e rítmicas com uma coragem e uma lucidez verdadeiramente surpreendentes pela excepcionalidade da concepção e beleza da execução.²⁰⁰

Lia Robatto conta que para essa montagem solicitou ao Exército uma demonstração das táticas anti-guerrilhas, justificando seu pedido com a montagem de um espetáculo de cunho histórico sobre a Guerra de Canudos. Havia recebido um alerta de que o Exército proibiria sua montagem já que a Guerra de Canudos ainda era um assunto proibido e Antônio Conselheiro era considerado um inimigo da pátria. “Eu não ia pedir licença porque o Exército forçosamente não se metia com censura. A censura era outro órgão.” Assim sendo, ela foi prontamente atendida.

Juntamente com seu elenco, Robatto foi ao 19º BC. Lá, elas assistiram a uma demonstração de diversas táticas de guerra realizadas por uma média de duzentos soldados. Após a demonstração dos soldados, sentiram-se constrangidas diante da solicitação dos soldados para que dançassem para eles, não retribuindo a disponibilidade da tropa. Em cena, o GED expôs os fracassos do Exército, numa atitude de apoio à Conselheiro e seus seguidores.

Lia Robatto considera que a visita ao Exército facilitou a sua montagem, já que isso implicou, necessariamente, numa espécie de aprovação desse órgão à sua proposta coreográfica. Além disso, explica que o corte aos textos não é uma lembrança precisa para ela, pois como essa censura se tornou, com o tempo, procedimento comum, essas lembranças não se configuraram em questões significativas da sua experiência profissional.

A estrutura geral do GED na produção deste espetáculo apontava para a organização profissional e reconhecimento estético inicial do grupo. Além da colaboração do artista plástico Carybé na concepção do figurino, a preparação técnica das dançarinas teve o respaldo de Rudolf Pfill, professor da Escola de Dança da Universidade da Bahia - com as técnicas do balé clássico e da dança moderna - e do mestre de capoeira Ayrton Moura. A estruturação de

²⁰⁰ D'AVERSA, 1967.

uma turnê para o eixo cultural nacional promoveu visibilidade para a proposta original do grupo no que se refere à estrutura contínua e temática do espetáculo, à integração artística, à democratização criativa com livres elaborações cênicas do elenco ao vivo, à associação entre cultura popular e erudita num mesmo produto artístico e à colaboração de profissionais gabaritados das diversas vertentes artísticas. Para tanto, o grupo conseguiu articular a colaboração de patrocinadores que viabilizassem a estrutura do projeto proposto. No âmbito político, além de uma expressa aprovação de sua obra pelo governo estadual na pessoa da primeira dama, Lia Robatto investiu numa aproximação com o universo militar, resguardando o grupo, de certa maneira, de uma represaria dos órgãos censores do governo militar.

Em 1968, o GED montou *O Barroco II*. Em virtude do amadurecimento do grupo desde a montagem de *O Barroco* em 1965 e a incorporação de outras pessoas no elenco, o espetáculo foi redimensionado na sua estrutura cênica, adaptando-se a nova configuração do seu núcleo de dança, com seis integrantes, todas elas atuantes no espetáculo anterior do grupo. Ainda assim, o roteiro da primeira versão de *O Barroco* foi mantido, com três partes e dez coreografias interligadas.

A continuidade do trabalho de preparação técnica do elenco - iniciado no espetáculo anterior - aponta para um aprimoramento profissional do grupo e foi conduzido por Armgard von Bardeleben (dança moderna) e Monika Krugmann (balé clássico), ambas professoras da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Da equipe técnica da primeira versão do espetáculo, são recorrentes nessa montagem Silvio Robatto (fotografia) e Jacyra Oswald (figurino).

Além da apresentação no I Festival do Barroco Luso-Brasileiro, em Salvador, o grupo se apresentou em São Paulo. No programa referente à apresentação no Teatro Municipal de São Paulo, o GED se apresentou como um grupo de dança moderna, cujo intuito era a busca por uma dança brasileira, “superando a condição de importadores da cultura internacional, sem, no entanto cair num regionalismo estéril, único meio de atingir o sentido universal”. Mais uma vez o possível diálogo cultural entre influências culturais distintas é cogitado na lógica artística do grupo como uma solução à desnecessária segregação cultural. Nesse sentido, a influência cosmopolita do contexto cultural baiano da década de 1950 na vida profissional de Lia Robatto e, conseqüentemente, no GED provoca uma atitude crítica diante da defesa incondicional de uma cultura genuinamente brasileira.

O grupo estabeleceu também, no programa, um termo para a proposta de integração entre as diversas linguagens artísticas presentes nos trabalhos do grupo: Teatro Total. O texto segue enunciando os princípios estéticos e metodologia de trabalho do grupo: utilização de

um tema que dê unidade ao espetáculo, a intenção de estabelecer por meio do espetáculo uma mensagem de ordem estética, psicológica ou social e a existência de um sistema integrado de trabalho pautado no envolvimento de todos os componentes do grupo na construção de suas obras artísticas. *O Barroco II* foi anunciado pelo crítico de arte paulista, Alberto Ricardi, como “[...] um espetáculo inédito, como realização e como desempenho”.²⁰¹

No segundo espetáculo de 1968, o GED manteve a exploração do tema sertanejo, desta vez a partir do texto *A Estória do Boi Espaço* de Carlos Petrovich. O espetáculo *Boi Espaço* retratava o heroísmo do homem sertanejo, numa intenção explícita de valorização da cultura popular e de uma dança brasileira, “sem, no entanto, pretender documentar objetivamente o folclore específico de cada região, resultando num espetáculo de teatro total, dando continuidade à linha dos nossos trabalhos anteriores.”²⁰²

Boi Espaço tinha duração de uma hora e era composto por catorze coreografias interligadas. As tendências de integração artística e liberdade criativa foram mais uma vez ressaltada na análise da obra. “O Grupo Experimental de Dança envolveu-se outra vez com o teatro em Boi Espaço [...], fazendo sucesso como sempre.”²⁰³ Não só com o teatro. Para esse trabalho Lia Robatto repetiu a parceria com Carybé (figurino) e Roberto Santana (iluminação). Convidou para compor a trilha sonora do espetáculo, Lindemberg Cardoso, que a criou seguindo a lógica de flexibilidade das montagens anteriores do grupo. Desse modo, Robatto fez uso de “[...] danças aleatórias dentro do espetáculo, improvisadas pelos executantes no momento de cada apresentação, seguindo (naturalmente) uma estrutura pré-fixada”.²⁰⁴ O termo *naturalmente*, destacado por Lia Robatto, ressalta o caráter não-aleatório de suas proposições, que articulam liberdade criativa dentro de uma lógica estética pré-concebida.

Do núcleo de seis dançarinas do espetáculo *O Barroco II*, permaneceram na montagem de *Boi Espaço* quatro intérpretes. Juntaram-se ao elenco, sete intérpretes, entre eles Armgard von Bardeleben, que assinou novamente a preparação técnica do grupo juntamente com Monika Krugmann.

A sobriedade analítica de Tárík de Souza (1968), do *Jornal da Tarde – O Estado de São Paulo*, aponta a existência de elementos inovadores na proposta de *Boi Espaço*, como

²⁰¹ RICARDI, 1968. No que se refere ao uso de recursos em cena, Ricardi comenta: “Os slides informam a concepção da obra e servem de cenário.”

²⁰² ROBATTO, 1994, p.364.

²⁰³ FRANCO, 1994, p. 168.

²⁰⁴ ROBATTO, *op. cit.*

também discute a fragilidade de alguns aspectos apresentados. O espetáculo foi apresentado no I Festival de Dança de São Paulo no Teatro Anchieta.

Surrealismo e folclore estão no espetáculo “O Boi Espaço”, do Grupo Experimental de Dança da Bahia [...]. Em outros momentos a estilização é total e a sequência da “lesma” (os dançarinos estão envoltos em um pano branco elástico) é de grande vanguarda [...]. A má iluminação – muito estática – e a falta de ensaio prejudicaram um pouco o efeito plástico do conjunto, mas a encenação traz coisas novas e originais na música de Lindemberg Cardoso e na coreografia. Sem a ousadia do Grupo SONDA²⁰⁵, que se apresentou antes neste Festival de Dança, numa montagem de total rompimento com as formas tradicionais, o Grupo Experimental de Dança da Bahia deve ser visto [...] porque apresenta um trabalho sério e, em vários pontos, inovador.²⁰⁶

Alberto D’Aversa escreveu na ocasião do retorno do GED do I Festival de Danças de São Paulo à Salvador, com um discurso veemente de afirmação do trabalho de Lia Robatto. Suas palavras demonstram uma compreensão precisa dos objetivos estéticos do GED, assim como visualizam a necessidade de um apoio financeiro formal que garantisse a continuidade da pesquisa estética em questão.

A distinta está, há anos, garimpando espelhos, caminhando sobre cordas bambas perigosíssimas e sem rede, lutando contra mouros e turcos para afirmar a utilidade de uma dança que não seja imitação, de mistificação ideológica de comida alheia e re-mastigada, de falsificação folclórica; mas, pelo contrário, afirma a necessidade de um ballet escatológico, com suas raízes profundamente plantadas no “húmus” social, físico e “tout court” cultural da tradição brasileira filtrada através de uma visão que saindo do particular, do contingente, do definitivamente local – o baiano – atinja o universal dos símbolos e dos signos, condição permanente e definitiva de qualquer fenômeno artístico [...].
A gente tem de assistir a esse tipo de teatro porque suas exibições são imprevisíveis e desconcertantes quanto maior são as inibições dos espectadores [...].²⁰⁷

Do perfil esboçado pelo grupo até *Boi Espaço*, algumas situações específicas representaram diferenciais na identidade grupal dessa primeira fase: Dada a natureza visual da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, a estrutura do segundo espetáculo, *Espectáculo Experimental*, aponta duas diferenças relevantes no que concerne às proposições gerais do grupo no período: a ausência de um tema condutor do espetáculo e a exploração de espaços cênicos não-convencionais. N’*O Barroco II*, o grupo apresentou seus princípios estéticos de forma mais contundente e, nessa atmosfera, autenticou a intenção de interagir com a cultura

²⁰⁵ Nenhuma informação foi encontrada sobre o grupo SONDA.

²⁰⁶ SOUZA, 1968.

²⁰⁷ D’AVERSA, 1968.

local, agora concentrados numa idéia de fazer uma dança brasileira, foco este que permaneceu na montagem de *Boi Espaço*.

De uma média de cinquenta e cinco artistas que participaram das cinco montagens do GED (elenco e ficha técnica) entre 1965 e 1968, seus principais parceiros foram: Carybé, Jacyra Oswald, Marta Saback, Silvio Robatto, Roberto Santana, Nicolau Kokron, Armgard von Bardeleben, Monika Krugmann, Ana Maria Vieira, Wanda Soledade, Betânia Queiroz, Conceição Castro, Lúcia Santana, Sylvia Gazineu e Arnot Barros.

4.2.2 Em direção à coletividade e à experimentação total

Em fins de 1969, o GED montou *Invenções*, um espetáculo de dança cênica e experiências ambientais com uma hora de duração. Este espetáculo possuía grande mobilidade interpretativa, pois era reestruturado a cada apresentação. Sua base era a improvisação. “*Invenções* era a busca de liberdade. Tinha brincadeira, tinha irreverência para a dança”, comenta Lia Robatto. O GED apresentou *Invenções* na Capela do Museu do Solar do Unhão, no Teatro Vila Velha, no Teatro Vereda (São Paulo) e no Pavilhão da Bienal no Ibirapuera, dentro da programação da X Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo.

O texto de apresentação de *Invenções*, de Lia Robatto, tem estrutura de manifesto e expõe as rupturas propostas pelo grupo, não só com relação ao contexto coreográfico geral, mas tendo como base as montagens anteriores do grupo.

Este espetáculo marca uma nova posição de grupo perante a Dança. É o resultado de uma experiência que o grupo se propôs a realizar no sentido de desenvolver a dança numa nova dimensão daquela até então por nós experimentada. No momento, **prescindimos de coreografia pré-estabelecida** e suas marcações rígidas. O objetivo principal desse trabalho é liberar a dança de seus moldes estéticos, intelectuais e convencionais. Portanto, **não nos interessa, agora, forma ou mensagem definida**. Considerando-se que a dança é uma arte que representa a superação da dualidade corpo e espírito, a unidade do comportamento dirigido e a livre expressão dos sentimentos, e tratando-se de um agente coletivizador por excelência, trabalhamos no sentido de extravasar espontaneamente nossas energias e emoções dentro da nossa formação técnica profissional, em **busca de uma comunicação mais direta com o público**. Os dançarinos participam ativamente do trabalho, buscando uma inter-relação mais profunda. Ao realizarem cada movimento, devem compreendê-lo na sua totalidade, situando-o dentro de espetáculo, ultrapassando a condição passiva de mero instrumento do coreógrafo.

A música, realizada no mesmo espírito de trabalho, funciona como impulso básico, onde os dançarinos reagem intuitivamente aos vários estímulos sonoros, ou vice-versa, reagindo, por sua vez, aos estímulos dinâmicos provocados pela dança.

O papel da direção limitou-se a desenvolver a sensibilidade e inventiva do grupo, liberando-o das limitações impostas pelas formas estereotipadas da dança convencional, disciplinando as improvisações dentro de uma técnica consciente e coordenação geral, tirando, naturalmente, partido das invenções surgidas. Criando, para tanto, um “roteiro” pré-estabelecido, baseado nas motivações sugeridas e assimiladas pelo grupo.

Cabe ao espectador interpretar o simbolismo das diversas invenções apresentadas.²⁰⁸

Após quatro anos de experimentações e montagens, esse texto sintetiza os parâmetros estéticos e políticos do grupo perante o contexto artístico e coreográfico da época, num momento em que já eram nítidas as características que norteavam sua identidade artística. É evidente que os elementos pontuados estavam imbuídos, nessa montagem, de um radicalismo que negava, em determinados aspectos, proposições anteriores do grupo, enquanto outros eram legitimados. Entre eles, a ausência de estrutura coreográfica é a questão mais acentuada, posto que a relação de construção coletiva e liberdade criativa já eram fatores utilizados anteriormente, mesmo que em menores proporções. O papel de cada componente da trama coreográfica foi traçado de forma clara. Mais uma vez fica evidente a conduta de definir roteiros e explorar a criatividade individual e coletiva em cena. A novidade nesse ponto é a intenção em estreitar a relação com a platéia e a intimação do público para exercer sua função ativa e autônoma de espectador. A ruptura mais clara é a ausência de um tema e uma mensagem definida. Um ano antes, essa característica era uma das premissas básicas indicadas pelo grupo no programa do espetáculo *O Barroco II* em São Paulo.

Lia Robatto conta uma situação inusitada que viveu com um censor quando ensaiava *Invenções* no Teatro Vila Velha. Acostumados a receber censores completamente alheios ao universo da dança, ela foi abordada por um censor que se apresentou como profissional da dança. “De colete, cabelo engomado, bigode, meio gorducho.” Assistiu ao ensaio e não fez qualquer consideração que comprometesse a proposta cênica em questão.

-A senhora é coreógrafa?

-Sou

-Somos colegas!

Eu olhei para ele. [...] esse sujeito pode ser tudo, menos coreógrafo. Eu conhecia todos os coreógrafos da Bahia.

-Como?

-Eu sou professor de Tango.

²⁰⁸ ROBATTO, 1994, p.368. Trechos destacados por mim.

Em *Invenções*, também foram acentuados os parâmetros de ruptura com a questão espacial do teatro. Nesse momento, a experiência do *Espetáculo Experimental* de 1966 foi retomada e acentuada de forma consciente. O espetáculo foi adaptado para cada espaço onde foi apresentado. No Teatro Vila Velha, Lia Robatto fez uso dos módulos que compunham o palco. Havia buracos e módulos sobrepostos que, dispostos de forma irregular, quebravam com a estrutura linear do tablado.

As palavras do crítico de arte Orlando Senna, após assistir *Invenções* no Teatro Vila Velha demonstram uma sincronia de idéias e sensações, se analisado face ao manifesto de Lia Robatto:

O tema desta improvisação a que se deu o nome de *Invenções* é tudo que nos cerca e tudo que possamos escolher como tema [...]. Escolho: o tema é, além da própria dança (a meta-dança), o próprio espetáculo que se fez sobre o palco do Teatro Vila Velha. E assim fica tudo esclarecido e tudo muito bem pensado.

[...]

Por isso *Invenções* é o acontecimento mais importante do teatro e da dança na Bahia, comparando-se apenas (e talvez) às exigências de José Celso Martinez Corrêa em São Paulo.²⁰⁹

Após as experiências de *Invenções* em Salvador, o GED participou da X Bienal de Artes Plásticas de São Paulo. Segundo a revista *Veja*, a experiência bem sucedida na Bahia não levaria novidades a capital paulista já que, na edição da Bienal em 1963, “[...] Georges Mathieu pintou um painel no Museu de Arte Moderna diante do público, enquanto uma escola de samba improvisava ritmos na hora”.²¹⁰

Invenções foi realizado por catorze intérpretes, sendo que desses, apenas três compuseram o núcleo de dançarinos de *Boi Espaço*. Na equipe técnica, Conceição Castro assume a preparação técnica do elenco e a relação com Fernando Cerqueira (direção musical) é retomada desde, justamente, *Espetáculo Experimental* em 1966.

Em 1970, Lia Robatto criou *Morte, Paixão e Vida*, um espetáculo realizado nas escadarias do Teatro Castro Alves com uma hora de duração. Além do GED, participaram da montagem integrantes do Grupo Folclórico Viva Bahia e alguns músicos. A montagem foi coordenada por Carlos Petrovich através da Fundação TCA. No núcleo de dançarinos se reencontraram três intérpretes de espetáculos anteriores. Junto a elas, dois intérpretes de *Invenções* permaneceram no elenco. Ao todo, foram vinte e duas pessoas em cena. Na equipe técnica, o contato com Carlos Petrovich é retomado, após as experiências de *O Barroco*

²⁰⁹ SENNA, 1969.

²¹⁰ VEJA, 1969.

(1965) e *Boi Espaço* (1968) - cujo texto era de sua autoria - e também com Lindemberg Cardoso, que havia assinado a direção musical em *Boi Espaço*.

Exibido na Semana Santa, o espetáculo propunha uma reflexão acerca da religiosidade e misticismo, integrando elementos de outras religiões, além da católica. O olhar atento de Lia Robatto para as manifestações religiosas da cidade colaborou para uma contextualização abrangente da religiosidade local.

Para Sóstrates Gentil (1970), crítico de arte baiano, esse ecletismo possibilitava um diálogo com públicos distintos, unidos pelo referencial simbólico da religiosidade. Sua análise concentra-se todo o tempo no desenvolvimento temático da obra e das quebras e questionamentos sugeridos pelo espetáculo com relação à estrutura católica. Nesse caso, a inversão inicialmente sugerida pela ordem do tema avança para uma generalização e coexistência mística. Essa observação, pertinente no complexo ambiente cultural baiano, não encontrou ressonância na análise de Sérgio Viotti (1970), de São Paulo, quando da apresentação de *Morte, Paixão e Vida* no Teatro Bela Vista.

Viotti fez uma análise técnica com base nos princípios do experimentalismo, estabelecendo os trabalhos de Merce Cunningham²¹¹ como referência analítica. Para Viotti, os elementos inovadores, propostos por Lia Robatto, transitaram em situações limites como o “inesperadamente belo-estranho”, o “repetitivo perturbador”, a “mera ameaça da monotonia”. Além disso, ele pontuou algumas questões técnicas que comprometeram a fluidez do trabalho, como o difícil equilíbrio cênico de corpos em diferentes graus de habilidade técnica.

Segundo Viotti, a proposta de pesquisa artística do grupo, com elementos que configuravam uma fronteira vanguardista, tendia à segregação do público, afastando das casas de espetáculos aqueles que não dialogavam facilmente com tais vanguardas. O artista, num processo intenso de ampliação da sua liberdade cênico-criativa não conseguia adequar o seu espaço ao do público. Essa suposta ruptura, por meio da qual o artista afirma sua arte em detrimento de uma pretensa expectativa do público vela uma relação intrínseca da qual nenhum artista quer abrir mão. Quem deseja apresentar um espetáculo para dez pessoas num espaço que comportaria duzentas?

[...] o Grupo Experimental de Dança, fiel ao nome escolhido, pretende conquistar algo novo, e promete oferecê-lo a um público que, inevitavelmente, se auto-seleciona e se transformará na elite ideal que se interessa e frequenta apresentações desse gênero. Não se pode, contrariando o experimentalismo obviamente ofertado

²¹¹ Coreógrafo dos Estados Unidos considerado o precursor da dança pós-moderna norte-americana.

na publicidade, substituí-lo por um popular que signifique maior afluência de público.²¹²

A análise de Viotti, em 1970, já questionava o limite, nesse gênero artístico, entre o que é pesquisa e o que é produto, a existência desse diferencial e sua pertinência. Tais questionamentos eram embasados por apresentações de proposições semelhantes na capital paulista e pelo referencial ao trabalho de Merce Cunningham. Ele finda com uma questão que julgo pertinente à realidade coreográfica contemporânea: a riqueza de possibilidades criativas e técnicas para as artes muitas vezes alimenta o risco do esvaziamento ou incoerência estética e estilística. Consequentemente, haverá ruptura no diálogo artístico; nesse caso, não por falta de instrução do público. A apropriação coesa dos diversos elementos estéticos disponíveis se fará de forma adequada, dando unidade conceitual à obra, na medida em que os parâmetros criativos e os objetivos cênicos estiverem alinhados na concepção do autor. O comentário de Viotti transita tranquilamente na contemporaneidade.

Os caminhos da arte estão hoje tão abertos que tudo pode ser tentado. De certa forma tudo já foi; ou vem sendo. Mas se os caminhos permitem invenção ilimitada, vão também exigindo um enriquecimento cada vez maior da totalização de efeitos que, reunidos, dêem origem ao espetáculo. O experimentalismo não pode mais sobreviver sem que se lhe forneça outra dinâmica: a crítica tecnológica.²¹³

Morte, Paixão e Vida, na verdade, deixou-se ficar no trânsito entre uma fase do GED, de espetáculos temáticos, nos quais a experimentação estava em plena existência - guiada, sempre, por uma temática específica - e a pretensão de Robatto, após o discurso-manifesto de *Invenções*, de ruptura absoluta com o formalismo técnico coreográfico. A ausência de amarras e coerências questionada por Viotti, encontra respostas justas nesse trânsito. O retorno a uma montagem temática, após *Invenções* tornou-se incoerente e encontrou ruído numa análise mais atenta ao movimento artístico experimentalista. Longe da esfera místico-religiosa baiana, as incoerências tornaram-se visíveis e expuseram o trabalho do GED ao limite entre pesquisa estética e inconsistência profissional.

Entre 1971 e 1973, Lia Robatto radicalizou suas experimentações, aproximando-se da linha de proposições estéticas e criativas autenticadas em *Invenções*, para transpô-la numa sequência de espetáculos realizados com um grupo de artistas, num sistema de colaboração mútua com as idéias um do outro. Denominou-se para tais experiências a nomenclatura *espetáculo de artes integradas*, para os quais existiu a alternância de direção artística.

²¹² VIOTTI, 1970.

²¹³ *Ibid.*

Apesar da definição em alguns documentos, é difícil precisar o limite do, então, Grupo Experimental de Dança e Comunicação, ao menos nos trabalhos de 1971 e 1972. Oficialmente, eles não poderiam ser configurados como produções do GED, mas suas características colaboram para esse entrelaçamento. A relação se estabelece antes pela coerência das proposições, do que pela assinatura autoral das obras.

Dentro da esfera específica da dança e do trabalho coreográfico de Lia Robatto, esses espetáculos foram determinantes para as experiências que questionavam a necessidade de uma formação específica em dança. Nessa esfera conceitual, não cabiam dançarinos experientes, mas sim músicos, arquitetos, atores, artistas plásticos e não-artistas. Participaram ativamente desse núcleo, Chico Liberato, Deolindo Checcucci, Huffo Herrera e a própria Lia Robatto:

[...] eu estava fazendo umas experiências de uma dança sem técnica corporal nos moldes padrões [...] eu queria encontrar o movimento natural. Eu achava que o bailarino já vinha condicionado com um tipo de movimento que não me dava essa espontaneidade que eu estava em busca. [...] Não devia ter qualidade, mas o que valia era a proposta. (risos)

Assim sendo, Lia Robatto colaborou para a montagem de *Amar Amargo*, espetáculo de teatro, dança e poesia, dirigido por Deolindo Checcucci em janeiro de 1971, para o qual criou a coreografia. O trabalho foi atribuído ao Grupo Experimental de Arte e realizado em convênio com o Departamento de Teatro da UFBA. Do elenco de *Morte, Paixão e Vida* estiveram presentes nessa montagem apenas Jota Bamberg, além do próprio Deolindo Checcucci.

Interarte, também em 1971, foi uma montagem mais aberta, de criação coletiva, envolvendo o núcleo citado anteriormente e sob a direção de Chico Liberato.

[...] O teatro juntou-se a outras linguagens e ocupou espaços alternativos em [...] *Interarte* (Lia Robatto, Ernst Widmer, Djalma Correia, Silvio Robatto, Chico Liberato, entre outros) [...] Promovido pelo ICBA, (...) *o único lugar da cidade que oferece oportunidade à vanguarda (...)*, o *Interarte* foi considerado por Matilde Matos (...) *surpreendente pela qualidade (...)* apesar de todas as falhas (...).²¹⁴

Em 1972 aconteceu o *Interarte II* também sob a direção de Chico Liberato. Não tive acesso aos programas dessas duas últimas montagens. Entretanto, um atestado do ICBA assinado por Schaffner afirma a participação de Lia Robatto no trabalho enquanto diretora do Grupo Experimental de Dança e Comunicação. Além da própria afirmativa de Lia Robatto quanto a produtividade e relação do seu grupo nesses espetáculos, o atestado do ICBA

²¹⁴ FRANCO, 1994, p. 210. Trechos em itálico: Jornal da Bahia, 17 e 18 de out. 1971.

colabora para o fato de ser aquele momento criativo de coletividade um espaço rico de transformações. Entre 1970 e 1972, o GED vira GEDC por meio desses *espetáculos de artes integradas*. Querer determinar com precisão circunstâncias daquele período seria emoldurar questões que existem justamente na liberdade e criatividade daquele rico momento de intercâmbio artístico. Para além de uma simples colaboração naquelas montagens, o movimento do GED desde 1969 corrobora para o perfil dinâmico de Lia Robatto e do mutante Grupo Experimental naquele momento. Isso expressa também o momento de maior democratização entre Lia Robatto e os demais artistas envolvidos na montagem dos espetáculos, pois havia naquele momento uma similaridade de intenções estéticas entre esses artistas associados e as proposições de Lia Robatto para a grupo. Ser ou não Grupo Experimental de Dança (e Comunicação) se tornaria uma questão difícil - e desnecessária - de delimitar.

Até 1971, Lia Robatto ainda colaborou na montagem de *Três tempos do homem*, coordenada por Luís da Silva Ferreira e ligada às escolas de arte da UFBA. Além deles dois, representantes da ETUFBA, colaboraram para a montagem Rolf Gelewski (EDUFBA) e Ernst Widmer (EMUFBA). Esse espetáculo propunha, em ambiente acadêmico, o que o GED vinha fazendo desde 1965 e o núcleo de artistas independentes dos *espetáculos de artes integradas* experimentou da forma radical naquele momento: a integração entre linguagens artísticas num mesmo trabalho. Em 1972, Lia Robatto participou ainda de *Entrosom* e, em 1973, ela coreografou *Onirak*, espetáculos de música cênica com direção de Rufo Herrera.

Em *Jogo Alto, 30000 Pés*, de 1973, a proposta de Lia Robatto para o Grupo Experimental de Dança e Comunicação consistiu numa interação ativa entre artistas e público. Este último era estimulado durante todo o espetáculo, de forma que essa experiência de fruição estética fosse ampliada para além da simples audição de uma obra distante. Ao público era atribuída a participação em mesma proporção que o artista. Estava em foco a relação entre palco e platéia.

Jogo Alto, 30000 Pés foi apresentado em dois ambientes completamente distintos: na XII Bienal de São Paulo e na Casa Paulo Dias Adorno, em Cachoeira (BA). “O objetivo do grupo [...] é explorar a dança como uma forma espontânea de relacionamento, atuando o próprio corpo como elemento direto de comunicação entre as pessoas.”²¹⁵

Esse espetáculo tinha duração de uma hora e era dividido em três partes. Para a Bienal em São Paulo foram solicitadas três salas. Numa primeira sala existiam redomas com vísceras

²¹⁵ APOLINÁRIO, 1973.

por onde o público deveria circular até chegar num segundo ambiente, onde seria revistado e interrogado. Adentrava, então, um ambiente que remetia ao interior de um avião, onde cada pessoa era amarrada para assistir a um filme. Robatto descreve as estratégias cênicas:

Eu fiz cabines [...] idênticas às cabines que faziam nas eleições, que só deixavam a cabeça e as pernas de fora. [...] “Vocês vão fazer uma viagem de avião e nós precisamos saber se vocês estão armados.” E ficava apalpando. [...] E fazia perguntas constrangedoras. [...] cada um sentava, nós vínhamos – um monte de intérpretes – e amarrávamos o público nas cadeiras e dizíamos: “Isso é para sua segurança, nós estamos lhe protegendo.” [...] Eu não me lembro o que tinha nos vídeos, mas era só para amarrar. E passavam pessoas com máscaras. Todos sorrindo, a mesma máscara. Nós perguntávamos “O que deseja comer?” Era engraçado. Lá em São Paulo as respostas eram políticas. “Eu desejo liberdade, eu desejo...” Bem intelectual. Quando a gente levou em Cachoeira, era o povão. A gente perguntava e eles falavam “Strogonoff”, que era a coisa mais chique que eles conheciam. [...] Quando acabava a cena, a gente fingia que tinha um “terrorista” e quebrava tudo e tinha uma cena de violência.

As informações trazidas nesse espetáculo são explícitas no que se refere ao contexto político da época. Desde a idéia das eleições às imagens menos literais, todo o tempo a imposição de circunstâncias de privação e coação, bem como a camuflagem de intenções se sobrepõem. Uma cabine que resguarda o indivíduo de forma parcial, possibilitando um controle absoluto de suas ações, assim como a amabilidade com que as pessoas eram tratadas evidenciam o jogo manipulador do Estado na concentração do poder pela via da dissimulação e da falsa assistência. A imagem de vísceras frescas é extremamente fortes para qualquer cidadão que tivesse conhecimento do tratamento dado aos presos políticos e do sumiço de tantos cidadãos. Este foi, provavelmente, o espetáculo mais explícito no que se refere às mensagens transmitidas ao público. É também o mais teatralizado, característica coerente com a não-formação em dança do elenco.

Essa é uma fase de difícil análise em termos de elenco e equipe técnica pela ausência de programas dos espetáculos *Interarte I e II*. Dentro das informações disponíveis, têm-se o seguinte quadro: quatro intérpretes são recorrentes nos espetáculos *Amar Amargo* ou *Onirak*. Entretanto, em relação aos espetáculos do GED até 1970 não há nenhum intérprete participando desse espetáculo. Esse é também um referencial relevante com relação à mudança do grupo nesse segundo momento de sua existência. Ao todo, eram quinze pessoas em cena. Nesse espetáculo ainda se manteve a parceria de Lia Robatto com Rufo Herrera e Chico Liberato.

As parcerias mais frequentes na fase de 1969 a 1973 ocorreram com Deolindo Checcucci, Betânia Queiroz, Jota Bamberg, Moacyr, Tuti, Huffo Herrera, Silvio Varjão, Jane

Canaparro, Sérgio Souto, Suzana Olmos, Silvio Robatto, Chico Liberato, Alba Liberato, Jorge Ledezma Bradley e Djalma Correia. Não foi possível quantificar as parcerias nessa fase pela lacuna de alguns programas de espetáculos.

Lia Robatto não coreografou espetáculos nos anos 1974, 1975 e 1976²¹⁶. É curioso que após período tão instigante de criação, sua produção tenha sido interrompida dessa forma. Esse período coincide com o seu mandato à frente da Chefia do Departamento de Teatro da EMAC da UFBA. As atribuições do cargo são as justificativas mais previsíveis. Entretanto, não há nenhuma informação precisa a esse respeito.

4.2.3 A dança em grandes rituais

Em 1977, Lia Robatto retomou o trabalho coreográfico, num grande espetáculo itinerante pelo Solar do Unhão. *Vertigem do Sagrado* era um espetáculo que integrava as linguagens da dança, do teatro e da música em prol de mais um ritual de celebração da vida. O espetáculo foi idealizado por Lia Robatto e Luciano Diniz, numa realização do Departamento de Teatro da EMAC/ UFBA. No programa desse espetáculo não há qualquer menção ao GED. Entretanto, os princípios que regeram sua realização são inegavelmente constitutivos dos princípios de identidade do Grupo: integração entre linguagens artísticas, exploração de espaços não-convencionais para as artes cênicas, a participação do elenco com base em roteiro pré-estabelecido e o caráter itinerante da mostra, dado explorado em poucas circunstâncias pelo grupo até então. Todos esses fatores remetem a íntima relação entre o GED e Lia Robatto. Os questionamentos e proposições estéticas do grupo se mesclam com a postura profissional de Lia Robatto. Não há como negar a existência do GED nessa composição artística.

Com uma hora e quarenta minutos de duração, a sequência de seis partes interligadas - o Ritual da Natureza, a Sacralização do Rock, a Tragédia, a Magia, a Procissão e a Mandala - percorria, em ritmo de procissão, os diversos espaços do Solar do Unhão e do Museu de Arte Moderna da Bahia: a praça em frente à Capela, a Capela, a escada de Lina Bo Bardi, o segundo andar do Solar e o pátio em frente ao mar. Mais uma vez a reflexão em torno do sagrado, do ritualístico foi tema dos espetáculos de Lia Robatto.

²¹⁶ *Vertigem do Sagrado* teve seu processo de construção iniciado no final de 1976, mas só estreou em 07 de janeiro de 1977.

Ao analisar essa obra sob as premissas da ritualização do espetáculo e da exploração espacial do ambiente cultural como a característica mais marcante do grupo, Suki Villas-Bôas aponta os elementos que aproximam o trabalho do grupo e os paradigmas culturais e existenciais da época, bem como faz analogia entre a proposta estética de Lia Robatto e a implantação de uma escola de dança moderna na Universidade da Bahia:

[...] *Vertigem do Sagrado* [...] tinha toda uma simbologia, aquela arte moderna trabalhava com ritual, era uma época na qual se pensava nessa coisa do sagrado e do êxtase, que estavam nas experiências da ciência sobre corpo e mente, nos estudos sobre consciência humana, nas experiências psicodélicas da Contracultura, nas experiências esotéricas e tudo. E ela traz isso para cena e vai para o Museu de Arte Moderna, que era o espaço concebido pela vanguarda modernista da Bahia, o mesmo pensamento/ambiente que criou primeiramente aqui uma escola oficial de Dança Moderna e não de Dança Clássica como aconteceu no Rio e em São Paulo.

O espetáculo contou com a participação de vinte e seis intérpretes, além do grupo musical Mar Revolto. Como se trata de um retorno das atividades de Lia Robatto e do GED, a reestruturação do elenco será observada a partir da comparação com os próximos espetáculos. Na equipe técnica, além de Silvio Robatto, é recorrente a colaboração de Fernando Cerqueira na direção musical.

Analisando aquela conjuntura artística, Tom Tavares extrapola uma análise restrita à produção do GED, ampliada para a composição de um ambiente artístico na época e avalia a iniciativa de Lia Robatto, propondo uma analogia com a produção artística dos nossos dias:

Contando a partir do que eu vi: como eu cheguei aqui em 1975 e eu não tinha visto nada daquele jeito em lugar nenhum, para mim foi Lia que em 1976, com *Vertigem do Sagrado*, expunha todas essas possibilidades de utilização não só da dança, mas também de uma linguagem múltipla em termos de arte. Foi a primeira vez que eu vi, assim, um espetáculo com arte integrada [...]. É possível que ela tenha sido uma forte influência para que os outros pudessem se movimentar nesse sentido. Agora o que eu sei é que [...] as coisas aconteciam com muito mais frequência do que hoje. É impressionante isso. A gente vivia, mais uma vez, uma ditadura, um período terrível para a manifestação das idéias e mesmo assim você podia ver tantos espetáculos [...].

Em 1977, Lia Robatto criou *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)* com o Grupo Experimental de Dança e Comunicação. Apesar da pausa entre 1974 e 1976, acrescida da não assinatura grupal do espetáculo anterior, Lia Robatto retoma o nome do grupo na sua fase do início da década de 1970. O espetáculo tinha duração de quarenta minutos e envolvia vinte e seis intérpretes entre dançarinos, atores e músicos. Desses, somente duas pessoas participaram do espetáculo anterior, *Vertigem do Sagrado*. A equipe técnica de *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)* é a mais reduzida

até então, composta por Antônio Carlos Tavares (direção musical) e Maria Amélia de Carvalho (assistência de direção), além da própria Lia Robatto.

Em face da proposta do Concurso Nacional de Dança Contemporânea, *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)* foi concebido como forma de protesto contra o caráter competitivo do evento. O Concurso era comparado aos festivais de balé que existiam na época - e existem até hoje, onde se julgava o melhor bailarino e bailarina, melhor espetáculo etc. Para tanto, Lia Robatto enunciou outro texto em tom de Manifesto:

MO(VI)MENTALIZ(AÇÃO)

Proposta de caráter conceitual, convidando todas as pessoas envolvidas no concurso (espectadores, participantes, comissões julgadoras, organizadores etc) a uma reflexão, ou mesmo a uma (certa) atenção do evento e suas (nossas) implicações.

Características:

- Apresentação cênica além do contexto arquitetônico programado
- Dança além da composição coreográfica convencional
- Público além de uma atitude consumista padronizada
- Intérpretes além de
 - postura técnica exclusiva e exibicionista
 - relação solista X figurantes
 - discriminação Homem X Mulher
- Músico além da mera função de acompanhante
- Coreógrafo além da obsessão da originalidade e do monopólio da criação ²¹⁷

Além de questionar o concurso, Lia Robatto discutia posturas e opções do universo da dança. Semelhante ao manifesto de *Invenções*, ela expõe questões delicadas do universo coreográfico, extrapolando o ambiente artístico e propondo discussões sócio-políticas sem excluir-se do contexto.

A utilização de um manifesto no percurso da dança pós-moderna norte-americana foi feito por Yvonne Rainer em 1965 e se transformou num dos grandes ícones da dança pós-moderna no que se refere à negação dos princípios clássico e moderno na dança. O título do manifesto é *No to spectacle*. Todo o manifesto de Rainer trata de especificar as formas cênicas e artifícios utilizados pelo balé clássico e pela dança moderna e que são negados por aquela manifestação artística.

Não ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e faz-de-conta não ao glamour e transcendência da imagem do estrelismo não ao heróico não ao anti-heróico não à pobreza de imagem não ao envolvimento do performer ou espectador não à sedução do espectador pela esperteza do performer não à excentricidade não à mover e ser movido.²¹⁸

²¹⁷ ROBATTO, 1994, p.386.

²¹⁸ SILVA, 2005, p. 110.

Numa das cenas apresentadas em *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)*, Robatto fez uma simulação de um desfile de Miss, onde, na inversão dos sexos, dançarinos eram premiados na categoria Melhor Bailarina, entre outras distorções que simbolizavam todas as características questionadas no evento. “Eu estou dizendo como eu usava [...] a própria dança para contestar [...]. Ao invés de me omitir e não participar, quer dizer, ‘não gostei, não participo’, não! Eu participava e, [...] com a minha linguagem, fazia o protesto”, explica Robatto.

Além da crítica ao concurso, mais uma vez, o espetáculo propunha uma renovação no tratamento espacial, já que, diferente dos outros espetáculos, previa a utilização apenas do foyer do teatro, o que categorizava o espetáculo como uma Dança Ambiental.

A partir de novembro de 1977, com a montagem *Ao Pé do Caboclo*, tornou-se explícita a relação do GED com o Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA, ainda que sua vinculação à Escola só fosse efetivada dois anos depois, 1979. De volta à Escola de Dança como professora, Robatto montou *Ao Pé do Caboclo* com sua turma da disciplina Coreografia em Grupo. Com a proposição de estimular a criatividade da turma, ela utilizou dois princípios elementares de trabalho com o GED: criação coletiva e exploração de espaços não-convencionais para a cena coreográfica. “A proposta é das mais ousadas de que tenho conhecimento. Os dançarinos chegarão ao monumento no centro do Campo Grande em dois cortejos que partirão da Escola de Teatro e do Hotel da Bahia.”²¹⁹ O espetáculo tinha duração de uma hora e trinta minutos e contou com a participação da Banda de Fuzileiros Navais.

A crítica de Callado, de 24 de novembro, após a apresentação, revela uma incoerência histórica, senão um desconhecimento do trabalho do GED ao longo da década que passou. Após as experiências de dança em espaços alternativos que Robatto desenvolveu desde 1966 com *Espetáculo Experimental*, Callado comenta a experiência na Praça Dois de Julho como uma possibilidades dos “[...] dançarinos baianos despertarem para novas possibilidades cênicas fora dos espaços teatrais tradicionais [...].”

Essa colocação é apropriada apenas no que tange à experiência dos alunos em formação e não ao movimento coreográfico da cidade. Lia Robatto propôs diversos laboratórios criativos em ônibus, parques e feiras. Há inovação no sentido da exploração de mais um espaço inusitado, o espaço público, e não de ruptura com espaços teatrais tradicionais.

²¹⁹ CALLADO, 1977.

Ao Pé do Caboclo sucedeu, imediatamente, *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)* e *Vertigem do Sagrado*, respectivamente. Ambos os espetáculos propunham rupturas e explorações ambientais distintas. O primeiro, dentro da estrutura arquitetônica de uma casa de espetáculos, o TCA, e o outro, explorando cada espaço de um ambiente múltiplo da cultura da cidade, o Solar do Unhão, onde se localiza, inclusive, o Museu de Arte Moderna da Bahia.

A proposta ousada de *Ao Pé do Caboclo* abarcou mais uma solução cênico-ambiental inovadora, sendo que o destaque, na verdade, foi a completa extinção das barreiras com a vida cotidiana da cidade. Não existem, neste caso, regras que transponham a sutil compreensão da delicadeza. Não há regras explícitas para um público transeunte. As possibilidades de receptividade, integração e compreensão estão no porvir. O elo mais provável é justamente a identidade cultural da proposta. Lia fala dessas estratégias poéticas:

Eu comecei a botar os meninos em contato com o povo. [...] A gente fica numa redoma, dentro do palco, inatingível [...] tem que ser solto. É tudo postura política. [...] Eu lembro que dei um exercício de improvisação dentro de um ônibus. E cada um fazia um personagem dentro de um ônibus – desses, Federação – cheio. E a partir dessa experiência a gente foi criando [...].

O elenco de *Ao Pé do Caboclo* era composto por trinta e uma pessoas, em sua maioria alunos da Escola de Dança da EMAC, UFBA. Teve participação no espetáculo a Banda de Fuzileiros Navais. Além da questão ambiental, teve destaque na composição coreográfica a participação ativa do elenco.

Nadir Nóbrega, dentro do ambiente acadêmico da Escola de Dança da UFBA, atuou nesse espetáculo, enquanto aluna de Lia Robatto, dançando também no Grupo de Dança Contemporânea com Clyde Morgan.

Eu entro para o grupo de Lia, porque Lia era minha professora. Lia tinha uma qualidade muito boa, ela pegava os alunos e pegava pessoas de fora e aí juntava. Era tipo Clyde, juntava e montava espetáculo. Só que Clyde fazia o grupo menor, e era mais voltado para a questão afro-brasileira ou africana. E Lia não, era uma coisa mais espetacularosa.

Dos três grupos que compunham *Ao Pé do Caboclo*, Nadir Nóbrega ficava naquele que, desde o início da apresentação, se colocava no monumento no centro da Praça Dois de Julho - ou Campo Grande, como é conhecida. Nóbrega comenta que para fazer as personagens do caboclo e da cabocla, Robatto escolheu, intencionalmente, um negro e uma loira, para deixar em evidência a questão das diferenças étnicas e sua interação na formação do povo brasileiro.

Quanto à construção do espetáculo, Nadir Nóbrega afirma a metodologia de criação aplicada por Lia Robatto. Um dos laboratórios criativos propostos foi a pesquisa individual de identificação com a figura do caboclo. Num trabalho de concentração focado na expressão facial, cada um deveria buscar elementos que aproximassem a sua vivência cultural com a proposta estética em questão. Uma outra estratégia de criação foi a visita dos dançarinos ao monumento e a escolha de um elemento com o qual a pessoa se identificasse. Em seguida, cada dançarino fez uma pesquisa de movimentos que foi incorporada ao trabalho. Ela relembra ainda experimentos diversos voltados para a pesquisa de movimentos e estruturas cênicas, citando, como exemplo, os laboratórios realizados em espaços públicos como ônibus coletivos. E afirma, categórica: “O que hoje se faz em dança contemporânea, nós já fazíamos naquela época [...].”

Comentando as provocações que Lia Robatto recebia pelo seu método democrático de construção coreográfica, Suki Villas-Bôas expõe a sua experiência dentro dessa estrutura:

Tinha gente que falava que ela não era coreógrafa, não; que quem coreografava era a gente, dançarinos. Eu nunca pensei assim. Eu sempre vi que era uma forma de fazer coreografia de forma coletiva, com a colaboração extrema do dançarino; que cada dançarino era uma peça muito importante naquele processo. A mudança daquele dançarino mudaria todo o processo - e muda mesmo - e ela tem essa coisa de deixar fluir essas transformações.

[...] ela detinha uma técnica fantástica [...] e fazia o dançarino dançar maravilhosamente bem.

A descrição do processo de construção dos espetáculos com a extrema participação dos intérpretes, apresentada por Nadir Nóbrega e a compreensão da interferência dessa metodologia no resultado artístico, na colocação de Suki Villas-Bôas, remetem à pesquisa realizada por Graziela Rodrigues no início da década de 1980, que deu base para a construção da idéia do *bailarino-pesquisador-intérprete*.

A Dança passa a se organizar a partir da "incorporação" da personagem que é fruto das relações anteriormente estabelecidas. O momento da "incorporação" é aquele em que as paisagens (= os lugares onde se desenvolvem as experiências de vida) relacionadas à pesquisa de campo se entrelaçam com as paisagens "desconhecidas" do bailarino, porém situadas nele mesmo. No instante em que isto ocorre, há uma interação de sentidos e o corpo expressa a síntese do que experienciou. [...] Assumindo um corpo imaginário o bailarino se libera para expressar a sua própria verdade através de seus gestos.²²⁰

²²⁰ RODRIGUES, 1997.

Segundo Graziela Rodrigues, esse processo a aproximou das manifestações populares e desencadeou uma nova compreensão de corpo e de uma dança brasileira associada à experiência cultural.

Faziam parte do elenco de *Ao Pé do Caboclo* não só alunos da Escola de Dança, mas artistas convidados, como foi o caso de Suki Villas-Bôas. Entre 1977 e 1980, Villas-Bôas participou de quatro montagens do GED (*Ao Pé do Caboclo; Mobilização; Dança em Processo e M'Boiuna*), acumulando ao mesmo tempo, as montagens do grupo Intercena.

Nadir Nóbrega ressalta o caráter inovador da montagem de *Ao Pé do Caboclo* com relação às outras produções coreográficas da cidade em diversos aspectos. Um deles era a interação com o público. Ela explica: “[...] não é um diálogo falado, mas você criar sempre uma movimentação em que a platéia se sinta dentro do processo [...]. O espectador não como uma pessoa passiva, mas como uma pessoa que se sentia viva e próxima.” Ela contextualiza a afirmação, comentando que não existia esse tipo de proposição no trabalho de Clyde Morgan no GDC.

Quanto à estrutura coreográfica, ela destaca uma peculiaridade no contorno da obra do GED. A narrativa não era linear como ocorria frequentemente. Havia uma lógica interna que privilegiava o indivíduo para fortalecer o coletivo. Mesmo havendo uma proposição temática, existia uma flexibilidade na elaboração das imagens e cenas que distanciava a obra de uma abordagem superficial. Com isso, cada artista era valorizado e contribuía para a multiplicidade da apresentação. Desvinculava-se o foco de um solista para valorizar o conjunto de pessoas que vivenciava aquela obra de arte num espaço coletivo de fluida interação palco-plateia.

Em 1978, Lia Robatto foi convidada para montar um espetáculo no momento da reabertura do Teatro Castro Alves. *Mobilização* contou com a participação de setenta e seis intérpretes das diversas áreas artísticas que, em duas horas de atuação cênica, movimentaram o TCA numa abordagem ímpar. Desarticulando a lógica estrutural da casa, das cenas e dos papéis individuais, o espetáculo dinamizou um espaço, a princípio, deslocado da dinâmica cultural e social da cidade.

[...] O espectador começa praticamente na rua, com música e ações coreográficas nas escadarias externas, bilheterias e foyer. Só depois dessa etapa inicial é que o público ingressará no teatro, pela porta dos fundos, dos artistas e a partir daí vai conhecer os corredores, as salas de ensino, o palco e a platéia [...].²²¹

²²¹ Jornal da Bahia, 31 de março de 1978 *apud* FRANCO, 1994, p. 235.

A oportunidade de criação cênica oferecida a Lia Robatto continha em si todas as chances de se consolidar uma mostra sofisticada, elegante e sutil, que correspondesse ao perfil da casa e de sua programação costumeira. A representatividade do evento se fez justamente pela opção cênica realizada. Desvincular-se do peso institucional intrínseco que o convite carrega e transformar a oportunidade em diferencial.

As críticas a essa proposta de Lia Robatto foram controversas. Na mesma data e no mesmo jornal, leituras díspares. Carlos Ribas e Carlos Borges, ambos do Jornal da Bahia, escreveram sobre a proposta de *Mobilização* no dia 14 de abril de 1978. O ponto comum das abordagens é a discussão acerca do tratamento dado pelo espetáculo ao tabu que envolve a rotina daquele teatro.

Carlos Ribas tratou, todo o tempo, de buscar incongruências na proposta de *Mobilização*, questionando as ações oferecidas justamente em função do teatro enquanto instituição patrocinadora da obra apresentada. Ao repreender a postura questionadora de Lia Robatto com relação ao próprio teatro, Ribas usou o poder de fomento da casa para acusá-la: alguém que usa dos recursos financeiros para criticar seu próprio órgão mantenedor.

E quando começo dizendo que o genial é Mobil(iz)ação ter sido realizado no Teatro Castro Alves é porque, é obvio, ele foi concebido para ser feito lá, mas somo a isto o fato dele assumir uma função crítica e de questionamento nas barbas das suas vítimas: o próprio teatro, quando preso a um tradicionalismo artístico, consequência da sua estrutura como casa de espetáculo, e sua escola de dança, sem dúvida o alvo mais almejado pela dançarina Lia e seu grupo, perfeitamente atingido. Utilizando inclusive o arco e flexa da casa, as bolsas-arte etc... quer dizer, um reacionário diria que ela não passa de uma filha mal agradecida. Criativa, mas mal agradecida.²²²

Esse raciocínio limita a ação artística aos interesses daquele que a patrocina. Esse mesmo princípio, aparentemente lógico, é o responsável, hoje, por uma grande crise da classe artística frente às leis de fomento para as artes existentes no país. Estas leis transferem para a empresa patrocinadora – detentora do capital financeiro - o poder de decidir o tipo de produção artística que será realizada. O parâmetro a que se sujeita o artista é, normalmente, o marketing do patrocinador, o perfil de público que este deseja atingir.

Talvez Ribas devesse questionar o por quê desse convite ter sido feito a Lia Robatto, já que era de conhecimento de todos a sua visão artística e o perfil do conjunto de sua obra artística até aquele momento. Para completar sua condenação, ele reprovou a organização do público pela produção do evento que, segundo ele, foi “[...] *educadamente* sugestionado para ir ali ou pra lá [...]” e desconsiderou a realização de uma dinâmica diferenciada entre público

²²² RIBAS, 1978.

e platéia já que “[...] houve apenas uma troca de posições, uma troca de papéis, assim mesmo quando a platéia, mesmo no palco, não dava uma de público, e ficava, ela lá, Mobi cá.” Ribas, enfim, utilizou de todos os argumentos possíveis, ainda que muitas vezes contraditórios para afirmar a manutenção do tabu que rondava o teatro.

A crítica de Carlos Borges segue o sentido oposto, afirmando, desde o título do texto – *Mobil(iz)ação: quebrando velhos tabus no Castro Alves* – a pertinência e coerência da obra apresentada. Borges explicitou todo tempo a coletividade da criação cênica, desarticulando o foco de Lia Robatto; localizou a obra dentro de uma atmosfera lógica de feira de largo, na qual existe um ordenamento e ritmo natural a sua mobilidade intrínseca; destacou a articulação existente entre o argumento da obra de arte e a inquietação que este produz em quem a frui; além de afirmar sua abrangente capacidade comunicativa, ainda que estruturada numa proposta vanguardista.

[...] é importante relatar a forma como o espaço do TCA foi utilizado, sobretudo porque provavelmente jamais venha a ser utilizado de maneira tão brilhante. [...] Na entrada dos artistas (por onde o público entra no teatro), um boneco anuncia as “proposições” daquele espetáculo: “este é um espetáculo para o povo, preocupado com o povo, suas condições e ansiedades. Venham todos, este é um trabalho feito para o povo. Mas, mediante o pagamento do seu ingresso. Não esqueçam, adquiram e apresentem o seu ingresso...” A ironia do boneco-apresentador é um tom presente em quase toda a Mobilização [...].²²³

Lia Robatto recorreu, em *Mobilização*, a muitas imagens e idéias que confrontavam o sistema político em vigor. Ela explica que “mobilização” era uma palavra comum no vocabulário da polícia. O artista plástico Murilo, responsável pela ambientação plástica do espetáculo criou uma imagem forte para representar a censura: “Um pássaro na mão, um ovo preso.” Essa idéia foi materializada pela instalação de um ovo preso numa gaiola. “Ou seja, as idéias são mortas e presas antes de nascer”, explica Robatto. Em outro espaço, uma cena era observada pelo buraco da fechadura. Num ambiente cercado por arame farpado, corda e filó, dançava uma bailarina. Placas em branco eram empunhadas numa manifestação de bocas amordaçadas. Em frente a um espaço interdito com tábuas e arame, lê-se “PROIBIDO” numa placa e, à frente, duas pessoas sorridentes.

Estes elementos configuram o espetáculo criado por Robatto, no qual mais imagens explícitas reverberaram a sensação de privação imposta pelo sistema político ditatorial. Paradoxalmente, essas imagens se dão numa mostra encomendada pelo governo, por meio da

²²³ BORGES, 1978.

Fundação TCA. Entretanto, para as mesmas imagens citadas, podem ser criadas leituras mais próximas da realidade artística baiana com base nas próprias questões apontadas por Robatto e pela estrutura elitista do TCA. Artistas limitados à técnica, cerceamento da criatividade e produção na estrutura acadêmica ou burocrática, espaços restritos para determinadas vertentes estéticas. Enfim, as leituras são diversas. Para não fechar a análise numa única perspectiva ilustrativa, é unânime, ao menos, o caráter reivindicatório e de denúncia da obra.

Nadir Nóbrega participou do processo de construção de *Mobilização*, porém não integrou a mostra final. Ela comenta que Lia Robatto utilizou estímulos que questionavam a existência de uma força opressora: “Ela jogava essas palavras-chave, essa coisa do opressor, do oprimido, como é que a gente reagia, como é que esse corpo reagia [...]”. Para Nóbrega, invariavelmente, as relações se estabeleciam no seu ambiente cotidiano. Ao refletir sobre a ausência de liberdade para se expressar, suas reflexões se direcionavam para sua vivência acadêmica. Era naquele ambiente real, diário que ela identificava a opressão, o preconceito, e não numa esfera de abrangência nacional. Para ela, sua postura questionadora dentro da escola se converteu no foco de sua abordagem criativa:

[...] eu me lembro que a parte que eu ensaiava era essa parte justamente de você não poder falar tudo... E eu me sentia muito nessa parte [...]. Eu criei essa péssima fama dentro da Escola de Dança. Tudo que eu queria falar, eu falava. Eu não media distância, não mandava recado. Então tinha muito essa coisa de que nem tudo você podia falar. [...] Eu me identifico com o trabalho *Ao Pé do Caboclo*. Que é justamente essa coisa de trabalhar com tradição afro-brasileira. E *Mobilização* não tinha nada com tradição, mas tinha a ver com a realidade. A realidade por mim vivida. Que acho que, também, vivida por outras pessoas. Porque a gente via determinadas coisas absurdas dentro da Escola de Dança e a gente não podia falar [...] para não ser perseguida, porque eram poucos professores para não sei quantas disciplinas. Então, você brigava com ele aqui, mais adiante você encontrava com ele de novo.

Para Tom Tavares, *Mobilização* tinha um cunho de militância política contra o estado autoritário nacional. Ele comenta a música *Era Movediça* que criou para o espetáculo. Com letra, ela destoava da sua prática de composição para montagens da época. “[...] era a única música com letra que tinha no espetáculo. [...] falando exatamente do período, uma era onde você não conseguia ter pé firme, ter um chão para se manter de maneira íntegra [...]. Outro elemento de contestação, para ele, era a estratégia de regência que utilizou para a orquestrinha que se posicionava fora do teatro, nas escadarias: “Era uma pretensa música erudita, aquela composição minha, e eu regia com todo o gestual de regência ao contrário. [...] era já uma maneira de dizer ‘eu não quero assim, eu quero de outra maneira’. A postura já era essa.” Ao

comentar a foto de um grupo de dançarinas vestidas de branco, com placas em branco e bocas amordaçadas, ele conclui:

[...] essa imagem é panfletária: “Eu não posso dizer nada, eu estou calado, eu estou amordaçado, eu estou protestando contra isso.” Isso é como se fosse uma passeata, mesmo, de protesto.

[...] se tinha uma coisa que não se podia fazer na época era protestar, levantar a voz contra qualquer tipo de ato oficial, não havia espaço para isso.

Tom Tavares ressalta que, no que se refere à parceria criativa estabelecida com Lia Robatto na construção do espetáculo, a composição da trilha sonora recebeu o mínimo de interferência de Lia Robatto.

Eu tive uma liberdade muito grande para trabalhar. Lia me deu uma liberdade muito grande. Ela me propunha apenas. Ela dizia assim: “Olha, eu queria que na entrada, ali, logo na escadaria tivesse uma orquestrinha tocando alguma coisa.” E aí, o resto era comigo. Eu me virava e inventava. Então, “vai ser uma orquestra de cordas, vai ser uma música X”. Ela não sugeriu nada nesse aspecto, não impunha nada nesse aspecto. [...] Nunca houve nada pré-determinado. Havia sempre uma porta aberta para alguma mudança, para que a gente pudesse melhorar aquela situação. [...] quando o público está no palco, o momento cênico acontece na platéia. Há a inversão total dos papéis.

Em 1978, Suki Villas-Bôas ingressou no curso de graduação da Escola de Dança e dançou para Lia Robatto, pela segunda vez, em *Mobilização*. Ela também defende a configuração de *Mobilização* enquanto espetáculo de cunho explicitamente político-panfletário, com uma exposição questionadora direta à ditadura por meio de suas cenas de reivindicação política de corpos e placas em branco, bocas tapadas, gaiolas e cerceamento de espaço.

Devido ao tamanho dessa produção e a participação de alunos da Escola de Dança da EMAC/ UFBA, tanto a equipe técnica recupera a vivacidade de *Vertigem do Sagrado* e outros espetáculos anteriores, como a configuração de um recorrente núcleo de intérpretes se reestrutura a partir do espetáculo anterior: do elenco de *Ao Pé do Caboclo*, catorze pessoas participaram de *Mobilização*. Na equipe técnica é recorrente a colaboração do artista plástico Murilo. Durante o processo de montagem de *Mobilização*, Robatto trabalhou com pequenos grupos separadamente, em locais distintos, de modo que o todo só se configuraria, de fato, no momento próximo à apresentação.

Na segunda edição do Concurso Nacional de Dança Contemporânea, em 1978, Robatto manteve a mesma postura de contestação às regras do evento, desta vez, propondo uma apresentação à meia-noite, numa discoteca chamada Maria Phumaça Disco Club. A

comissão julgadora ficava obrigada a dirigir-se ao local para fazer sua análise. O espetáculo chamava-se *Vira Volta*, era composto por um elenco de oito dançarinas convidadas, configurava um espetáculo de Dança Ambiental e tinha duração de cinquenta minutos. Para esse espetáculo, Robatto estabeleceu parceria com Onias Camardelli, que criou música especial para a montagem, executada ao vivo pelo Grupo Zambo.

Vira Volta tinha como tema a vitalidade da energia feminina nas suas múltiplas funções sociais. O espetáculo foi apresentado ainda no ICBA e no Parque de Exposições da cidade. *Vira Volta* aparentemente não estabeleceu relação direta com a Universidade. Para Robatto, este espetáculo representou uma primeira intenção de concluir o processo do GED. Entretanto, poucos meses depois, ela estava mais uma vez na Bienal de São Paulo com uma nova versão de *Ao Pé do Caboclo*, mantendo parte da equipe do último trabalho.

O espetáculo *Vira Volta* foi uma realização do Grupo Experimental de Dança e Comunicação e contou com um elenco de dezessete intérpretes. Desses, quatro participaram de *Mobilização e/ou Ao pé do Caboclo*. Na equipe técnica, Lia Robatto contou com a colaboração de Onias Camardelli na direção musical e de Conceição Castro.

Lia Robatto montou o espetáculo *Ao Pé do Caboclo II* ainda em 1978. O elenco era composto por trinta e sete intérpretes das áreas de dança, teatro e música, sendo que trinta e um já haviam participado de pelo menos um espetáculo dirigido por Lia Robatto. Na equipe técnica, Onias Camardelli assinou novamente a direção musical do espetáculo. Essa montagem tinha duração de quarenta e cinco minutos e foi apresentada na I Bienal Latino-Americana de São Paulo - cujo tema foi *Mitos e Magia* - e no TCA.

O episódio de apresentação desse espetáculo na I Bienal Latino-Americana de São Paulo gerou um incidente de proporções políticas. Como era um espetáculo itinerante, não era possível prever a posição exata do grupo em cada momento do espetáculo. Coincidiu que eles passavam em frente ao stand do Chile, quando cantavam o Hino ao Dois de Julho. O trecho [...] *Com tiranos não combinam, Liberdade, liberdade* [...], explicitamente de teor libertário, foi interpretado como ofensa ao ditador chileno, Augusto Pinochet, situação que gerou conflitos e intervenção policial, porém sem graves consequências.

Esse episódio, entretanto, em nenhum momento limitou a festividade e a integração estabelecida durante as apresentações realizadas na Bienal. “Acreditamos que todo espetáculo cênico possui um caráter de ritual, seja qual for o seu conteúdo. A magia existe na própria

ação dramática.”²²⁴ Sempre abordado com encantamento e festividade pelas críticas da época, *Ao Pé do Caboclo II* imprimiu vitalidade à atmosfera sóbria da capital paulista.

A proposta de Lia é criar um espetáculo itinerante de dança ambiental, o que ela consegue montando uma verdadeira festa, da qual fica muito difícil não participar. Em primeiro lugar, porque o espetáculo “anda” por todos os espaços da Bienal, e é preciso correr atrás dele, persegui-lo, adivinhar onde será a próxima parada. E quando pára, começam a acontecer duas, três coreografias ao mesmo tempo, mas que também não circunscrevem um único espaço físico. De repente, quem estava só olhando, se descobre no meio, porque os bailarinos passaram por fora da platéia, transformando-a rapidamente em palco. [...] Tal como os espetáculos de Ivaldo Bertazzo, basta estar vivo para gostar.²²⁵

O GED e Lia Robatto, na prática, se (con)fundem, porém, nesta fase, observa-se muito mais precisa a presença de Lia Robatto do que do GED, pois somente dois espetáculos tem a assinatura expressa do Grupo Experimental de Dança e Comunicação nos seus programas: o *Vira Volta* e o *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)*, curiosamente os únicos que não possuem o caráter itinerante. Eles exploram, na sua concepção, a questão dos espaços alternativos. Os outros espetáculos do período se caracterizam por serem grandes produções com elencos de vinte e seis à setenta e seis pessoas. A concentração de grandes elencos, a proposta itinerante e as temáticas de cunho popular (culturais e revolucionárias) abordadas conferem ao período uma atmosfera de ritual, intensificada pela concentração de energia humana. Esse ambiente místico teve início com *Vertigem do Sagrado*, justamente uma proposta de resgate do teor sagrado nas manifestações cênicas. Nesse sentido essa fase se justifica e encontra sintonia do início ao fim, exceto por um espetáculo, *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)*, que foge a essa proposição pelo seu caráter questionador, especificamente voltado para a configuração do I Concurso Nacional de Dança Contemporânea.

De uma média de duzentas e cinquenta pessoas que participaram das seis montagens do GED em 1977 e 1978, foram mais presentes: Eduardo Moraes, Tom Tavares, Murilo, Silvio Robatto, Marta Saback, Jota Bamberg, Diógenes Rebouças; Guido Lima; Raquel Peixoto, Marize Queiroz, Neuza Saad; Beth Rangel, Leda Muhana, Yêta Lomanto e Cristina Perco. Levando-se em conta que os elencos eram muito grandes nessa época, trinta e oito pessoas além das citadas acima participaram de dois espetáculos dessa fase.

²²⁴ ROBATTO, 1994, 396. Texto de Lia Robatto (São Paulo, 1978) referente à montagem *Ao pé do Caboclo II*.

²²⁵ KATZ, 1978.

4.2.4 Uma tentativa de convivência e ... Salomé

Em 1979, a montagem de *Sina* com o Grupo Experimental de Dança do Departamento de Artes Cênicas da UFBA anunciou uma nova configuração dos trabalhos de Lia Robatto, pautada numa reconciliação com os limites do palco tradicional. Mais do que a decisão de ampliar suas possibilidades cênicas com trabalhos mais elaborados e, talvez, menos experimentais, a nova configuração do GED representou uma tentativa da coreógrafa em dialogar ou se adequar aos esquemas burocráticos da academia.

Seu elenco constava de vinte e sete intérpretes, sendo doze recorrentes nos espetáculo anteriores. Na equipe técnica, colaboram com Lia Robatto, Lindemberg Cardoso e Murilo.

Em *Sina*, Robatto retomou o tema da Paixão de Cristo, agora interpretados por nove dançarinas bolsistas da Universidade. O anúncio da proposta de *Sina* pelo jornalista Ricardo Noblat, juntamente com declarações de Lia Robatto sobre aquele momento permitem uma analogia pertinente entre a temática e àquele momento do GED. Para a análise sugerida, troco, na primeira frase da citação de Noblat, a palavra Cristo por GED:

Uma paixão de Cristo onde o Cristo não aparece, é apenas sugerido: morre, não ressuscita, mas é de novo anunciado [...].
 “Completei um ciclo de experiência de relação palco X platéia [...] e sem perder essa preocupação, senti a necessidade de quebrar a expectativa em relação aos meus trabalhos, imagem que me comprometia com determinados padrões expressivos”.
 [...] Para ela, “um espetáculo cênico tem o caráter de uma celebração ritualística”.
 A magia, explica, “está na tentativa do intérprete de transcender a si mesmo, envolvendo o público como testemunha”.²²⁶

Surgido de uma ruptura conceitual relativa aos valores estéticos empenhados pela Escola de Dança na década de 1960, era a *sina* do GED mediar uma última tentativa de reconciliação da Lia Robatto não só com o espaço convencional do teatro, mas com os limites do espaço acadêmico da dança. Configurado como um espetáculo de dança cênica, *Sina* era composto por sete coreografias interligadas que somavam uma hora de espetáculo. Nesse trabalho, teve destaque a relação estabelecida entre dança e teatro. Nesses termos, muitas vezes o espetáculo foi anunciado pela mídia como uma programação teatral.

Em *Dona Claudia*, de 1979, Lia Robatto ampliou o estudo da integração entre a dança e o teatro, numa crítica à revista *Cláudia* e ao perfil feminino alimentado pelo periódico: a *dona-de-casa-classe-média-brasileira* reprimida pela sociedade. Manteve-se, nessa nova

²²⁶ NOBLAT, 1979.

estrutura do GED, a participação do elenco na criação cênico-coreográfica, que também era composto apenas por mulheres. A trilha não era composta especialmente para o espetáculo e também não era executada ao vivo, modo de utilização pouco comum desta linguagem artística no histórico do grupo. O espetáculo era rico em comicidade no trato com a trama proposta. A interação do elenco com a platéia era alimentada com interferências anteriores ao início do espetáculo. *Dona Cláudia* tinha uma hora e vinte minutos de duração e foi apresentado no ICBA, no Teatro Anchieta (SP) e participou da III Oficina Nacional de Dança Contemporânea da UFBA.

Voltando-se mais uma vez para o teatro, o Grupo Experimental de Dança estreou *Dona Cláudia*, abordando (...) os problemas da mulher atual (...). O espetáculo pegou um tema muito rico para explorar e soube fazê-lo na sua amplitude, conseguindo uma perfeita harmonia entre a dança e o teatro (...). É muito limpo, segue uma ideologia formal realista, entrando em determinados momentos num simbolismo claro e preciso, com uma coreografia bem estruturada, muito rica em movimentos (...) [Jornal da Bahia, 02 set. 1979].

(...) as duas artes (teatro e dança) estão perfeitamente integradas (...) e as meninas além de excelentes dançarinas, estão ótimas como atrizes (...). [A Tarde, 22.07.1979]²²⁷

Para este trabalho, o elenco era reduzido, concentrando as intérpretes que nos últimos anos estabeleceram vínculo com a proposta do grupo. Além de Maria Amélia de Carvalho, atriz convidada, as nove intérpretes fizeram *Sina* e tinham, no mínimo, mais um espetáculo realizado no grupo.

Em 1979, *Dança em Processo* inaugurou uma nova abordagem do Grupo Experimental de Dança da UFBA, agora com foco no trabalho estritamente físico. Fugindo da estrutura temática dos seus espetáculos anteriores, a pesquisa de expressões do corpo poético configurou o elemento essencial dessa nova obra coreográfica. Para além de utilizar o movimento enquanto meio de expressão, este se tornou o objeto da ação poética. Numa estreita, porém hierarquizada parceria com a música de Hans Ludwig - composta para o espetáculo a partir das sequências coreográficas - o GED enveredou pela pesquisa técnica do movimento corporal.

Ao invés de um tema representativo, trabalhamos a mecânica de transferência de peso e apoio corporal, as diversas formas de locomoção, a variedade rítmica e os variados impulsos dos movimentos. [...] O espetáculo "DANÇA EM PROCESSO" é tão despojado quanto possível de recursos cênicos, exigindo, conseqüentemente, dos intérpretes, maior desempenho específico de suas técnicas [...].²²⁸

²²⁷ FRANCO, 1994, p. 241.

²²⁸ ROBATTO, 1994, p.412.

Em consequência desse novo empreendimento estético, houve uma redução brusca de profissionais na ficha técnica do espetáculo, fato que destoa completamente da tendência agregadora de Lia Robatto e do GED. Ela assinou, além da direção e coreografia, a iluminação e o figurino do trabalho. Com duração de quarenta minutos, o espetáculo *Dança em Processo* foi apresentado no Teatro Santo Antônio e no ICBA. Não foi possível analisar seu elenco em função da inexistência de programa do espetáculo.

Em 1980, Robatto montou *M'Boiuna*, inspirada no poema *Cobra Norato*, de Raul Boop, obra que retrata uma lenda da região amazônica brasileira. O retorno à abordagem de um tema mítico configura a tendência estilística de Robatto e do GED, um foco para o movimento cultural brasileiro e uma dança participativa. As ambiências místicas e ritualísticas das lendas, estórias e representações da cultura popular tradicional estiveram sempre presentes na obra de Robatto. “*M'Boiuna* aponta a principal tendência do Grupo Experimental de Dança: a busca de novas linguagens da dança integrada com outras expressões artísticas e a participação criativa dos dançarinos no processo do desenvolvimento coreográfico.”²²⁹

Suki Villas-Bôas participou desse trabalho. Ela explica o quanto a experiência foi importante para o amadurecimento do grupo. Em termos de estrutura coreográfica, ela comenta a ênfase dada à plasticidade do movimento corporal com base numa pesquisa de dança acrobática, numa proposta distinta no histórico do grupo. “A gente conseguiu um resultado muito interessante, enquanto grupo, não sei se esteticamente, muita gente criticou o espetáculo.”

M'Boiuna tinha um elenco de vinte e nove intérpretes, duração de uma hora e foi apresentado no TCA (BA), no Teatro Tereza Rachel (RJ), no Teatro Cultura Artística (SP), compondo a programação de três eventos de dança: a IV Oficina Nacional de Dança Contemporânea da UFBA, a Mostra Nacional e Internacional de Dança (Mês Internacional da Dança - BA) e o III Ciclo Nacional Dança Contemporânea (RJ). Na equipe técnica colaboraram J. Cunha, repetindo a experiência de D. Cláudia e Hans Ludwig na direção musical.

Embora o discurso dessa fase do GED projete a continuidade da busca de novas linguagens para a dança pela integração e democratização artística, creio que as montagens de *Vira Volta*, *Dona Cláudia* e *Dança em Processo* são, estas sim, experiências distintas, pesquisas isoladas, dissonantes entre si e em relação aos princípios do GED. As duas

²²⁹ ROBATTO, 1994, p.414.

primeiras se aproximam pelo tema, mas a dinâmica de elaboração dos espetáculos é vazia de vitalidade criativa. Ao falar de *M'Boiuna*, Silvia Maria²³⁰ explica que “(...) trata-se do desenvolvimento do trabalho criado em *Dança em Processo*, espetáculo realizado pelo GED em fins de 1979, todavia agora afirmando uma das mais fortes tendências do Grupo: a interpretação dramática da dança [...]”, ou seja, partindo de uma pesquisa de movimento mais elaborada tecnicamente aliada a um tema da cultura brasileira, o GED alcançou em *M'Boiuna* uma imagem mais estruturada em termos de plasticidade cênica.

O reconhecimento de vestígios da relação dialógica de Lia Robatto com a cultura tradicional popular provoca o seguinte comentário de Vallin Jr.: “[...] com esse trabalho, o público reencontra em Lia Robatto a coreógrafa de imaginação fértil, com incrível capacidade de animar o palco com idéias sempre surpreendentes.”²³¹

O acúmulo de funções em *Dança em Processo*, por exemplo, provoca um desconforto conceitual. Fecham-se as redes? Cessam as liberdades criativas? Limita-se o diálogo? Lia Robatto iniciou ali experimentos corporais de outra natureza, mais técnicos, menos comunais. Será que isso reflete um acompanhamento às novas tendências sociais, culturais e políticas? Uma nova fase pessoal? Ou uma tentativa de existência do GED em qualquer espaço instituído, nesse caso, a Escola de Dança?

Em 1981, nos moldes que configuraram os trabalhos do GED desde 1965, Lia Robatto completou, de fato, um ciclo. Coincidência ou não, o atrito estabelecido entre Lia Robatto e Escola de Dança, frente à continuidade ou não daquela montagem no contexto de greve dos professores, resgatou a dinâmica singular do GED em todos os elementos constitutivos da sua natureza ideológica. Unindo a linguagem do teatro, da música e da dança, *Salomé* foi uma superprodução que envolveu o GED, o grupo de teatro Avelãz y Avestruz, três conjuntos musicais (Anticália, Quarteto de Cordas da Bahia e Orquestra Sinfônica da Bahia), além de percussionistas convidados. Os espaços do Museu de Arte Sacra da Bahia foram explorados com toda a propriedade que a vivência artística legou ao grupo.

É uma continuação das experiências que venho desenvolvendo no universo PALCO X PLATÉIA, realizando propostas cênicas ambientais através de ações itinerantes, numa tentativa de revitalizar as relações entre atores e espectadores estimuladas pela escolha e aproveitamento dos espaços arquitetônicos dos locais dos espetáculos.²³²

²³⁰ MARIA, 1980.

²³¹ VALLIM JR, 1980.

²³² ROBATTO, 1994, p.422.

Salomé tinha a duração de uma hora e quarenta e cinco minutos, numa seqüência de dez ações cênicas interligadas. Segundo as indicações de Lia Robatto sobre o espetáculo, não existia uma linha única de pensamento e algumas cenas aconteciam ao mesmo tempo. O público tinha liberdade de fazer suas escolhas e extrair dos *corpos-gestos-sons-palavras* aquilo que estivesse mais próximo de suas concepções intelectuais e interações estéticas e expressivas. “A primeira montagem de 1981 estreou brilhante, sob a responsabilidade do Grupo Experimental de Dança e do Avelãz e Avestruz. [...] A temporada foi curta e as sessões poucas para a quantidade de público que o trabalho atraiu.”²³³

A equipe mais assídua dessa fase foi composta por Carla Leite, J. Cunha, Hans Ludwig, Cândida Lobão, Neuza Saad, Beth Rangel, Fátima Leonardo, Tereza Oliveira, Cristina Perco, Márcia Carvalho, Glória Santiago, Iracema Cersósimo, Daniela Stasi, Oskar Dourado, Andréa Daltro, Renato Aguiar e Luiz Carlos Manequim.

O discurso da montagem de *Salomé* em nada se aproxima da vivência do GED desde *Sina*. O fio de sustentação daquelas montagens ao GED era a relação democrática de criação artística estabelecida entre Lia Robatto e seu elenco. Essa estruturação íntima, interna é que autentica a identidade do GED, quer nos primeiros trabalhos, na sua fase radical de experimentação com não-bailarinos e até mesmo no momento final do grupo, ligado à Escola de Dança da UFBA.

A ruptura com os princípios do GED na vivência da Escola de Dança era um indício de uma nova fase da vida de Robatto, como também da vida política e cultural do país nos anos 1980. *Salomé* foi o último grito do Grupo Experimental de Dança de Lia Robatto.

Após 1981, quando Robatto se afastou do Grupo Experimental de Dança da UFBA, ele foi mantido em atividade ainda por um ano, com a criação de um espetáculo, *Kiuá*, dirigido por Beth Rangel em 1982. Apesar de o GED ter mudado de nome algumas vezes, é justamente neste último ano que se configura a ausência de coerência conceitual necessária à sua sustentação. Ao se desarticularem Lia Robatto e o GED, rompe-se a vivacidade e ousadia artística e se encerra um movimento estético coreográfico singular na história da dança em Salvador. A inquieta inventividade de Lia Robatto dava vida ao GED e a articulação deste com outros artistas devolvia-lhe a energia ofertada. Sem Lia Robatto, na Escola de Dança ou em qualquer outro espaço, o GED não tinha sentido.

²³³ FRANCO, 1994, p. 291.

O MOVIMENTO ARTÍSTICO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA

A idéia de uma ditadura se estabelece sempre na privação de direitos. Em Salvador, a ditadura militar instituída em abril de 1964 repercutiu num quadro dramático para as artes, desmanteladas após o período fértil vivenciado na década de 1950.

No contexto cultural efervescente da Universidade da Bahia na segunda metade da década de 1950, Lia Robatto realizou os cursos de dança de Yanka Rudzka no formato de seminários livres. Em seguida, ela colaborou na administração desses cursos na Escola de Dança até a chegada de um novo diretor. Ela o fez a partir daquela primeira vivência, valorizando a dança e exercitando sua inventividade. Sua identificação com as proposições artísticas de sua mestra e a contagiante forma de relacionamento que estabeleceu com os profissionais das áreas artísticas e com a peculiar cultura baiana tornaram difícil a adequação de Lia Robatto ao modelo de gestão e expressão artística oferecidos por Rolf Gelewski a partir de 1961.

Com sua inquietação artística e impulsividade jovial, Lia Robatto criou em Salvador, em 1965, um grupo de dança com vistas a realizar-se profissionalmente na esfera da composição coreográfica, obedecendo aos seus impulsos criativos e o desejo de construir uma dança que lhe provocasse o prazer que sentia ao dançar para sua mestra.

Lia Robatto, à frente do Grupo Experimental de Dança, conseguiu manter nos anos de ditadura, a rede de interatividade artística exercida durante os anos de Modernismo Baiano em Salvador - especialmente no período entre 1956 e 1961, quando ao contexto artístico-cultural independente, somou-se a criação das escolas de arte da Universidade da Bahia.

Valendo-se da ambiguidade da arte e da especificidade visual da dança, ela conseguiu reunir equipes de trabalhos que concentravam os mais ousados artistas do período, comprometidos com uma arte viva, questionadora e coletiva.

É possível encontrar elementos de proximidade entre as aulas de dança de Yanka Rudzka e as características do GED: Rudzka estabeleceu com suas alunas um processo de criação no qual cada uma delas desempenhava sua dança enquanto dançarina-colaboradora, capaz de criar e refletir sobre seu processo artístico. A interação que Yanka Rudzka estabeleceu com outros artistas repercutia nas aulas, onde músicas eram improvisadas ao piano ou nos atabaques. A ênfase na expressividade em relação à técnica corporal era um de seus princípios básicos. Tudo deveria ser executado com o máximo de expressividade.

O GED surgiu da experimentação e do desejo de uma dança que interagisse com o ambiente no qual Lia Robatto se encontrava e que tanto a encantava. Assim o GED se fez pela curiosidade e ousadia criativa. A partir da influência barroca presente no modo de ser soteropolitano, Lia Robatto criou sua primeira composição profissional. Desde então, diversos espetáculos se seguiram na busca de uma dança livre, questionadora e conectada com seu tempo.

A democratização na construção artística foi o grande desafio e a grande lição do Grupo Experimental de Dança naqueles tempos execráveis de restrições. Se os espaços de liberdade estavam restritos no país, aqui em Salvador, Lia Robatto, por meio do Grupo Experimental de Dança, construiu para esta e outras linguagens artísticas um ambiente paralelo, a micro-estrutura da dança. Paralelo no sentido de distinção, não de clandestinidade.

As dificuldades criativas vividas por Lia Robatto na Escola de Dança no início da década de 1960, foram transformadas por ela em impulso criativo. No lugar de aceitar a imposição de uma estrutura na qual não acreditava, ela criou com o GED um espaço de comprovação para suas crenças sobre a dança, desarticulando as limitações identificadas no âmbito acadêmico por meio da investigação prática.

Diante, por exemplo, do olhar restrito e hierarquizado do estudo do espaço para a dança, ensinado por Rolf Gelewski, Lia Robatto respondeu com diversas experimentações criativas em espaços inusitados, adentrando museus, galerias de artes, espaços de circulação de estruturas arquitetônicas urbanas, estabelecendo sua Dança Ambiental, que com o tempo ganharia mobilidade em percursos itinerantes.

Do formato metódico e claro de criação coreográfica, Lia Robatto estabeleceu espaços densos de realização artística, evocando temas dramáticos da realidade cultural local e promovendo debates cênicos entusiasmados, onde a emoção e a intuição tinham espaço significativo na composição coreográfica.

Ela estabeleceu em Salvador, com o GED, um espaço constante de reflexão conceitual sobre a dança, colocando à prova padrões artísticos tradicionais ou superficiais. Nesse sentido,

seus espetáculos tiveram sempre o caráter de manifesto, não só cênico. Lia Robatto teve o cuidado de ser contundente em suas proposições, utilizando os programas de espetáculos para propor discussões para as artes. Com isso, o GED estabeleceu um espaço de trégua formal, onde as linguagens artísticas podiam dialogar sem restrições, podendo o artista experimentar situações novas, relacionando seus conhecimentos específicos com artistas de áreas distintas.

Construía-se aos poucos um espaço democrático de criação, sempre com o intuito de ampliar as possibilidades investigativas da dança. Assim, o GED rompeu com a hierarquia grupal, propondo novas configurações e responsabilidades para o grupo. Cada artista, no seu grupo tinha espaço para propor coisas.

O GED também avançou na pesquisa dos limites simbólicos entre as linguagens artísticas, propondo parcerias com diversas áreas, transformando o que poderia ser um simples espetáculo de dança, numa proposta múltipla de vivência sensível, rica para cada um dos envolvidos. Esse empreendimento ganhou maiores proporções no momento em que tais posturas foram alargadas para o público, intimado a exercitar ativamente o papel de receptor, envolvendo-se criticamente com a obra ofertada.

Apesar das poucas e superficiais referências que Lia Robatto considera que teve no âmbito da dança, sua formação intelectual foi privilegiada. Desde suas primeiras montagens o GED expunha interesses concernentes com a arte pós-moderna norte-americana, que teve seu momento máximo em 1963, portanto, dois anos antes do primeiro espetáculo do GED. Nesse contexto, ela teve acesso direto apenas ao trabalho de Ann Halprin. As propostas estéticas do GED dialogavam perfeitamente com o que havia de mais novo em termos de arte pós-moderna. Há aproximações no que se refere à crescente tendência em democratizar a criação artística, tanto na esfera metodológica como nas possibilidades de intercâmbio entre as linguagens artísticas.

O Grupo Experimental de Dança amalgamou, numa mesma proposta coreográfica, a dramaticidade da dança moderna e a base comunal da arte pós-moderna. Ao mesmo tempo em que a necessidade de um tema ou mensagem definida o ligava à estrutura coesa das peças modernas e o aproximava das manifestações populares brasileiras, a democratização do espaço cênico entre os artistas, e desses com o público, o aproximava da proposição artística norte-americana.

Se existia uma estrutura do espetáculo delineando início, meio e fim, existia também a possibilidade de interação e transformação em cada momento único de apresentação, inculcando naquele instante a ação do acaso. Se os espaços estavam bem definidos na ficha técnica, o que cada artista propunha borrava os limites de criação na prática cênica.

As proposições do GED dialogavam também com as idéias do Tropicalismo no que elas tinham em comum com as referências do movimento cosmopolita de Salvador na década de 1950: a possibilidade de fazer interagir princípios, idéias e ações aparentemente antagônicas e inconciliáveis, transitar sem problemas entre o regional e universal. Assim, o GED estabeleceu uma expressiva relação entre as suas propostas vanguardistas de relação e expressão artísticas com elementos das manifestações culturais da região, referências impactantes para Lia Robatto desde sua chegada à cidade em 1957.

A arte produzida pelo GED, ainda que consideravelmente dentro de um espaço de restritas trocas culturais, demonstrou uma sintonia eficaz com diversas realizações culturais no país e no mundo: a crescente pesquisa de Lia Robatto em explorar artisticamente ambientes alternativos conduziu seus alunos à inusitada experiência de interagir criativamente com a rotina da cidade. Por meio de laboratórios em espaços públicos, a percepção pelo artista daquela realidade sócio-cultural seria investigada poeticamente, gerando um resultado estético conciliador entre técnica, experiência de vida e influência cultural. Lia realizou essas experiências com seus alunos da Escola de Dança em 1977. Entretanto, em 1956, Augusto Boal, ligado ao CPC e, portanto, a uma forma política de fazer arte, visando a discussão de questões sociais, utilizava de laboratórios criativos dessa natureza, os quais o levaria a estruturar o Teatro do Oprimido no princípio da década de 1970. Posteriormente, esse tipo de investigação artística seria feito também por Graziela Rodrigues em Brasília.

Analisados os apoios e patrocínios aos espetáculos do GED, fica claro que a administração municipal e, principalmente, a estadual promoveram representações estéticas inusitadas e, às vezes, pouco compreendidas até mesmo entre seus iguais. Nos programas do primeiro e terceiro espetáculos do Grupo Experimental de Dança constam expressamente o respaldo das respectivas primeiras-damas do governo estadual aos projetos coreográficos de Lia Robatto. O caráter vanguardista de seu posicionamento crítico perante a dança que estava sendo produzida em Salvador e no Brasil provocou o incômodo de alguns e a indiferença de outros. Para o bem ou para o mal, foi melhor assim: politicamente, o GED estabeleceu relações sem conflitos com os poderes públicos; culturalmente, ele provocou uma reflexão sobre o fazer coreográfico.

Provavelmente o espetáculo *Os Sertões*, de 1967, foi beneficiado pela ação cultural do governo de Lomanto Júnior de revitalizar a cena teatral baiana com apresentações no TCA, dado o apoio da primeira-dama do Estado e da Superintendência de Difusão Cultural na produção desse espetáculo.

Durante o governo de Luís Viana Filho, entre os anos de 1967 e 1971, o GED foi beneficiado pelas ações de apoio a cultura daquela administração. Dos quatro espetáculos produzidos entre 1968 e 1970, três tiveram o apoio do Departamento da Educação Superior e da Cultura (DESC) e um teve apoio da Fundação Teatro Castro Alves. Assim, o GED escapou ileso às restrições punitivas aplicadas à classe artística pelo governo após o episódio de repressão à apresentação do espetáculo *As Senhoritas*, dirigido por Alvinho Guimarães em setembro de 1968, quando o patrocínio e o acesso de produções locais ao TCA sofreram restrições.

Em termos de produção artística, a análise do contato do GED com o governo de ACM entre 1971 e 1975 não pode ser estabelecida de forma precisa. Essa foi a fase em que o GED esteve envolvido com a sequência de espetáculos de artes integradas que reuniu, entre outros artistas, Lia Robatto, Huffo Herrera, Deolindo Checcucci e Chico Liberato. Nesse sentido, não há documentos para a análise de diversos espetáculos. Apenas no caso de *Jogo Alto 30000 Pés*, dirigido por Lia Robatto, existiu o apoio do DESC. Depois disso, ocorreu o período de inatividade do grupo até 1976.

O GED também foi beneficiado pelo governo estadual de Roberto Santos, por meio da Fundação Cultural do Estado da Bahia e do TCA nas ações de incentivo à produção de teatro e dança. Entre 1977 e meados de 1979, dos sete espetáculos produzidos pelo GED, cinco tiveram o patrocínio ou apoio do Governo do Estado, sendo quatro através da Fundação Cultural do Estado da Bahia, além do apoio do TCA ao último. Desse período, não há documentos para a análise do espetáculo *Mo(Vi)Mentaliz(Ação)*.

No segundo governo de ACM, a partir de 1979, entre as três produções do GED, uma teve apoio do Governo. Não há documentos do espetáculo *Dança em Processo* que possibilitem essa análise.

Diante do quadro de apoio que o GED teve dos governos estaduais ao longo de sua trajetória, nota-se a grande possibilidade de incentivo dedicado à dança durante o governo militar. Nesses termos, cabe ressaltar mais uma vez o seu potencial em criar estratégias poéticas que possibilitassem uma convivência pacífica com o sistema. A delicada subjetividade da dança possibilitou que um trabalho revolucionário e inquieto como o do GED figurasse entre as esferas do poder, aparentemente, sem ressalvas. É curioso que, para além da especificidade plástica da dança, o GED estivesse intensamente envolvido com as linguagens do teatro e da música.

No caso de Lia Robatto, ainda que sua formação cultural tenha sido intensa, a ausência de outras referências locais ampliou a sua capacidade inventiva, com a falta de limites de

qualquer natureza. Quando esse limite se impôs pela presença de Rolf Gelewski, ela logo se desligou dele. Estabeleceu, sem perceber, um movimento cultural ousado.

Esse movimento cultural foi promovido pelas produções do GED desde 1965 e colaborou para a situação diferenciada da dança no quadro de vazio cultural da década de 1970 em Salvador. Do quadro generalizado de desmantelamento da produção artística local, a dança se destacou como uma linguagem pouco incomodada pela censura militar e que, também pelo seu histórico de desenvolvimento no Brasil, estabeleceu o período da ditadura como o seu período de reconhecimento e profissionalização.

Ainda que a presença do censor fosse uma constante, a especificidade não-verbal da dança impossibilitava razões precisas para vetos. Além disso, o caminho de experimentação trilhado pelo GED estabeleceu uma prerrogativa para que novos grupos e projetos desenvolvessem suas pesquisas estéticas integrando as outras linguagens artísticas. Essa, na verdade, pode ser considerada uma preciosa estratégia para as outras linguagens, pois, na medida em que o espetáculo se configurava como dança, investidas de textos ou músicas letradas podiam escapar ao controle do censor. Foi o caso, por exemplo, da música *Era Movediça*, de Tom Tavares, no espetáculo *Mobilização*.

O GED viveu quatro fases distintas ao longo de dezessete anos. Ao todo, foram contabilizadas uma média de duzentas e noventa pessoas que participaram do elenco de espetáculos do GED. Destas, oitenta e cinco pessoas ou 29,3% participaram de mais de um espetáculo. Cento e noventa e cinco pessoas ou 71,7% participaram de apenas um espetáculo. Da equipe técnica, consta um total de cinquenta e sete pessoas, sendo que destas trinta ou 52,63% participaram em mais de um espetáculo, enquanto vinte e sete ou 47,27% só colaboraram em um espetáculo. Entre elenco e equipe técnica participaram do GED uma média de trezentas e cinquenta pessoas. Esses dados não são exatos. Servem apenas como uma expectativa geral, pois não contei com dados do elenco de *Dança em Processo*, com alguns grupos convidados (não detalhados) e com alguns espetáculos da fase 1971-1973. Além disso, tive dificuldades com certos nomes citados nos programas que davam margem para erro, como sobrenomes diferentes para uma mesma pessoa, por exemplo.

O fato de o grupo ter interrompido sua produção entre 1974 e 1976 não comprometeu a sua estrutura e existência como ocorreu quando ele foi vinculado à Escola de Dança da UFBA. O GED foi um só na medida em que se colocou enquanto espaço de reflexão da dança naquele contexto político cultural e, ao mesmo tempo, foram muitos nas diversas formas de abordagem dessa arte coreográfica. Do mesmo modo, o GED foi um só quando concentrou os desejos estéticos e propósitos artísticos de Lia Robatto, mas foram muitos nas centenas de

parcerias que ela estabeleceu com cada integrante do grupo, seja na equipe técnica ou no elenco, pois que para os dois segmentos o diálogo estético e a colaboração criativa estabeleceram a base democrática daquela relação.

A ousadia criativa foi o elemento que vinculou existencialmente o GED à Lia Robatto. Ao retomar suas atividades na Escola de Dança, Lia Robatto criou quatro espetáculos completamente distintos do perfil do GED: reestabeleceu vínculo cênico com as casas de espetáculos, passou a pesquisar o movimento técnico de dança e reduziu drasticamente o quadro de parcerias com outros artistas. O espetáculo *Salomé* funcionou como resgate da identidade do grupo e clareza quanto à impossibilidade de convivência consciente do GED em qualquer ambiente institucionalizado, posto que lhe fosse peculiar a incansável investigação por novas proposições para a dança.

A pertinência desse movimento artístico no passado se afirma na memória da produção cultural baiana, assinalada formalmente em diversas esferas da cultura e dos espaços sociais. De 2006 para cá, o reconhecimento do trabalho de Lia Robatto na valorização da cultura e desenvolvimentos das artes cênicas foi motivo de três homenagens.²³⁴

A primeira, no âmbito acadêmico da Universidade Federal da Bahia, foi a entrega da medalha Reitor Edgard Santos em sessão solene em 2006, quando ela figurou ao lado de dois colegas da Escola de Teatro (Ewald Hackler e Nilda Spencer) e dezessete representantes das mais diversas áreas do conhecimento.

Em 2007, quando das comemorações aos 40 anos do TCA, uma coletânea de vídeos foi realizada para retratar aspectos diversos de sua trajetória. São oito curtas-metragem de cinco minutos cada. O trabalho de Sofia Federico, *O Teatro Dança* concentrou sua abordagem na dança, privilegiando o trabalho *Mobilização* de Lia Robatto. Para tal empreitada, ela realizou o grande feito de remontar para o vídeo a cena emblemática do espetáculo *Mobilização*, onde as bailarinas estão vestidas de meias e colants brancos, bocas amordaçadas com um tecido branco e, em mãos, placas em branco.

A última homenagem aconteceu em esfera nacional, com a entrega da Medalha da Ordem do Mérito Cultural pelas mãos do Presidente da República em setembro de 2007.

Utilizando-se da sutileza e ambiguidade inerentes à linguagem da dança, o GED construiu o alicerce para uma vivência coreográfica consistente e curiosa nos anos de ditadura militar. Desse modo, o Grupo Experimental de Dança estabeleceu no ambiente coreográfico soteropolitano uma militância artística inconcebível no quadro político do país.

²³⁴ O diploma da homenagem pela Ordem do Mérito Cultural, bem como o convite e o programa referentes à solenidade de entrega da medalha Reitor Edgard Santos encontram-se no Anexo 03.

REFERÊNCIAS

AO RITMO Antigo. Jornal da Bahia, 22 de junho de 1965, p. 04.

APOLINÁRIO, João. **Dança e Comunicação da Bahia.** São Paulo: Última Hora, 15 de outubro de 1973. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo, A Linguagem do Indizível**, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.378.

AQUINO, Dulce. **Anos 70, o Brasil e a Dança.** In RISÉRIO *et al.* Anos 70: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p. 99-104.

ARAGÃO, Rita. **O contexto de gestão da Universidade da Bahia.** In RUBIM, Antônio Albino Canelas (Coord). A Ousadia da Criação: Universidade e Cultura. Salvador: Feito à Facom, 1999, p. 35-64.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Graal – O segredo da dança na Bahia:** a noção de vanguarda artística aplicada à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. In LOBATTO, Lúcia; SAJA, José Antônio (Org.). **Vanguardismo, também uma questão da Dança.** Salvador: Editora P&A, 2005, p. 47-118.

_____. _____. 2004. 104p. Monografia (Especialização em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador.

AZAMBUJA, Carlos I. S. **Notícias de Jornal Velho:** a "Ação Popular" (AP) - Parte I. 19 mai. 2005. In *Mídia Sem Máscara*. Disponível em: <<http://www.midiasemmascara.com.br/artigo.php?sid=3680>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

BALLET Stagium. Disponível em: <<http://www.stagium.com.br>>. Acesso em: 30 set. 2007.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963:** Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 405 p.

BARBOSA, Célia e outros. **A experiência de Brasília.** Brasília: 1980. Disponível em: <http://www.paulofreire.org/Paulo_Freire/Vida_e_Obra/vida_pf.htm>. Acesso em: 01 mar. 2008.

BARRETO, Fátima. **Minha dança é contemporânea.** Salvador: Revista da Bahia, FUNCEB, 2005. Disponível em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/danca/clyde.htm>>. Acesso em: 03 nov. 2007.

BERGER, Tereza. **Projeto de Lei nº. 939/2006**. Rio de Janeiro: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://spl.camara.rj.gov.br/spldocs/pl/2006/pl0939_2006_008192.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2008.

BIOGRAFIA resumida de Chinitta Ullmann. Disponível em: <<http://heuser.pro.br/histories/ChinitaHistory.php>>. Acesso em: 21 out. 2007.

BORGES, Carlos. **Mobil(iz)ação**: quebrando velhos tabus no Castro Alves. Salvador: Jornal da Bahia, 14 de abril de 1978. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.394.

BRASIL. **Ordem do Mérito Cultural 2007**. Brasília: Ministério da Cultura, Novembro de 2007.

BRITO, Antonio Maurício Freitas. **Capítulos de uma História do Movimento Estudantil na UFBA (1964-1969)**. Salvador, 2003. 132 p. (Mestrado em História)

CALABRE, Lia. **Política Cultural no Brasil – Um histórico**. Texto apresentado no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado em Salvador, Bahia, em 14 e 15 de abril de 2005. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br>>. Acesso em: 09 abr. 2007.

_____. **Políticas públicas culturais de 1924 a 1945**: o rádio em destaque. *In* Estudos Históricos, Mídia, n. 31, 2003/1. CPDOC/FGV. 21p Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/346.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2007.

CALLADO, Tony. **Todos de Branco ao pé do caboclo**. Salvador, Jornal da Bahia, 1977. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.388.

CALVINO, Ítalo. **A trilha dos ninhos de aranha**. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARLOS Lamarca. Disponível em: <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/detalhes1.asp?id=123>>. Acesso em: 29 jul. 2007.

CARYBÉ. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/brasil/carybe/carybe.htm>>. Acesso em: 13 nov. 2007.

CELEBRAÇÃO da Ufba. Salvador: A Tarde, página 3, 29 jun. 2006. Disponível em: <<http://www.prba.mpf.gov.br/pr-acessibilidade/noticiaImprensa.php?cod=452>> Acesso em: 04 mar. 2008.

CENTRO de Memória da Bahia recebe acervos de cinco políticos baianos. Disponível em: <<http://www.fpc.ba.gov.br/noticias.asp?id=66&pag=5>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

CORDEIRO, Isabele. **Rolf Gelewski**. In Repertório Teatro & Dança, ano 7, n.º 7. Salvador: PPGAC-UFBA, 2004. p. 24-29.

CORONA Ricardo. **Editorial** (Medusa n.º 9). Disponível em: <<http://www.zemiranda.com.br/loja.phtml?f=1&cprod=85&sess=352a3a15be6a107ae79515b736c11081>>. Acesso em: 07 out. 2007.

COSTA, Adroaldo Ribeiro. **Igarapé**- História de uma teimosia. Salvador: EGBA, 1982.

CHRISTO. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_218.html>. Acesso em: 13 nov. 2007.

_____. Disponível em: <<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.mac.usp.br/projetos/bdb/christo.jpg&imgrefurl=http://www.mac.usp.br/projetos/bdb/christo.htm&h=385&w=265&sz=50&hl=pt-BR&start=2&um=1&tbnid=d6nmg58UNNQ76M:&tbnh=123&tbnw=85&prev=/images%3Fq%3D%2522christo%2522%26snum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26cr%3DcountryBR%26sa%3DX>>. Acesso em: 13 nov. 2007.

CUNHA, Antônio Carlos Tavares. **Antônio Carlos Tavares da Cunha**: Depoimentos [28 set. 2007]. Entrevistadora: Lauana Vilaronga Cunha de Araujo. Gravação digital transcrita e editada. 22p. Salvador: Federação, 14 fevereiro de 2008.

DALAL Achcar. Disponível em: <<http://www.dalalachcar.com.br>>. Acesso em: 03 de nov. 2007.

D'AVERSA, Alberto. **Lia Robatto dança "Os Sertões"**. Diário Ilustrado, 28 out. 1967. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.362.

_____. **Sigla e gesto de poesia**: Lia Robatto. Salvador: Jornal da Bahia. 1º e 2 de dezembro de 1968. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.364.

DEMOCRATAS. **Um pouco da história do Democratas**, [2007]. Disponível em: <<http://www.democratas.org.br/sobre-os-democratas/historia>>. Acesso em: 29 jun. 2007.

DIÁRIO Vermelho. **Protesto de rua contra Caso Bahiaturisa**, o escândalo do PFL de ACM. Brasil, 25 nov. 2005. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/diario/2005/1125/1125_25bahiaturisa.asp>. Acesso em: 24 out. 2007.

DIAS, José Alves. **A Subversão da Ordem**: Manifestação de Rebeldia contra o regime militar na Bahia 1964-1968. Salvador, 2001. 122 p. (Mestrado em História Social)

DOLHNIKOFF, Luis. **As águas opacas de Pedro Xisto**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=2581>>. Acesso em: 07 out. 2007.

EMILIANO José: A história de um homem do campo. Disponível em: <http://www.diariosdaditadura.com.br/tcc_mat_ver.asp?cod_col=9>. Acesso em: 16 jun. 2007.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural – teatro. **Paschoal Carlos Magno** – biografia. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=823>. Acesso em: 10 mar.2008.

FALCÃO, Hircélia de Souza. **Da Geléia Tropicalista na Imprensa Baiana**. Salvador, 1991 (FACOM, pex)

FORTES, Leandro. **A censura na Imprensa Baiana durante o Ato Institucional n. 5**. Salvador, 1989. 90p. (Monografia de Conclusão de Curso – Bacharel em Comunicação Social, Jornalismo – FACOM, Pex)

_____. **Um duto baiano**. Carta Capital, 02 nov.2005, Ano XII, n. 366. Disponível em: <http://www.emilianojose.com.br/cartacapital_366.htm>. Acesso em: 23 out. 2007.

FRANCO, Aninha. **O teatro na Bahia através da imprensa**. Salvador: FCJA, COFIC, FCEBA, 1994. 411p.

FERREIRA, Muniz Gonçalves. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/licitacao/observa_bahia_02.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2007.

FREITAS, Daelcio. **Caso Vladimir Herzog**. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/vestibuol/atualidades/ult1685u146.jhtm>. 20/10/2004>. Acesso em: 29 jun. 2007.

GENTIL, Sóstrates. **Dois Espetáculos Sugestivos**. Salvador: Jornal da Bahia, 08 jun. 1965, p.07.

_____. Salvador, Jornal da Bahia, 23 de novembro de 1968. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.366.

_____. **Paixão teve novo significado**. Salvador: Jornal da Bahia, 1º de abril de 1970. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.372.

GUIMARÃES, Ary. **As Eleições Baianas de 1970**. Salvador, 1973. 300 p. (Mestrado – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas)

HAAG, Carlos. **Da teoria à Prática**: a história do Departamento de Cultura de Mário de Andrade. *In* Pesquisa Fapesp 106. São Paulo, dezembro de 2004, p. 83-85.

HISTORIA. Disponível em: <<http://www.teatrovilavelha.com.br/historicon.htm>>. Acesso em: 09 nov. 2007.

INTETONA Comunista. Disponível em: <<http://elogica.br.inter.net/crdubeux/hcomunista.html>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

JOSÉ, Emiliano. **Galeria F: Lembranças do Mar Cinzento**. São Paulo: Casa Amarela, 2000. 128p.

_____. **Galeria F: Lembranças do Mar Cinzento - Segunda Parte**. São Paulo: Casa Amarela, 2004. 149p.

JUVENAL. Salvador: Tribuna da Bahia, 28 out. 1972. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.376.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de Pesquisa: Planejamento e Execução de Pesquisa, Amostras e Técnicas de Pesquisa, Elaboração, análise e interpretação de dados**. 5º Ed. São Paulo: Atlas, 2002. 282p.

LEÃO, Raimundo Matos de. **Abertura para outra cena** – Uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro. 1946-1966. Salvador: R.M.L., 2002. 265p. (Mestrado em Artes Cênicas - PPGAC)

LIMÓN Dance Company. Disponível em: <<http://www.limon.org>>. Acesso em: 03 nov. 2007.

LINA: da Itália para o Brasil. Disponível em: <<http://www.institutobardi.com.br/lina/biografia/index.html>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

KATZ, Helena. **De repente, a dança começa e pega o pé**. São Paulo: Folha de São Paulo, 04 de novembro de 1978. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.398.

MAGALHÃES, Antônio Carlos. [**Discurso proferido no Congresso Nacional**]. Brasília, 06 jun. 2006. 05:31min. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iGPtfmtPaU&mode=related&search=>>. Acesso em: 15 ago. 2006.

MARIA Duschenes. Wikipédia, A enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Maria_Duschenes>. Acesso em: 06 mar. 2008.

MARIA, Sílvia. Salvador: Tribuna da Bahia, 30 de abril de 1980. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.416.

MARQUES, Cláudio. **Herança Carlista**. Disponível em: <<http://www.coisadecimenamatCriticas.asp?mat=1976>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

MARTINEZ, Angel Cristobal Garrido. **Modelo Administrativo do Teatro Vila Velha: Uma luta pela sobrevivência**. Salvador, 2002. 146 p. (Mestrado em Artes Cênicas).

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. "**MEC/USAID**" (verbete). Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=325>>. Acesso em: 28 jul. 2007.

MOREIRA, Vânia Medeiros. **O CPC da UNE na Bahia: Caminhos e Descaminhos para Mudar o Brasil**. Salvador: UFBA, FACOM, 2007. 66p. (Trabalho de Conclusão de Curso)

1968 – Contestação e Contracultura. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/1968_3.htm>. Acesso em: 24 nov. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/312.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

NETO, Gordo. **Primeiro de Abril** – Um Espetáculo sobre o Golpe Militar. Salvador: Teatro Vila Velha, 2004.

NOBLAT, Ricardo. **Renovada Paixão...** Lia Robatto de volta aos limites do palco. São Paulo: Veja, 18 de abril de 1979. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.404.

O FIM do homem cordial. In Porta Curtas. Disponível em: <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=3320>>. Acesso em: 01 jun. 2007.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo Alves de. **O Ressurgimento do movimento estudantil baiano na década de 70**. Salvador, 2002. 159p. (Mestrado em Ciências Sociais)

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Nadir Nóbrega Oliveira**: Depoimentos [19 dez. 2006]. Entrevistadora: Lauana Vilaronga Cunha de Araujo. Gravação digital transcrita e editada. 23p. Salvador: Mussurunga, 22 de jan. 2008.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Campus LTDA, 1983. 358p.

PANDOLFI, Dulce Chaves. **1935** – revolta e repressão. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_fatos_imagens/htm/fatos/RevoltaComunista.htm>. Acesso em: 01 jun. 2007.

PEDRO Xisto. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaBrasileira/VanguardasPoeticas/PedroXisto_poesia.htm>. Acesso em: 07 out. 2007.

PRESIDENTES do Brasil. Disponível em: <http://educaterra.terra.com.br/almanaque/presidentes/presidentes_1.htm>. Acesso em: 24 abr. 2007.

PINTO, Manuel da Costa. **Pedro Xisto**. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/entrelinhas/colaboradores.asp?colabresenhaid=30>>. Acesso em: 07 out. 2007.

PROTESTO de rua contra caso Bahiatursa, o escândalo do PFL de ACM. 25 de novembro de 2005. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/diario/2005/1125/1125_25bahiatursa.asp>. Acesso em: 27 jul. 2007.

RESENDE, Sérgio. **Zuzu Angel**. Brasil: Warner Bros, 2006.

RIBAS, Carlos. **Mobil(iz)ação**: O tabu ainda continua. Salvador: Jornal da Bahia, 14 de abril de 1978. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.390.

RICARDI, Alberto. São Paulo: Folha de São Paulo, 19 de julho de 1968. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.358.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995. 263p.

_____. **Adorável Comunista**: História política, charme e confidências de Fernando Sant'Anna. Rio de Janeiro: Versal, 2002. 356p.

ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. 474p.

_____. **Lia Robatto**: Depoimentos [04 out.2005;18 dez. 2006; 03 mar. 2008]. Entrevistadora: Lauana Vilaronga Cunha de Araujo. Gravação digital transcrita e editada. 48p. Salvador: Federação, 03 de março de 2008.

_____.; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança - Bahia**. Salvador: FCJA, 2002. 368p.

ROBATTO, Silvio. **Silvio Robatto**: Depoimento [26 dez. 2006]. Entrevistadora: Lauana Vilaronga Cunha de Araujo. Gravação digital transcrita e editada. 07p. Salvador: Federação, 03 de março de 2008.

RODRIGUES, Graziela. **O Bailarino-Pesquisador-Intérprete Incorpora uma Realidade Gestual**. Salvador: III Colóquio Internacional de Etnocologia, 1997. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/~graziela/gr_ap1.html>. Acesso em: 08 mar. 2008.

ROVAI, Renato; Ayer, Maurício. **A gente aprende ensinando**. Revista Fórum, ano 7, n. 59. Brasília: Publisher Brasil, fev. 2008, p. 08-12.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (Coord). **A Ousadia da Criação**: Universidade e Cultura. Salvador: Feito à Facom, 1999. 136p.

_____. **Comunicação, mídia e cultura na Bahia contemporânea**. In Bahia Análise e Dados: Salvador-BA, v.9, n.4, p.74-89. Março 2000.

_____. **ACM: poder, mídia e política**. In: Comunicação & Política. Rio de Janeiro, VIII (2):107-128, maio-agosto de 2001. Disponível em: <<http://www.unb.br/fac/comunicacaoe politica/Albino2001.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2007.

_____. **Políticas Culturais entre o Possível e o Impossível**, p. 05. [Texto utilizado pelo professor Antônio Albino Canelas Rubim na disciplina Políticas Culturais, semestre 2007.1.]

SANTOS, Andréa. **Memórias da Resistência**. Salvador, 2001. (FACOM, pex)

SANTOS, Carla; BRASIL, Eliete. **Elaboração de trabalhos técnicos-científicos**. São Leopoldo: Biblioteca da UNISINOS, 2006. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/264464/NORMAS-ABNT-2007>>. Acesso em: 22 out. 2007.

SANTOS, Gercília Vidal dos. **Golpe Militar X Veiculação de Notícias**: O comportamento do Jornalismo Baiano. Salvador, 1989. 39 p. (FACOM, pex)

SEMANA de Arte Moderna. Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/art_data/semana/index.htm>. Acesso em: 29 jul. 2007.

SENNA, Orlando. **Invenções, Florescências**. Salvador: J.C. Shopping News, novembro de 1969. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.368.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador, EDUFBA, 2005. 288p.

SOUZA, Tárík de. **O Surrealismo também no Balé**. São Paulo: Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo, 08 de novembro de 1968. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.366.

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, Ministério da Cultura, 1988.

TAVARES, Luis Henrique Dias. **História da Bahia**. Salvador, EDUFBA, 2000, 544p.

UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964-1987)**. 2006, 21 p. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/arquivos/politicas_culturais_1964_1987_.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2007.

UFBA Debate o Futuro no Aniversário de 60 Anos. Tribuna da Bahia, 04 jul. 2006. Disponível em: <https://www2.sec.ba.gov.br/site_ascom.nsf/37897c57594b333403256dd500564158/91e42cdae01cc5b5032571a100419983?OpenDocument>. Acesso em: 04 mar. 2008.

VALLIM JR, Acácio R. São Paulo: O Estado de São Paulo, 21 de setembro de 1980. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.420.

VEJA. São Paulo, 19 de novembro de 1969. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.370.

VILLAS-BÔAS, Maria Sofia. **Maria Sofia Villas-Bôas**: Depoimentos [27 dez. 2006]. Entrevistadora: Lauana Vilaronga Cunha de Araujo. Gravação digital transcrita e editada. 23p Salvador: Brotas, 25 de mar. 2008.

VIOTTI, Sérgio. São Paulo: O Estado de São Paulo, 14 de junho de 1970. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.374.

Os Sertões em cena. São Paulo: Visão, 16 de novembro de 1967. In ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**, A Linguagem do Indizível, parte X. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994. p.362.

WILLIAMS, Daryle. **Gustavo Capanema, ministro da cultura**. In GOMES, Ângela Castro. Capanema: o ministro e seus ministérios. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.251-269.

ZÓZIMO, Álvaro. **A Hora da Criança que eu vivi**. Salvador: EGBA, 1998.

ANEXOS