

Cristian Bernich

converso

.cenas de dança



Fundação Universidade de Caxias do Sul

Presidente:
Dom José Gislon

Universidade de Caxias do Sul

Reitor:
Gelson Leonardo Rech

Vice-Reitor:
Asdrubal Falavigna

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
Everaldo Cescon

Pró-Reitora de Graduação:
Terciane Ângela Luchese

Pró-Reitora de Inovação e Desenvolvimento Tecnológico:
Neide Pessin

Chefe de Gabinete:
Givanildo Garlet

Coordenadora da EDUCS:
Simone Côrte Real Barbieri

Conselho Editorial da EDUCS

Alessandra Paula Rech
André Felipe Streck
Alexandre Cortez Fernandes
Cleide Calgaro – Presidente do Conselho
Everaldo Cescon
Flávia Brocchetto Ramos
Francisco Catelli
Guilherme Brambatti Guzzo
Matheus de Mesquita Silveira
Simone Côrte Real Barbieri – Secretária
Suzana Maria de Conto
Terciane Ângela Luchese
Thiago de Oliveira Gamba

Comitê Editorial

Alberto Barausse
Università degli Studi del Molise/Itália

Alejandro González-Varas Ibáñez
Universidad de Zaragoza/Espanha

Alexandra Aragão
Universidade de Coimbra/Portugal

Joaquim Pintassilgo
Universidade de Lisboa/Portugal

Jorge Isaac Torres Manrique
Escuela Interdisciplinar de Derechos Fundamentales Praeeminentia Iustitia/Peru

Juan Emmerich
Universidad Nacional de La Plata/Argentina

Ludmilson Abritta Mendes
Universidade Federal de Sergipe/Brasil

Margarita Sgró
Universidad Nacional del Centro/Argentina

Nathália Cristine Vieceli
Chalmers University of Technology/Suécia

Tristan McCowan
University of London/Inglaterra



© do organizador

Capa: Edson Possamai
Editores: João Paulo Rates Rippel
Colaboração - Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini e Edson Rodrigo Possamai
Revisão - Thaís Dalzochio
Pesquisa - Cristian Bernich e Edson Rodrigo Possamai

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

B528c Bernich, Cristian
Converso .cenas de dança [recurso eletrônico] / Cristian Bernich. –
Caxias do Sul, RS : Educs, 2023.
Dados eletrônicos (1 arquivo)

Apresenta bibliografia.
Modo de acesso: World Wide Web.
ISBN 978-65-5807-249-2

I. Dança - Bento Gonçalves, RS. I. Título.

CDU 2. ed.: 793.3(816.5BENTO GONÇALVES)

Índice para o catálogo sistemático:

1. Dança - Bento Gonçalves, RS 793.3(816.5BENTO GONÇALVES)

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Márcia Servi Gonçalves – CRB 10/1500



Direitos reservados a:
EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

Quando se traz pra visibilidade aquilo que estava escondido, sem ser contado, na história de uma cidade, não é somente o que se desconhecia que, então, passa a existir. Ocorre uma espécie de reconfiguração do que já estava posto, em uma ação que tem características bem especiais, remetendo ao que pode ser chamado de coreografia. Personagens surgem, se deslocam, ganham e perdem proeminência, endereços se destacam, fatos estabelecem outras relações entre si, com os contextos, e com os habitantes.

Sempre que uma história é contada, essa reconfiguração coreográfica ocorre. E podemos imaginar a extensão do que acontece quando se trata de uma história que está sendo contada pela primeira vez – como é o caso, aqui, desse livro que Cristian Bernich está lançando, fruto de seu projeto de pesquisa Trajetória: um recorte da dança cênica de Bento Gonçalves, de 2020.

No entanto, esse projeto havia começado bem antes, porque foi durante a sua graduação que descobriu não existirem registros sobre a dança na sua cidade. A professora pediu que os alunos procurassem referências históricas sobre o jazz e, nessa busca, Cristian descobriu que não havia onde encontrá-las. Agora, graças ao seu empenho, um primeiro recorte pode ser oferecido sobre os que começaram a trabalhar com a dança em Bento.

Cristian propõe “entre dobras e fissuras, apresentar uma história de memórias, fragmentos e sentimentos”. Aponta 1958 como o ano em que a primeira professora de dança, Ilse Simon, começou a dar aula de balé clássico no Clube Aliança, e traça um percurso que acaba produzindo um festival que se projetou nacional e internacionalmente, o Bento em Dança, que fez a cidade, até então conhecida como “capital da uva e do vinho” passar a ser também chamada de “cidade da dança”.

Os dados que vão sendo trazidos são irrigados por falas e fotos de quem participou da construção dessa história, avivando legados e destacando traços, como o de que as aulas aconteciam nos clubes, com seus pisos de parquê e usando cadeiras como barras, apenas para meninas, tendo a dança masculina estreado somente em 1984, com o grupo Capriccio D’Itália. Destaca, nesta construção, o papel de grande incentivador de Mauro Cesar Noskowski.

Uma sucessão de professoras e professores vai dar continuidade ao ensino da dança na cidade. Dentre outros, Eneida Dreher, Arlete Becker, Lígia Cavalet e Sílvia Pagot, Luciana Fontanive, Sabrina Castilla, Patrícia Johnson, Michele F. Zanatta, Cecy Frank, Lia Bertuol, Rosane Vargas (que deu aulas de alongamento para o time de futebol do Clube Esportivo), Geórgia Ros, e Liana Rigon. A elas se junta Gustavo Cuenca, Daniel de Almeida, o Preto, Edson Possamai, e o autor deste livro, Cristian

Bernich. Ao balé, se agregam muitas outras danças, como, por exemplo, as folclóricas, modernas, contemporâneas, inclusivas, a videodança, a dança-teatro.

Escolas e grupos foram surgindo, na década de 1980, até que, em 2005, ainda como grupo de teatro, estreia a Trupe Dosquatro, que vai expandir e consolidar a dança profissional na cidade. Seu percurso será detalhado, tornando-se um termômetro do pensamento de dança que vai sendo praticado.

Mais do que o esforço em reunir as tantas informações preciosas que traz, neste primeiro desenho sobre a história da dança em Bento Gonçalves, este livro se torna uma fundação, sobre a qual muitas outras histórias poderão ser contadas e recontadas e recortadas, a partir de outros olhares e enquadramentos. Os tantos fios que aqui se enovelam poderão ser puxados a qualquer momento, e nos levarão para o que ainda não está revelado. A beleza de começar a contar uma história não contada é que ela começa a se desdobrar imediatamente nas suas continuidades possíveis.

Porque uma história nunca fica contada. Como todo fenômeno vivo, permanece pulsando, convidando para ser revisitada. Cada pedacinho que é apresentado aponta para os tantos outros que ainda não foram. Depoimentos pedem por outras vozes, e assim, um espiralamento contínuo vai sendo tecido.

Conhecer o que ocorreu é indispensável para se poder ler o que está se passando e perceber o que poderá acontecer. É esse interligar entre passado, presente e futuro que mais importa. Entender que o passado não ficou retido no momento em que aconteceu, pois está aqui, agora, operando no presente e dando nascimento ao futuro, nos ajuda a dimensionar a relevância de se contar uma história como essa que aqui está apresentada.

Que a leitura deste livro desperte a curiosidade e o comprometimento necessários para que outros profissionais se engajem na tarefa de dar a conhecer como a dança surgiu e se implantou na sua cidade, sobretudo nas cidades menores, sobre as quais se tem ainda menos informação. Porque será dessa futura coleção de muitas narrativas que, um dia, em um país com a extensão e as características do Brasil, se poderá ter um mapeamento mais aproximado dos modos como as danças, na sua rica pluralidade, aqui se desenvolveram.

Helena Katz

Introdução / 11

História da dança? / 17

Contexto histórico / 35

O balé clássico estreando na cena bento-gonçalvense / 43

Novas possibilidades com o balé clássico / 71

Dança moderna e contemporânea, novidades na cidade / 83

Outras danças na cena da cidade / 121

Dança inclusiva / 139

Videodança / 145

Cia de dança-teatro contemporânea A Trupe Dosquatro / 153

Muitos agradecimentos / 221

Referências / 225

Notas de fim / 227

Relação de Fotos / 228



Introdução

Este livro se propõe a ser um primeiro registro histórico sobre a dança da cidade de Bento Gonçalves e, para muito além, pretende evidenciar a memória afetiva entre a vida e a dança das pessoas que contribuíram para o desenvolvimento e continuidade dessa linguagem artística no município.

Quando estava fazendo minha graduação em dança, a professora da disciplina de Jazz Dance pediu para os alunos produzirem um texto apresentando o contexto histórico sobre esse gênero de dança na cidade em que cada um morava. No mesmo instante pensei: que maravilha, farei o trabalho rapidamente e com muita facilidade!

Descobri que estava enganado!

Na realidade, tive que mudar o foco do trabalho e, com isso, entrevistei uma professora desse gênero no intuito de contar a trajetória dela na dança. O motivo? Simplesmente descobri que na cidade em que morava, no caso Bento Gonçalves, não havia nenhum registro sobre a história da dança local que eu pudesse pesquisar. Foi quando entendi que algo deveria ser feito.

No ano de 2017, fui convidado para trabalhar na Secretaria de Cultura do município como Diretor de Cultura. Entre inúmeros projetos que desenvolvi na minha passagem por esse departamento, estava o de começar a fazer uma pesquisa com o intuito de um levante histórico para salvaguardar todos os segmentos culturais que o município abrange, sendo a dança um deles.

As tentativas de incursões nas pesquisas durante esse período foram realizadas, alguns registros foram levantados, e consegui a doação de materiais para começar um acervo junto ao Museu do Imigrante. Porém, desenvolver projetos na gestão pública é bastante complexo e não cabe aqui dar ênfase a esses pormenores egóicos, pois a produção artística e cultural necessita de uma atenção diária para que não fique esquecida em um passado um tanto próximo.

No início do ano de 2020, afastei-me do serviço público e então consegui dar atenção e continuidade ao projeto de pesquisa que intitulei de *Trajectoria: um recorte da dança cênica de Bento Gonçalves*. Assim, iniciei um processo de peregrinação em busca de alguma evidência de como teria começado ou surgido a dança em Bento Gonçalves - quase uma caça ao tesouro.

Muitas surpresas surgiram.

Grandes nomes da dança do Estado e do país por aqui deixaram sua marca.

Histórias foram recontadas.

Novas verdades foram apresentadas.

Algumas pessoas que trabalham com dança em nossa cidade, infelizmente, não quiseram participar da pesquisa, por isso suas histórias não serão aqui registradas.

Apesar de ser um registro histórico, mas também por falar de arte, na linguagem verbal utilizada neste livro, optou-se eventualmente por fazer referências a textos teatrais, trazendo “falas” de artistas e do público, e a própria linha temporal de acontecimentos por vezes é embaralhada e transborda a sequência de fatos, bem como a escrita em passado e presente.

Preciso registrar aqui, já nesta introdução, duas pessoas que foram fundamentais para a pesquisa: Rosane Marchetto e Sinara Gnoatto, que estiveram sempre a postos disponibilizando nomes e informações de pessoas que poderiam contribuir com este trabalho.

Para finalizar, é de suma importância ressaltar que, para a pesquisa e produção deste livro, foi realizado um recorte sobre a dança criada e produzida em Bento. Assim, entende-se aqui como “dança(s) cênica(s)”, apenas aquelas que têm intuito de elaborar coreografias e espetáculos para apresentações cênicas, como, por exemplo, balé clássico, folclore de projeção, dança contemporânea, entre outras que também trazem consigo uma proposta voltada à produção artística.

Nesse sentido, as danças folclóricas, tradicionais e da cultura popular, entre outras, não serão aqui abordadas e carecem urgentemente de outras pesquisas, já que este livro não trata do passado, mas sim do futuro, como diz o filósofo Jacques Derrida: “da própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã”.

Ressalto também que, desde 1958, quando tivemos a primeira professora de dança na cidade, este é o primeiro registro sobre a história da dança local. Há muito o que ser pesquisado e documentado, pois como a dança, a história está sempre em movimento. Por isso é impossível e tampouco devemos finalizar este processo de pesquisa neste livro. Muito pelo contrário, espero que ele seja uma ferramenta de inspiração para que outros pesquisadores se apropriem da nossa história e tragam à luz o que o passado obscureceu.

Não queremos falar do começo ou do fim, tampouco temos a pretensão de começar ou terminar algo, nos interessa o meio (espetáculo ‘cru’ - 2013)

dança?

História da

Sentada nesta cadeira; desvencilhando-se dos entraves, dores, tensões menores reverberando no pescoço e no quadril, olhando fixamente para algum espaço entre o aqui e objetos mais próximos, mudando mais uma vez, ouvindo meu estômago grunhir, os ponteiros do relógio andando, mudando, me esticando, me acomodando, virando – eu sou um corpo que escreve. Eu sou uma escrita corporal

Roland Barthes, 2003

Em muitas civilizações, os deuses dançam. E, às vezes, dançam com seus deuses. Como escrever sobre uma única história da Dança se existe uma multiplicidade de histórias da Dança? Trabalho árduo e complexo uma vez que pouco se sabe, verdadeiramente, sobre essas histórias. Esse borramento de fronteiras configura-se como um problema de se escrever sobre a Dança, uma vez que o olhar sobre um único ponto de vista, como foram escritos vários manuais, arquivos, livros e artigos sobre o tema surgem com a ideia de submeter a Dança às regras da escrita, mas está para além disso.

Minha tarefa aqui será pontuar, rapidamente, alguns aspectos que fizeram parte dessas Danças, sem o processo de autoapagamento de umas em prol de outras possibilidades, evitando fazer com que algo ou alguém se torne invisível, não perceptível, dissimulando ou mascarando o que está nas dobras e fissuras. Não escrever no sentido linear uma vez que qualquer história não pode ser escrita dessa forma. Como nos pontua Lepecki (2017, p.41), “esse pisar em invisibilidade tanto no movimento e na presença gera um novo nervosismo dentro do projeto de escrever danças e escrever sobre danças”.

Diante dessa dificuldade, nossa maior tentação é nos contentarmos em classificar as danças por épocas históricas, por origens geográficas, por categorias sociais, por escolhas musicais, pela estética do figurino, da cenografia, ou pela forma dos diferentes segmentos corporais colocados em ação. Todos estes parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas pouco se aproximam das riquezas da dinâmica externa e do gesto, que a ele dão sentido (GODARD, 1995, p.11).

Falar sobre Arte/Dança implica em discorrermos sobre conceitos. E, se os conceitos são os problemas da metafísica e não pertencem ao mundo sensível (real) precisamos algo para além dos conceitos, uma estrutura racional com oposições, isto é, categorizações para que possamos explicar pontos de vista, sem que isso seja, necessariamente, uma verdade. A costura dessa reflexão é esquizofrênica e interdisciplinar onde algumas coisas todos conhecem, sem saber de onde nem como.

As diferenças econômicas e sociais eram elementos que marcavam a divisão das artes na Antiguidade entre as artes servis e as artes liberais. Havia a categoria dos artesãos onde se incluíam os artistas

que eram encarregados dos ofícios que aliavam o útil ao belo (escultura, pintura etc.) e aquela dos homens cultos e cavalheiros, responsáveis por atividades supostamente maiores como a música, a poesia e o teatro. A arte manifestava-se em função de sua adequação a uma dada finalidade, já que tanto a atividade do tecelão quanto a do escultor faziam parte do universo da *tekne*, referida como toda e qualquer atividade produtiva, nela inclusa também a arte. Não há nenhuma sociedade, que não se envolva, de uma maneira ou de outra, num trabalho de estilização e, como diz Lipovetsky (2015, p. 45), de “artialização” do mundo.

A estética passou a fazer parte dos objetivos da arte no Renascimento, e então, quando ela foi realmente descoberta, no século XVIII, os principais autores puderam sustentar que o objetivo da arte era produzir prazer. Uma vez que a arte era tomada como imitação, seu objetivo era trazer aos olhos do espectador aquilo que era esteticamente agradável no mundo – pessoas, cenas e objetos belos. Em seu grande livro, *Bild und Kult*, Hans discute o “objetivo” das imagens devocionais, nas quais a estética não desempenhava nenhum papel, desde o início do Cristianismo até o Renascimento. Imagens eram oradas e adoradas como milagres, como os *Vierzehn Heiligen* (os catorze santos auxiliares) do barroco alemão. Mas os *Vierzehn Heiligen* eram cultuados por ajudar em partos difíceis, doenças e má sorte. A beleza inconfundível dessas estátuas não era seu objetivo, era simplesmente o esperado para a estatuária do século XVIII. Mas se a estética não é o objetivo da arte, qual é o objetivo da estética?



Na catedral de Sevilha, Espanha, “*Los Seises*”, dançada por garotos num culto cristão, sobrevive a mais de 600 anos. Apesar de ter sido banida no século XVII, o Papa a autorizou a mesma no que chamou “a dança dos inocentes”. Talvez esta envolvesse um número maior de pessoas com diferentes movimentos, mas tornou-se um rastro para manter viva a tradição. A igreja sempre se preocupou com a dança no Cristianismo pois toda vez que eram divididos corpo e alma, carne e espírito, ela era encarada com desconfiança.

Essa maneira de pensar antecede ao Cristianismo. Remonta à cultura grega ocidental, da filosofia da Grécia antiga, em que os filósofos pensavam de forma dual. Esse dualismo tinha duas correntes, uma para o corpo, que não era tão importante quanto a da alma. A sensualidade era associada à dança e esta poderia levar à perda de controle apesar de que fazia parte de inúmeros rituais que celebravam divindades como Dionísio, deus do vinho e do êxtase.

Há outro ponto de vista para se entender: sempre que a religião se opõe a alguma coisa, ela para de fazer o que sua oposição faz. Nesse sentido, a religião se opunha ao culto pagão, no qual se realizavam muitos rituais dançados, portanto, o Cristianismo não compactuaria com isso. No céu cristão, onde o corpo não representava problemas, os anjos dançavam para glorificar a Deus. A isso se coloca também que, as danças folclóricas europeias, como relíquias de religiões antigas, dançavam seus rituais. Sem um teor religioso, essas danças sobreviveram como tradições culturais, celebrações de identidade regional e étnica. E, fora da igreja, a Dança seguiu seu caminho, nas cortes e nos teatros, de vilarejo em vilarejo, com artistas mambembes, apesar de continuar enaltecendo a paixão pelo cristianismo. A religião, em todas as suas formas, influenciaria a Dança assim como a literatura, a política e as artes.

Junto a tudo isso e, muito antes, no oeste da África, com tantas crenças, os *Iorubás* dançam. A Dança faz parte de seu cotidiano e tem importância crucial. O físico existe para servir o espiritual. O corpo que dança abre uma passagem entre esse mundo e o mundo dos espíritos. Um ritual ao mesmo tempo de divertimento e de súplica, pois antes de se conseguir qualquer coisa dos deuses ou das pessoas, deve-se criar uma atmosfera favorável. Os povos africanos se apoiam integralmente no poder da oralidade e a palavra oral tem um peso sagrado, pois traz em si o mistério do culto àquilo que se encontra em uma dimensão invisível ao olhar humano. O ancestral é conhecido por sua maneira de dançar e toda divindade tem um movimento de dança específico – reservado ao seu gesto.

Foster:

Cada um dos movimentos do corpo, assim como toda a escrita, traça o traço físico do movimento e também um conjunto de referências a entidades conceituais e eventos. Construída a partir de intermináveis e repetidos encontros com outros corpos, a escrita de cada corpo mantém uma relação não natural entre sua fisicalidade e sua referencialidade. Cada corpo estabelece essa relação entre fisicalidade e significado de acordo com as ações físicas e descrições verbais de corpos que se movem juntos com ele. Essa relação entre o físico e o conceitual não apenas é não natural, como também é impermanente. Ele se modifica, se transforma, torna a se instanciar a cada novo encontro

22 O que falar de Luiz XIV ou dos primórdios do balé?

Na Europa eurocentrista, os livros nos contam sobre a ascensão do “Rei Sol” e a sistematização de uma técnica chamada de balé. En dehor, en dedan, pas de chevaux, pas de chat, plié, demi-plié. Isaac de Benserade, Corneille, Molière, Descartes (que escreveu anonimamente um *divertissement royal* com música, poesia, dança e acrobacias), Giovanni Baptiste Lully, Pierre Beauchamps, Raoul Feuillet, Jean Georges Noverre, Gasparo Angiolini, Jean Dauberval, Charles Didelot, Gaetano Vestris, Augustos Vestris, Filippo Taglioni, Jules Perrot, Michel Fokine e outras dezenas de figuras masculinas eternizadas nos livros sobre a História da Dança.

Machado:

Durante muito tempo, a História foi escrita sob a ótica masculina e pela classe hegemônica. Portanto, esse tipo de estudo produziu um material bastante restrito, refletindo apenas a figura do homem como sujeito universal - suas relações expressavam somente uma versão da história. A figura da mulher ficou assim relegada a escassas aparições em função de ela ter estado restrita aos espaços domésticos, como a educação dos filhos e a atenção ao marido. As mulheres, ocupadas demais para serem percebidas pela história que, até então, se limitava a tratar da vida pública, domínio quase exclusivo dos homens não tinham voz

Ausentes das cortes, da vida, expurgadas dos espaços públicos, as mulheres também estiveram excluídas das fontes escritas e visuais. Suas poucas aparições foram apagadas, mas permanecem vivas entre dobras e fissuras. As grandes obras de referência sobre História da Arte/Dança relegam alguns rodapés sobre elas, quanto muito. Somente no início do século XX elas começam, timidamente, a aparecer nos registros, principalmente, por meio da história oral. Mas elas dançavam!

Will Gompertz em seu livro “Pense como um artista ... e tenha uma vida mais criativa e produtiva” (2015), apresenta ao final, algumas mulheres, posso contar nos dedos de uma mão. De Caravaggio a Picasso e Einstein fala o quanto os artistas são empreendedores e pensam no contexto mais amplo e no detalhe mínimo. Fala quão corajosos são os artistas. Mulheres enclausuradas, como chegar até vocês?” (PERROT, 2001, p. 186).

Silva:

Aspecto bastante comum nas grandes narrativas históricas, a narrativa tradicional dos acontecimentos é proposta a partir dos grandes feitos dos grandes homens, ou seja, a história contada é sempre daquele ícone importante – politicamente, economicamente, socialmente, culturalmente – colocando a voz do outro no esquecimento histórico. O

terceiro ponto está no novo modo de perceber a história, aqueles que estiveram por traz na cortina, enquanto o ícone de prestígio se apresentava, começam a ter lugar ativo na narrativa dos fatos, sendo tão importantes quanto aqueles postos no altar pela História Tradicional. A História passa então a ser contada de baixo para cima, revelando aspectos antes desconsiderados

23

Sendo assim, qual é o rastro que fica dessas histórias da Dança? E das figuras femininas que fizeram parte dessas histórias das Danças? Talvez um gesto menor que não adere ao sistema, mas proporciona uma outra possibilidade, apesar de invisibilizadas. Um movimento que, muitas vezes, emerge de uma precariedade.

Lepecki:

Eu diria que a radical reavaliação de Jacques Derrida do problema da materialidade e da questão da presença na metafísica ocidental é de relevância para repensar a relação entre dança e escritura em dois aspectos fundamentais: na proposição de Derrida do “conceito” de “rastros”, e nas suas investigações sobre a “questão da mulher” nos escritos de Friedrich Nietzsche. (Isto é, sobre as relações instáveis entre escritura e feminilidade, e dança e feminilidade). As noções de Derrida de rastro e différance forneceram aos estudos de dança as ferramentas teóricas necessárias para se engajar na crítica das reivindicações epistemológicas da tradição documental

Qual é o rastro que fica? Se não fica, não é ação política!

Toda Dança propõe um sistema de movimento ou algumas questões que solicitam uma nova anatomia corporal – mas não uma anatomia de um corpo só e sim, pensarmos um corpo em relação a outro. Algo que emerge a partir da experiência. O pensamento ameríndio faz isso pois não é hierárquico na cultura indígena. E nas suas Danças vernaculares compartilham todas as possibilidades.

•••

Nas Américas, no século XVI, o início do colonialismo pelos europeus aliada à diáspora africana (a África que foi levada para o mundo pelo processo escravista) começam a se construir as bases das muitas Danças através da recriação de sua cultura, muitas vezes desassistida. Essas poéticas não são

24 lineares, têm um tempo cíclico, espiralado, sem fim. É um universo poroso, em confluência, uma vez que não se sabe onde começa nem onde termina, onde o sagrado passa a ser profano e vice-versa. O Brasil possui uma relação sincrética, amalgamada, híbrida, em que as linguagens artísticas são plurais e dialogam entre si. Do movimento de fazer café surge a Dança do jongo. Os Macuas e Alelês – o maculelê transforma-se dentro das senzalas na época da colheita. As poéticas populares adentram ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelas sapatilhas de ponta oriundas de um modelo eurocentrista. Samba e capoeira como estratégias de sobrevivência cultural, física e de autoafirmação.

Silva:

A historiografia se preocupa com os modos e as técnicas utilizadas pelos historiadores para a pesquisa e para a escrita das narrativas históricas. Esses modos e essas técnicas estão associados à maneira como cada historiador compreende a História e, algumas vezes, elas podem trazer problemas de incompletude ou distorção entre o fato histórico e a narrativa desse fato. Além disso, algumas práticas evidenciam os esquecimentos históricos, os distanciamentos de eventos, os isolamentos dos fatos, práticas históricas essas bem visíveis na escrita da História da Dança, no Brasil

Sabe-se que existem alguns indícios de como o balé (Dança Clássica) chegou ao Brasil. Companhias estrangeiras - Balés Russos de Diaghilev (1913), Companhia Anna Pavlova (1918, 1919 e 1928), entre outras - que faziam turnês pela América e visitavam o Brasil no início do século XX. Algumas bailarinas e bailarinos dessas companhias fixaram residência no Brasil e começaram a ministrar suas aulas em salas em fundos de quintais e clubes. O modelo seguido por essas escolas foi o russo provavelmente com pitadas francesas, italianas e dinamarquesas. De acordo com Pereira (2003, p.84), “no caso do Brasil, especificamente, a força centrífuga fazia a técnica “quase russa” girar em redemoinhos. [...] O balé passava a ansiar, então, por ser traduzido em brasileiro”.

Mercedes Baptista, Eros Volússia, Marlene Silva, Katherine Dunham, Maria Olenewa, Yuco Lindberg, Tatiana Leskova, Marília Franco, Valery Oeser, Maryla Gremo, Madeleine Rosay, Vaslav Veltchek, Felícitas Barreto, Juliana Yanakieva, Leda Luqui, Itália Azevedo, Carlos Leite, Ricardo Nemanoff, Décio Stuart, Lorna Kay e Nina Verchinina são alguns nomes citados em livros e artigos que falam sobre a formação do “balé brasileiro³”. Muitas desses personagens quebraram tabus e estabeleceram uma nova postura sobre a dança afro-brasileira (se podemos nomear dessa forma).

Na década de 1960 foi introduzida a Dança Clássica nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro cujo registros mostram os Acadêmicos do Salgueiro, numa coreografia sobre Chica da Silva,

apresentando um minueto além das comissões de frente e das alas coreografadas de outras escolas, influenciando a dança em outros países. 25

Silva:

A História da Dança que se passava a conhecer no Brasil era baseada nas tradicionais Histórias das Danças construídas pelos europeus e norte-americanos, importando grande parte de sua bibliografia desses lugares. Sendo assim, a História da Dança que começou a ser construída no país foi um reflexo das narrativas históricas dessas importações, deixando as histórias nacionais quase sempre no esquecimento histórico. A prática historiográfica desenvolvida por pessoas sem conhecimento apropriado, ou seja, sem um domínio mínimo de ferramentas necessárias para a execução da pesquisa histórica, reproduzindo fórmulas anteriores e pensamentos anteriores, parece ser o problema mais crucial da escrita da História da Dança no Brasil

Enquanto isso, o capoeirista gingava, o frevo “frevia” pelas ruas, o samba desfilava pelas avenidas e pelos cantos das cidades, os terreiros inflavam com o candomblé, o cateretê sapateava com sua graça, os indígenas ritualizavam e os salões de baile valsavam. De acordo com Michailowsky (1956, p. 136): “[c]ada raça e todo povo traz sua contribuição própria, original ao patrimônio geral da cultura espiritual, artística, da humanidade, à medida que ele se exprime, se realiza, se afirma intrinsecamente na sua índole”.

Será que a capacidade de provocar reflexões sobre o tempo presente é uma propriedade apenas das Danças sistematizadas e institucionalizadas?

•••

No início do século XX, com o florescimento das ideologias em conjunto com o socialismo, o qual preconizava uma sociedade igualitária e com a ascensão do capitalismo, que prometia a felicidade através da conquista de bens materiais, houve uma aceleração vertiginosa dos estilos e escolas dentro das artes visuais, da música, do teatro, da literatura e da dança. Diversas tendências estéticas que se instauraram neste período e a criação da Bienal de Veneza em 1895, traduziam com eficiência o mundo real. Momento de uma industrialização maciça, da formação de grandes metrópoles e das descobertas científicas que se sucederam com rapidez no momento em que a arte começa-

26 va a ganhar uma dimensão extremamente importante dentro do contexto universal. Começava o Modernismo.

No final do período da industrialização, representado pelas décadas de 1910, 1920 e 1930, aparecem as vanguardas⁴ com a expectativa de colocar em crise o passado para, de certa maneira, modificar o futuro. Há uma espécie de ruptura entre o estético e o ético, isto é, entre o que é artístico e o cotidiano do ser humano. A separação arte e vida, como ocorria desde o Renascimento, é eliminada para dar lugar a experimentação estética. As artes de vanguarda⁵ tentaram modificar as estruturas das regras artísticas para que, num reflexo disso, fossem alteradas as estruturas da vida social.

Nas últimas décadas do século XIX, as mudanças sociais, políticas e econômicas começam a abordar questões sobre moralidade, direitos, liberdade e condição humana, além de questões sobre o objetivo por trás da arte. Talvez nesse momento, o questionamento apontado por Lax (2018, p. 279) seja de suma importância:

*a dança é uma forma de memória histórica coletiva. Definir a dança dessa maneira é balbuciar, repetir a mesma ideia, como quem diz que a dança é a história de uma história. Não se trata simplesmente de uma cambalhota conceitual ou de uma regressão modernista, mas de reconhecer uma relação fundamental, que talvez seja mais bem articulada como uma pergunta: **O que a dança faz com a história?**...⁶ situar a dança aqui, as categorias por intermédio das quais os materiais são exibidos – cronologia, período histórico específico – já estão ultrapassadas*

Este livro propõe tanto no seu desenrolar quanto em sua temporalidade, entre dobras e fissuras, apresentar uma história de memórias, fragmentos e sentimentos, como no diz Lux (2018, p. 280), “de fé no não confiável, persistindo, pois, o corpo persevera na possibilidade de entrar mais uma vez no passado”.

O movimento feminista (sufragistas) na Europa e nos Estados Unidos, a industrialização/mecanização, as novas tendências das artes visuais (Art Nouveau) e o afastamento intencional do realismo na arte e na Dança, a rejeição de uma rigidez corporal e de um treinamento estrito além da hierarquia encontrada no balé, a rejeição do circuito *Vaudeville* poderia fazer as pessoas pensarem na vida real e não em fantasias e contos de fada. A dança traz à tona questões sociais e políticas.

Essa nova Dança (moderna) questionava, não era tradicionalmente “bonita” para o padrão da época e começa a se concentrar na expressão do artista, ao invés de ser divertida e atraente para o público. Não havia um currículo definido e nenhum conjunto regular de exercícios, tampouco um

estilo musical, figurino ou cenário específicos. Loie Fuller (1862-1928); Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth Saint-Denis (1878-1968), Martha Graham (1894-1991); Doris Humphrey (1895-1985); Charles Wiedman (1904-1975); Hanya Holm (1893-1992); José Limón (1908-1972); Erick Hawkins (1909-1994); Paul Taylor (1930-2018); Merce Cunningham (1919-2009) entre outros tantos que não citei aqui ou foram esquecidos pelos historiadores, mas que, com certeza, foram atuantes junto a essa geração.

Não vou me atentar aos períodos ou fases desse percurso, ou citar uns em detrimento de outros como sendo precursores ou os principais artistas da época pois, como falei anteriormente, existem dobras e fissuras na historiografia sobre “Dança Moderna”, ou sobre as histórias da Dança.

E o que acontecia no entorno disso tudo? O mundo dançava. Não havia uma única Dança!

Maria Duschenes, discípula de Rudolf Laban, chega ao Brasil (SP) e começa a se relacionar com vários artistas brasileiros, nesse momento ela “reinventa” Laban. Não propõe aqui a sistematização do Laban Center de Nova Iorque. Klaus Vianna sistematiza movimentos a partir da singularidade do corpo dele. Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. Responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, “busca compreender, por meio do corpo, o que seria “uma dança brasileira” – mote modernista de sua trajetória. É precursor dos entendimentos de Consciência/ Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo” (Itaú Cultural, 2021, s/p).

A Educação Somática entra em cena: Roling, Eutonia, Feldenkrais, Body Mind Centering (BMC), entre outras, abordando questões de saúde a partir de experiência de guerra e apresentando um recorte anatômico de como o corpo funciona e se relaciona com o ambiente, diferente dos postulados nos livros de medicina, apontando para uma abertura para lidarmos com a alteridade, com a diferença.

Seguimos!

•••

Final da década de 1960: a obra de arte era debatida; a pesquisa em dança – antes restrita aos estúdios de fundo de quintal – saía de sua posição marginal e começava a integrar os debates intelectuais definidos pelo estruturalismo, pela semiologia e pela psicanálise e um contínuo movimento de ruptura estava sendo estabelecido; pesquisas e discussões adentravam caminhos e situações

antes não valorizados como arte; a contracultura estabeleceu no *happening* sua forma de valorizar o processo e não o produto final; preparava-se o terreno para a explosão da *performance* durante os anos de 1970.

Village Voice:

...A dança de vanguarda, no início dos anos 60, dividia com a Pop Art (bem como o happening, o filme underground e o movimento teatral Off - Off Broadway) uma exuberância alegre, um impulso democrático e uma fé visionária na verdade concreta do corpo humano desafiando o academicismo modernista

Judson Dance Theatre: ideia básica – “less is more”, qualquer movimento é Dança! Allan Kaprow; Joseph Beuys; Claus Oldenburg; Robert Rauschenberg; Wolf Vostell; Roy Liechtenstein; Nam June Paik; Yvonne Rainer; Robert Dunn; John Cage; Sol LeWitt; Steve Paxton; Lucinda Childs; Trisha Brown; Anna Halprin; Simone Forti. E... onde estão os outros? Aqueles que participaram desse processo e não foram nomeados na História da Arte/Dança?

Katz & Greiner:

A forma de nomear é a forma de pensar. Pensa-se o mundo através do estabelecimento de relações. O pensamento humano é relacional: promove agrupamentos, encontros, misturas, atualizações, contaminações, imbricações, entre outras formas de ação, envolvendo toda e qualquer informação a que se tem acesso. Por isso, cada pensamento é mesmo individual; é a construção particular de cada pessoa que a habilita a estabelecer as relações com as informações a que ela é exposta de uma ou de outra forma. Essa construção se dá conforme o que lhe é possível realizar, pois depende de uma série de fatores, como por exemplo: o corpo que tem; os lugares onde viveu; o que comeu e bebeu; com quem comeu e bebeu; os ambientes que conheceu ou frequentou; as pessoas com quem conviveu e convive; sua época e seu tempo de vida; seus hábitos; suas experiências; enfim, as informações com as quais se relacionou ao longo do tempo

Os novos modos de se fazer Dança na contemporaneidade propõem fazer o corpo existir de outros modos na Dança. Não mais como um corpo “especializado” que Dança, mas um corpo que produz/induz experiências para além dos códigos estabelecidos como um modo de resistência. Como diz Maguy Marin (s/d), “nossos grandes mestres são a vida, as ruas, o metrô, tudo o que acontece a nossa volta”. E era dessa forma que nossos ancestrais dançavam! Dançavam a vida e o universo mesmo não compreendendo. Dançavam o dia, à noite, a chuva, o início de uma nova colheita, o

nascimento, a morte, apesar de não saberem o que era um metrô! Danças intensas alimentadas pelo estado do mundo, de cada gesto e de cada época.

Acabou a necessidade de beleza e o virtuosismo no domínio de uma técnica artística. A dança torna-se uma pletera de tensões e discussões culturais sobre o corpo que deixa de ser uma superfície passiva na qual as sociedades inscrevem suas ideologias sociais e políticas e, a Dança, torna-se um espaço para reflexões filosóficas basicamente tentando mostrar o que é um ser humano.

Teceria aqui uma lista enorme de artistas e seus modos de fazer Dança na contemporaneidade, mas não é esse o objetivo. Trata-se de questionar como esses artistas serão abordados, historiografados, na sociedade midiática em que estamos inseridos.

Le Goff:

Creio que essa nova história já não possa contentar-se com um tempo linear, com esse tempo extremamente mensurável, com esse tempo da sucessividade que é próprio da cronologia tradicional. [...] Em primeiro lugar o reconhecimento de uma multiplicidade do tempo. [...] Cada homem encontra-se de facto em redes diversas de tempo durante a sua vida e na sua reflexão. [...] é preciso procurar definir essa multiplicidade e ver as relações que ocorrem entre eles. Além disso, parece-me necessário alimentar a ideia com a memória

Quem estará nas dobras e nas fissuras? Quem será enevoado, encobrido, embaçado, anulado?

• • •

A cultura de massa é algo polêmico e político que se refere a formas culturais diversas que se manifestam de forma pluriclassista e subordinada a ótica da indústria cultural⁷. O pluriclassismo serve a todas as classes sociais e atinge todas as culturas (não falamos aqui de uma cultura que é popular ou erudita ou, especificamente, de um grupo social, estamos nos referindo de uma cultura que está nas massas populares). A função dela, por ser de massa, é atingir todos os grupos sociais, independente de elementos éticos.

Para Adorno e Horkheimer (1969), a razão no mundo ocidental virou um instrumento de dominação (instrumentalizar, por exemplo, as capacidades de produção de arte, de conhecimento) uma vez que utilizamos a razão, não necessariamente para o esclarecimento da humanidade, mas também

30 para o monopólio do domínio. É nesse aspecto que a cultura de massa está ligada a uma ideal de falseabilidade, de ocultamento das relações (aquilo que chamamos de ideologia) ligada à teoria marxista de um falso conceito da realidade.

Essa falsa realidade é colocada por Noam Chomsky (2018) no modo como a massificação tem a possibilidade de ser extremamente autoritária impondo nos gostos das pessoas e no subjetivo dos indivíduos um certo padrão de comportamento. Acreditamos que aquele filme, aquela música, aquela estética que está sendo apresentada na mídia é democrática, mas, na verdade, nós não escolhemos. Optamos por objetos pré-escolhidos que estão disponíveis ao nosso acesso. Nesse sentido, não temos acesso às culturas totais do mundo, temos acesso a culturas que foram pré-determinadas anteriormente a qualquer relação e que são lucrativas. Aquelas que são necessariamente e economicamente viáveis.

Nesse sentido, Chomsky (2018), trabalha a questão da mídia autoritária sob o viés que ela impõe sobre os indivíduos e seus gostos pessoais, aquilo que deve ser aceitável, aquilo que é bom ou aquilo que é ruim. Quem definiu que estilo musical deve ser o principal padrão de música a ser veiculado hoje nas telenovelas brasileiras?

Hannah Arendt, em seu livro de 1961, “A crise da cultura”, já começa sua crítica à cultura de massas indicando que o mercado se apropria da cultura para transformá-la em mercadoria de tal forma que a cultura deixa de ser destaque para se transformar em entretenimento. A cultura deixa de ser um aspecto de identidade para se transformar numa futilidade. Podemos citar o teatro como exemplo. Não entenderíamos mais o teatro como um acúmulo de capital cultural, mas apenas como uma válvula de escape de finais de semana lotados de trabalho.

Para a autora (1961), a cultura de massas tende a diminuir a qualidade estética e o conteúdo crítico que as obras da cultura vão produzir para se transformar em algo massificado.

Mas essa é uma outra questão, para um outro livro!

• • •

Não existe um tempo único. Existem temporalidades. Cada temporalidade é um tempo que compõe o tempo, não subdivide o tempo. Espaço e tempo para nós, ocidentais, estão separados como a

lógica de um passo de dança. Percebemos o tempo a partir de noções espaciais, linearmente. Temos 31 que desnaturalizar o tempo para podermos Dançar. Fica aqui um convite à desconstrução de tudo que está arraigado em nós. Vamos mexer no que é estruturante!

Até logo!

Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini



histórico

Contexto

A dança sempre esteve presente na cultura da cidade de Bento Gonçalves. Ela é parte da linguagem social dessa comunidade que teve em seu berço a chegada dos imigrantes italianos em 1875, os quais trouxeram consigo a cultura de seu país de origem e a mantiveram viva como forma de memória afetiva da sua terra natal. A culinária, a música e a dança faziam parte desse contexto cultural e até hoje deixam rastros na identidade dessa cidade.

Os 729 italianos originários do Tirol Austríaco e do Vêneto que chegaram à colônia Dona Isabel, hoje denominada Bento Gonçalves, há quase 150 anos, possivelmente não tinham o vislumbre da projeção que essa cidade ganharia a nível nacional e internacional, nem de que chegaria ao número atual de aproximadamente 120 mil habitantes.

Em relação a esse contexto social, é importante ressaltar que no fim da década de 1960, agora com em torno de 30 mil habitantes, Bento Gonçalves ficou muito conhecida por meio de um grande evento denominado Fenavinho (Festa Nacional do Vinho), o qual enalteceu a produção vinífera, a principal da economia do município. Com essa festa, a cidade passou a integrar os roteiros turísticos nacionais e se tornou um local para grandes eventos. Entre eles figura o Bento em Dança, que já foi um dos maiores e mais importantes festivais de dança da América Latina.

Então, desde 1993, Bento Gonçalves não era apenas reconhecida como a “capital da uva e do vinho”, ou por ser um grande polo industrial moveleiro, mas também por ser uma “cidade da dança”.

Apesar do seu avanço e reconhecimento econômico, Bento - como é costumeiramente chamada por seus habitantes e como por vezes trataremos neste livro - ainda é considerada uma cidade pequena e interiorana da Serra Gaúcha, ou seja, um tanto distante da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, e de seu desenvolvimento artístico e cultural. Possivelmente por esse motivo e pelo fato de que os imigrantes que aqui chegaram tinham consigo o intuito de trabalhar e prosperar, o desenvolvimento da dança cênica progrediu timidamente.

Os primeiros relatos sobre dança na cidade remetem a 1958/1959, com a professora Ilse Simon, que ministrava aulas de Balé Clássico no Clube Aliança. Contudo, não foram encontrados registros documentados para reavivarmos os acontecimentos cênicos desse período, ficando restrito ao campo da memória oral e afetiva da comunidade, ilustrado apenas por uma fotografia. Ilse residia em Porto Alegre e se deslocava a Bento, onde ficava por dois dias semanais para ministrar aulas de dança para várias turmas de idades diferentes, desde crianças com cinco anos de idade até adultos, que em geral eram as mães das crianças.

As aulas ocorriam durante a semana em três turnos diários, e todas as alunas participavam nos dois dias, de acordo com sua turma. É sugestível imaginar a dedicação e o interesse pelo ensino e aprendizagem da dança, visto que nesse período a viagem de Porto Alegre a Bento Gonçalves era feita pela cidade de Feliz e a estrada era de chão, ou seja, não asfaltada; o meio de transporte era um ônibus de características um tanto precárias. Quanto às alunas, muitas amavam a dança e sonhavam em ser bailarinas.

Jussara:

Lembro que eu era uma criança muito inquieta, hiperativa talvez, por isso não tinha as melhores notas na escola. Quando comecei a dançar, percebi que gostava muito do balé, então minha mãe me obrigava a dar mais atenção e tirar notas boas na escola para não me tirar das aulas de balé

É importante evidenciar que existia uma turma de bailarinas com idade em torno de 15 anos e com um nível técnico um pouco mais avançado, o que poderia sugerir que mesmo antes desse período já ocorria o ensino do balé clássico na cidade. Entretanto, é habitual a disposição de alunas de acordo com sua faixa etária e elas poderiam ter desenvolvido suas habilidades com a professora Ilse. Sendo assim, não é possível chegar a uma conclusão definitiva ou fidedigna à realidade da época, pois não foram encontrados registros com datas anteriores.

Ilse elaborava espetáculos que eram apresentados nos finais de ano pelas alunas que participavam das aulas. Nessas produções, não era desenvolvida uma dramaturgia específica, pois ela criava coreografias para cada grupo com temas diversos. Os espetáculos aconteciam em um palco no próprio clube, sendo um evento aberto para a comunidade. Por vezes, suas coreografias eram elaboradas mesclando balé com danças folclóricas, como holandesa, tirolesa, carnavalito, entre outras. Estima-se que havia em torno de 40 pessoas participando das aulas e das montagens.

Carmen Faggion:

A apresentação que mais me impressionou foi a das “grandes”, as moças maiores, mais adiantadas, que certamente haviam anteriormente estudado dança com outra professora, já que a professora Ilse estava no seu primeiro ano aqui. Eram cerca de dez moças. Apresentaram um número de dança clássica, em meia ponta, com tutus longos, na cor rosa. Foi muito lindo, com uma coreografia muito bem elaborada, que soube explorar, através do aproveitamento dos espaços, toda a magia da dança, mesmo sendo com passos simples (não houve, por exemplo, pirouettes ou grand jeté), mas foi um exemplo de beleza, disciplina e movimentos limpos, bem ensaiados. Até hoje eu lembro a cena final, em que teve destaque Yvonne Dreher. Outra aluna dessa turma, que eu lembro,

era Elizabeth Koff Barbosa. Foi muito bonito. Como vês, não esqueci a impressão que o número me causou

Ilse Simon teria permanecido em torno de quatro anos ministrando aulas em Bento no Clube Aliança, porém não é possível afirmar o período correto, pois infelizmente não foram encontrados muitos registros fotográficos, reportagens na imprensa ou material gráfico a respeito de seu trabalho.

A dança em Bento Gonçalves por muito tempo teve um caráter social significativo, haja vista que as aulas ocorreram durante muitos anos em clubes sociais, nos quais também eram realizadas as apresentações cênicas, sempre sendo parte de um jantar - um evento em que as famílias podiam se reunir, que amigos podiam se encontrar, conversar, descontrair, enfim... socializar. Outro aspecto que de certa forma evidencia esse caráter social do ensino e aprendizagem da dança é o fato de, até

meados dos anos 1970/80, a dança clássica ser parte inerente e exclusiva à educação feminina.

Não é incomum, inclusive na atualidade, o entendimento de que o balé clássico contribui para uma boa postura física, assim como para o desenvolvimento de responsabilidade, respeito e convívio em grupo, além de evidenciar a delicadeza feminina e a sofisticação - isto é, a “boa etiqueta”, como era entendida naquela época. Sendo assim, a figura masculina era privada da aprendizagem desse gênero de dança; a eles eram destinadas as danças folclóricas e tradicionalistas. Por esse motivo, os homens



bento-gonçalvenses subiram aos palcos apenas em 1984, com o grupo Capriccio D'Itália.

A cidade também foi, por muitos anos, desprovida de um teatro. O primeiro palco com características relativas a uma sala de espetáculos viera a ser disponibilizado para apresentações cênicas 50 anos após os primeiros registros de dança, ou seja, apenas em 2009, na sede da Fundação Casa das Artes de Bento Gonçalves – Teatro Ivo Antônio da Rold (que até este momento ainda se encontra inacabado). Nesse sentido, há de se considerar que a comunidade dançante não tinha um local estruturado para realizar suas apresentações, por isso, durante meio século, tanto as aulas quanto as apresentações de dança ocorriam nos clubes.

É pertinente evidenciar a relevância que os clubes tiveram para a inserção e fomento da dança no município, pois não existiam salas para locação que pudessem abrigar uma escola de dança, então os clubes concediam espaços para a realização das aulas em troca de um percentual pela utilização do espaço. O pioneiro a proporcionar o ensino e aprendizagem da dança cênica para a comunidade foi o Clube Aliança, e na sequência vieram o Clube Corinthians, que abriu espaço para o ensino de dança e, posteriormente, o Clube Ipiranga. Além dos clubes, a escola Marista de ensino formal foi também uma pioneira em propiciar que aulas de balé fossem ministradas em sua sede durante o contraturno. São originários desses locais professores e bailarinas que até hoje são atuantes na dança em Bento Gonçalves.

Com o passar dos anos, algumas professoras vieram a residir em Bento, e outras que já eram nascidas na cidade e vinham estudando dança, começaram a se profissionalizar. Muitas foram estudar na capital e até mesmo no exterior. Em virtude disso, as estruturas físicas também evoluíram: os pisos de parquê existentes nos clubes e as cadeiras usadas como barras não eram mais favoráveis para o ensino, então surgiram as primeiras escolas de dança no município.

Os clubes tinham um número de alunas significativamente diminuto - uma média de 50 pessoas que frequentavam as aulas. Contudo, com o nascimento das escolas de dança, o interesse se elevou notoriamente e esse número passou para em torno de 200. As escolas proporcionavam uma estrutura adequada para o ensino de dança, com piso de madeira, barras, espelhos e um ambiente mais convidativo para fazer aulas, personalizado e com uma atmosfera voltada à dança.

Esta certamente foi a primeira transformação que a dança bento-gonçalvese sofreu, o balé clássico não era mais eremítico: novos gêneros de dança eram apresentados para a comunidade, como o sapateado, a dança flamenca e o jazz. Os homens também passaram a aparecer nos palcos e a praticar aulas de danças, já que até então eles estavam presentes apenas nas danças tradicionais gaúchas ou folclóricas.

Em poucos anos, foram surgindo vários espaços de ensino de dança e, ao final da década de 1980, existiam quatro escolas com variados gêneros de dança, mas com o ensino do balé clássico em comum. Por consequência de uma certa afronta ou disputa saudável entre as escolas, elevou-se o nível técnico dos bailarinos, bem como a produção dos espetáculos. A cada ano os figurinos e cenários eram mais elaborados, as propostas cênicas foram se transformando, coreógrafos de outros estados eram chamados para criar coreografias para algumas turmas de alunos mais avançados e até mesmo para criarem espetáculos.

Para além do ensino da dança, essas escolas também eram e ainda são responsáveis pelo desenvolvimento econômico da cultura na cidade, pois em geral cada uma produz, ao menos uma vez ao ano, um espetáculo com os alunos/bailarinos. Para essa produção, contrata-se costureiras, equipes de sonorização e iluminação, cenógrafos, maquiadores etc. Portanto, elas geram renda e contribuem com uma parcela da economia da cidade. Esse desenvolvimento foi perceptível quando, no ano de 2020, foram contabilizadas nove escolas de dança ativas em Bento Gonçalves, que empregavam 40 professores e atendiam um número próximo de 2.500 alunos dançantes.

As escolas de dança foram e ainda são o sistema basilar da produção de dança na cidade. É a partir delas que surgem bailarinos e coreógrafos que se projetam até mesmo internacionalmente. Elas consolidam a aprendizagem técnica e oferecem ferramentas criativas para novos profissionais da área.

Depois desse grande salto (um grand jeté, talvez?), voltemos um pouco no tempo, a partir do recorte histórico da dança cênica de Bento, para falar que a cidade teve, e ainda tem, grupos e companhias de danças que obtiveram grande repercussão na cidade e fora dela. Suas heranças ainda reverberam em corpos dançantes atuais, ainda vemos bailarinas, nos palcos de hoje, que estiveram nos palcos de ontem com esses grupos.

Capriccio D'Itália – 1984

Gau-chê – 1989

Ballet Folclórico Elos – 1990

Ballet da Serra – 1992

Grupo folclórico Dança'rte – 2000

Vanguarda – 2000

Bronx Company – 2005

Cia A Trupe Dosquatro – 2005

Esses são alguns grupos que conseguiram ter maior projeção em Bento, conseguiram desenvolver e manter trabalhos durante alguns anos e, com isso, conseguiram ser re-conhecidos na cidade, deixando sua marca. Dentre todos esses grupos, a Cia A Trupe Dosquatro ainda se mantém ativamente produzindo espetáculos em dança-teatro contemporânea, levando aos palcos nacionais e internacionais os rastros do ontem e do que foi hoje da dança bento-gonçalvese.

bento-gonçalvense

O balé clássico estreando na cena



Eneida nasceu em Uruguaiana, mas ainda muito criança mudou-se com a família para Porto Alegre, onde fez sua formação em dança clássica. Em virtude de seu casamento, mudou-se para a cidade de Farroupilha, onde fundou a primeira escola de dança com aulas de balé clássico no ano de 1967, tornando-se uma das pioneiras do ensino desse gênero na serra gaúcha até o ano de 1975.

Além do Ballet Clássico, Eneida estudou dança moderna com Nina Verchinina e jazz dance em Nova Iorque no Luigi's Jazz Centre. Também destacou-se como bailarina e ajudou a projetar a Terra Companhia de Dança, deixando sua marca na história da dança no Rio Grande do Sul. O Grupo Terra foi criado em agosto de 1981 com outros bailarinos gaúchos e, durante seus três anos de atividades, teve grande representatividade na cena artística e cultural do Rio Grande do Sul, produzindo trabalhos com uma linguagem contemporânea e com o diferencial de apresentar seus espetáculos na rua, instigando a popularização da dança.



Eneida, como era costumeiro chamá-la, começou a ministrar aulas de balé muito jovem, com apenas 15 anos de idade. No ano de 1968, com seus 25 anos, iniciou seus trabalhos em Bento Gonçalves, ministrando aulas de balé clássico no Clube Aliança por cinco anos, sendo a única professora no município naquele momento. Como residia na cidade de Farroupilha, semanalmente pegava seu Karmann Ghia vermelho e encarava uma viagem que durava em torno de 40 minutos por ruelas de terra, por vezes cobertas por cerração, chuva e o frio - o clima típico da serra gaúcha. Uma aventura!

O espaço onde ministrava as aulas em Bento Gonçalves não era apropriado para o ensino de balé clássico, o piso era muito “duro”, feito de parquet e encerado, pois era o salão de festas do clube, local onde também eram realizados bailes. Nas turmas não havia meninos dançando e as alunas que participavam das aulas tinham entre quatro e 14 anos de idade.

Suas aulas em Bento eram direcionadas apenas para o ensino do balé clássico, com o método da escola russa, com aulas de Baby Class para as crianças a partir dos quatro anos de idade. Já as



aulas de ensino da técnica do balé eram destinadas para as crianças a partir dos sete anos.

O Clube cedia o espaço e as alunas pagavam mensalidade, da qual Eneida deixava um percentual para a utilização do local. Era uma iniciativa privada sem apoio do poder público. Porém, as turmas não eram tão grandes - talvez por ser uma novidade na cidade, a professora tinha em torno de 20 alunas no total.

Durante sua estada no município de Bento Gonçalves, além das aulas que ministrava, criou coreografias para suas alunas, as quais eram apresentadas em formato de um pequeno espetáculo nas festas ou jantares promovidos pelo próprio Clube.

Trabalhava com o reconhecido figurinista porto-alegrense-Catani, que produzia figurinos muito bem elaborados. Era ele quem escolhia os tecidos e tudo mais. Ambos tinham muita precaução com a qualidade dos figurinos, eles tinham que ser bonitos e confortáveis. Além disso, eram produzidos programas de cada apresentação, que ficam sobre as mesas durante o evento no Clube.

Eneida Dreher criava coreografias variadas para as alunas, elaborava uma dramaturgia que percorria o espetáculo e contratava a iluminação de uma empresa de Caxias do Sul, pois em Bento não existia ninguém que trabalhasse com esse tipo de equipamento. O público ficava encantado com as apresentações - era um momento em que todas as alunas podiam dançar para os pais e para comunidade em geral.

A comunidade bento-gonçalvese ainda não tinha a cultura de sair de casa com o intuito de prestigiar um espetáculo de dança, este era sempre parte de alguma outra atividade ou evento como um jantar. Em uma de suas composições feitas para ser apresentada na cidade, o espetáculo *Bal*

Masqué – Baile de máscara (1969), Eneida criou um cortejo que começava do lado de fora do clube e chegava ao salão onde se realizava a apresentação. A obra tinha como trilha sonora músicas russas setentistas e as bailarinas representavam personagens como Arlequim, Pierrot e Colombina, Rei e Rainha, Princesas, entre outros.

Nos anos seguintes, Eneida criou outros trabalhos, como *Composições Delibes* em 1970 e *Batucada* no ano de 1972.

Apesar de uma passagem rápida em Bento, Eneida Dreher marcou a continuidade da dança cênica no município, bem como despertou o interesse e a paixão pela dança em muitas alunas que posteriormente seguiram para uma qualificação nesse trabalho.



Arlete Becker ternura e dedicação

Foi uma das primeiras professoras de dança de Bento Gonçalves. São poucos os registros sobre seu trabalho e sua história pois, apesar de residir na cidade, tinha uma família pequena e veio a falecer muito jovem por conta de um câncer, aos 49 anos, e todos os seus familiares foram embora da cidade.



Alunas de ballet da professora Arlete Guedes, que vêm apresentando-se maravilhosamente bem, nas últimas programações sociais.

Como todas as professoras que por esta cidade passaram entre os anos de 1960 e 1978, ela não tinha uma escola de danças. Ministrava suas aulas de balé clássico no Clube Corinthians para turmas de meninas entre 3 e 17 anos de idade, com aulas que iam de Baby Class até técnicas de pontas. Arlete também trabalhava nas cidades de Carlos Barbosa e Garibaldi, tendo a dança como sua única profissão.

Como professora, esbanjava cuidados especiais com suas alunas, estava sempre alegre e de bom humor, o que fazia com que as alunas também criassem um carinho especial por ela. Talvez por

esse motivo, elas eram extremamente disciplinadas e quase nunca faltavam às aulas, apesar de não terem o intuito de seguir a carreira de bailarinas. Arlete tinha uma de suas alunas, Maria Cristina Filippin, como sua monitora nas aulas para turmas iniciantes.

O momento das alunas se apresentarem, em geral, acontecia em um espetáculo de fim de ano, em que as coreografias eram criadas pela própria professora a partir da inspiração musical. Era um pout pourri de coreografias aleatórias, sem nenhuma dramaturgia específica. Era um recital no qual aproximadamente quarenta alunas se apresentavam para os pais durante um jantar, no mesmo clube onde ocorriam as aulas. Não se utilizava iluminação cênica e tampouco palco.

Como a cidade era muito mais interiorana e as dificuldades eram tamanhas, não era possível encontrar tecidos adequados para produzir figurinos para as alunas-bailarinas, quanto mais encontrar

uma figurinista ou costureira capacitada para produzir tutu, por exemplo. Assim, Arlete viajava à capital para comprar tules, filós de armação e outros tecidos, e a mãe de uma das alunas era quem costurava os figurinos.

Apesar de não ter mais aquele corpo esguio (o estereótipo da dançarina de balé), a professora Arlete Becker sempre dançava no fim dos espetáculos com uma leveza que encantava.

Há de se evidenciar que era um momento na história da dança cênica de Bento Gonçalves em que não havia espaço nem mesmo para se pensar em ser um profissional da área; por consequência, dava-se pouca atenção para o desenvolvimento artístico. Entretanto, é muito mais importante atentar para a dedicação, estudo e resistência de uma mulher que destinou sua vida para ensinar dança em um ambiente árido de arte. A história de Arlete Becker ainda ecoa nos corpos de mulheres que até os dias atuais dançam no município.



Ballet Clássico

Ballet

"É a arte que expressa os sentimentos que brotam da alma e tomam vida na harmonia do corpo."

Professora:

ARLETE M. B. GUEDES

Aluna:

Rosane Marchetto

Boletim Ano: *1978*

avaliação	1.ª	2.ª	3.ª	4.ª	Ex. Final
conceitos	B	B	MB	MB	74
Faltas	-	4	-	5	9
atitudes	MB	B	MB	MB	MB

Ass. do responsável

- 1.ª *André Marchetto*
- 2.ª *Elisa Marchetto*
- 3.ª *Elisa Marchetto*
- 4.ª

Legenda

MB - Parabéns
B - Bom aproveitamento

S - Satisfatório
I - Mais atenção

A aluna Rosane Marchetto

foi a provada para o 2º grau II
do curso de Ballet



Lígia Cavalet e Sílvia Pagot um espaço duplo para inúmeras propostas

Por um pequeno período, aos quatro anos de idade, Lígia fez suas primeiras aulas de balé no Colégio Medianeira. Depois de uma pausa, retornou às aulas com oito anos de idade no Clube Aliança, com a professora Eneida Dreher. Também fez algumas aulas com Cecy Frank, mas não se identificou com a linguagem da Dança Moderna proposta por ela e foi frequentar as de Eneida na cidade de Farroupilha, onde fazia aulas duas vezes por semana.

Quando Eneida encerrou suas atividades aqui na Serra Gaúcha e fechou sua escola de dança em Farroupilha, Lígia seguiu seus estudos em Caxias do Sul, participando das aulas na Escola Dora Ballet, e na capital, onde fazia aulas na Escola Vera Bublitz.

Envolvida pelo balé e incentivada por suas colegas de dança, Lígia começou a ministrar aulas de dança no Colégio Medianeira em 1977, aos 16 anos de idade. Como já mencionado, esse também não era um espaço adequado para o ensino da dança e, em virtude de uma reforma no colégio, o local onde eram realizadas as aulas foi interdito e não havia mais estrutura para que as aulas ocorressem no colégio. No ano seguinte, em 1978, começou a ministrar suas aulas no Clube Ipiranga, onde permaneceu por quatro anos.

A experiência de estudar dança fora de Bento Gonçalves possibilitou que Lígia expandisse seu conhecimento e entendimento, bem como a fez mudar sua concepção quanto ao ensino da dança, pois nas outras cidades as escolas possuíam uma infraestrutura adequada e os espetáculos eram realizados em

teatros. Nesse sentido, Bento estava muito aquém no desenvolvimento cultural voltado às artes cênicas, em especial às necessidades inerentes à dança, salientando que o único teatro da cidade teve seu palco aberto para realizar apresentações somente quase 40 anos depois.

A influência da televisão na vida social da comunidade bento-gonçalvese veio a contribuir para o fomento da dança, pois no fim dos anos de 1970



era transmitida uma novela que tinha sua dramaturgia relacionada a bailarinas. Esse contexto motivou a procura pelas aulas de dança e, com isso, Lígia sentiu a necessidade de abrir o seu próprio espaço. Então, em 1978, abre a escola Ballet Lígia B. F. Cavalet, no bairro Planalto.

Em contraponto às condições um tanto precárias para o ensino da dança nos clubes, ao abrir sua escola, Lígia teve a preocupação de criar um espaço com a estrutura física compatível com os lugares em que havia estudado fora de Bento Gonçalves, com barras, espelhos e assoalho. Em pouco tempo, o número de 17 alunas aumentou para 120, assim como sua escola: logo eram duas escolas de dança na cidade. O foco da sua escola era o ensino de balé clássico, por isso tinha apenas meninas fazendo aula, nas mais variadas faixas etárias.

Com um número muito expressivo de alunas dançantes, Lígia começa a criar coreografias e espetáculos para que elas pudessem ter a experiência de se apresentar para um público. Porém, outro problema emerge: onde realizar as apresentações?

Como a cidade não dispunha de um teatro, Lígia incitou uma novidade: começou a realizar parcerias com produtores de eventos ofertando seus espetáculos como uma atração artística, algo que perdurou por três anos e rendeu muitos aplausos e satisfação para todos. Todavia, saturou!

Lígia queria fazer algo independente.

Assim, com sua ávida criatividade e a inquietude dos seus 20 anos de idade, ela novamente elabora algo inusitado, que foi realizar as apresentações no Cine Marco Polo.

Esse local era um cinema que existiu (e persistiu) em Bento, tendo sua última sessão em 1997 com o filme Titanic, antes de ser demolido. Em frente à tela, havia um palco que por muitos anos se tornou um dos únicos locais de apresentações cênicas.

Lígia Cavalet:

Foi muito difícil locar o espaço, pois o diretor, na época, não queria deixar de realizar uma sessão de cinema. E depois piorou, pois o local estava um caos! “Era de chorar”

Após vencida a primeira etapa, que era conseguir convencer o diretor do cinema a permitir realizar a apresentação, veio a segunda e mais árdua: organizar o local e deixá-lo apto para dançar.



Como o cinema não era utilizado para esse fim, nada estava em condições para realizar um espetáculo. O palco era grande e de madeira, porém preservado com camadas generosas de cera que ali se mantinham por anos, o que não contribuiria para as bailarinas se manterem em pé, portanto lixar todo o palco foi uma necessidade incontestável. Além disso, era preciso retirar todas as “tralhas” que bloqueavam a passagem atrás do palco e limpar, é claro. Muita limpeza!

Mesmo com tudo isso, o cinema ainda não estava pronto para receber as suas apresentações, ainda era necessário contratar equipamento técnico de som e luz, o que era possível apenas com uma empresa de Caxias do Sul. Muitas vezes, Lígia também contratava bailarinos para dançar em seus espetáculos, pois nessa época ainda não existiam bailarinos em Bento.

Agora sim! Bom espetáculo!

Após a iniciativa de Lígia, de realizar apresentações no Cine Marco Polo, este acabou se tornando uma opção para eventos dentro dessa proposta, pois o evento foi um sucesso com lotação de público. Sendo assim, podemos entender a preocupação do diretor do cinema, afinal eram 1000 lugares divididos em 800 na plateia e 200 no mezanino. No seu entendimento, não realizar uma sessão de cinema poderia representar prejuízo.

A receptividade do público era ótima, o interesse e a dedicação dos(as) alunos(as) também eram muito gratificantes. Todos geraram expectativa quanto ao espetáculo de fim ano, que também servia para melhorar a técnica e o conhecimento em dança, já que os alunos faziam aula porque queriam dançar, se apresentar no espetáculo, mas não eram alunos que realmente queriam seguir a profissão, apenas tinham consciência de que deviam fazer o seu melhor.

Por ser proprietária de uma escola de dança, Lígia não chegou a criar um grupo de dança e nunca foi subsidiada por verba pública, suas



produções foram todas independentes. Também coreografou algumas vezes concurso de candidatas a título de rainha de escola, assim como desfiles de passarela. Sua escola também era convidada a participar com o espetáculo em eventos ou com fragmentos coreográficos.

Sílvia começou a dançar um pouco mais tarde do que convencionalmente percebemos as meninas ingressarem nas aulas de dança, em especial no balé: com 13 anos, já na sua adolescência. Seus pais queriam que ela fosse concertista, por isso fazia apenas aula de piano, uma herança que segue com ela até hoje.

Nesse momento, as aulas de dança existentes em Bento até então aconteciam apenas no Clube Aliança. Contudo, o custo era um tanto alto, o que de certa forma elitizava e dificultava o acesso da comunidade em geral. Além disso, não se tinha o hábito de investir numa carreira artística.

O interesse pela dança a fez buscar outros locais na cidade onde pudesse aprender a dançar e, assim, ficou sabendo que a professora Lígia Cavalet estava ministrando aulas no Clube Ipiranga, o que a motivou a convencer seu pai a desistir das aulas de piano e ingressar na aprendizagem do balé clássico. Então, com 13 anos, fazia aula com alunas menores, que tinham em torno de 8 a 10 anos de idade, aulas

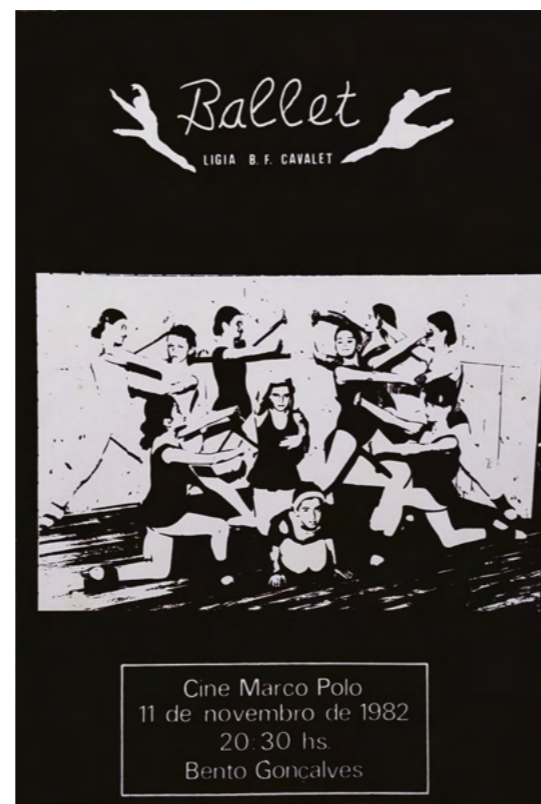
introdutórias que a deixavam um pouco constrangida, já que Sílvia não tinha nenhum discernimento sobre dança.

Sílvia:

A primeira aula foi linda e terrível. Quando as outras alunas fizeram a “borboleta” é que eu percebi que não tinha flexibilidade nenhuma! Aí eu pensei, fico ou vou embora

Mas o interesse foi maior e ela continuou.

Nos momentos em que não estava dançando ou em aula, ficava admirando as dançarinas das turmas mais “adiantadas” tecnicamente, que apesar disso eram compostas por alunas alguns anos mais novas que ela, mas que dançavam muito mais. Então, sua dedicação e esforço para evoluir tecnicamente foram gigantescos. Seu intuito era atingir o nível das colegas. Aos poucos, seu corpo foi mudando, até ela atingir seu objetivo.



Sílvia:
Eu tinha um pé horrível! Então fazíamos em torno de 10 a 15 minutos de “pas couru” ao redor da sala ou em diagonal, fazíamos competição para ver quem aguentava fazer por mais tempo o passo

No instante em que Sílvيا fez sua primeira aula experimental de dança na escola Ballet Lígia B. F. Cavalet, todo aquele movimento, aquele espaço, as cores, as roupas, enfim, o “mundo” da dança aflorou uma paixão repentina. Mas dar aula, ser professora de dança era algo que nunca havia passado pela sua cabeça. O seu envolvimento com a dança era algo pessoal, tinha apenas o interesse de dançar, de ser bailarina. Entretanto, um acontecimento mudou toda sua perspectiva.

Logo após ingressar no ensino médio, na escola formal, aos 16 anos de idade, sua professora de dança, Lígia, sofreu uma lesão muito séria e não tinha condições de ministrar todas as aulas. Em consequência disso, convidou Sílvيا para ser “demonstradora” dos exercícios durante as aulas. Isso obrigava Sílvيا a participar e fazer todas as aulas. Enquanto Lígia marcava tempo e ditava os movimentos e sequências de passos, Sílvيا os demonstrava para o restante da turma.

Exaustivamente enriquecedor! As duas aulas semanais que fazia se tornaram, após esse momento, várias aulas diárias, por vezes no turno da manhã e no da tarde. Em vista disso, o exponencial envolvimento foi inevitável, e a identificação com o ensino se concretizou.

Quando Sílvيا entrou na faculdade, no curso de pedagogia, Lígia a convidou para se tornar sua sócia e abrirem uma escola de danças juntas, a La danse. Nesse momento, a escola Ballet Lígia B. F. Cavalet tinha sua sede no bairro Cidade Alta. A proposta de Lígia foi ter outra escola no centro. Assim, em 1992, a escola La danse começa suas atividades em frente a um lugar que era ponto de referência

em Bento: o extinto Mercado Paulazzi, transferindo-se mais tarde para a Galeria Solar, até ir para sua última sede, na rua 13 de Maio.

Contudo, a instabilidade econômica nacional que o Brasil passava naquele período, com índices inflacionários colossais, assolava a dança pelo desconsumo de produtos culturais como um todo. Em consequência disso, os valores das locações de imóveis subiram drasticamente, o que fez com que Lígia e Sílvيا unificassem as escolas La danse e Ballet Lígia B. F. Cavalet em um único local.



Agora com 18 anos de idade, Sílvيا inicia no contexto de ensino da dança como professora, ministrando aulas para as turminhas de crianças a partir dos três anos de idade - “baby class” - até para alunas com oito anos de idade. Também ministrava aulas de barre à terre, destacando que, no começo, Lígia filmava e gravava as aulas em fita cassete e ela aplicava, algo que foi uma novidade na época, pois essas aulas também foram direcionadas para adultos - era uma aula de alongamento.

É importante ressaltar que as aulas do Ballet Lígia B. F. Cavalet eram apenas direcionadas para o ensino do balé clássico. Já a La danse compreendia outros gêneros de dança, além de outras atividades voltadas ao corpo, como sapateado, dança espanhola, alongamento, yoga - o que era novidade em Bento -, além de aulas de fim de semana, como lambada e outras. As pessoas que frequentavam as aulas em geral eram do público infantil e adolescentes.

Sílvيا teve quase toda sua formação em dança com a professora Lígia Cavalet, incluindo o fascínio pelo sapateado americano, que era utilizado para o aquecimento das alunas pequenas antes da aula de balé, por em torno de 15 minutos, que já bastavam para ela se encantar com o “tap”. Muitas aulas eram realizadas por vídeo, não como as aulas online que temos atualmente, mas sim por fitas K7, por meio de uma metodologia de ensino de sapateado que haviam conhecido na época.

Em uma das edições do Festival Bento em Dança, algumas das alunas da La danse começaram a fazer aula de dança espanhola, após Lígia ir estudar em São Paulo e trazer essa novidade para Bento.

Essa formação foi muito importante. A professora Lígia propunha alguns diferenciais que se sobressaíam na formação em dança, era uma formação mais integral: não bastava saberem dançar, as bailarinas tinham que ter outros conhecimentos. Assim, ministrava aulas teóricas e, além disso, anualmente elas tinham a tarefa de guardar qualquer reportagem que encontravam sobre dança, fosse em jornal ou revista, incluindo programas de espetáculos e outras coisas relacionadas ao fazer da dança. Com esse material, tinham de produzir um portfólio. Isso tudo contava pontos que eram dispostos num boletim junto das notas de provas referentes às aulas, teóricas e práticas.

Sílvيا:
Muitas das minhas colegas aprenderam a dar aulas com a Lígia, tenho muito orgulho do trabalho delas

Mas a sua paixão pela dança, em especial pelo balé clássico, suprimia qualquer dificuldade. Ela e suas colegas ficavam fazendo aulas quase o dia todo, além de ensaios nos fins de semana das 8h às 18h. Houve até uma véspera de Natal em que foram dançar uma coreografia de dança Cigana e

Sevilhana elaborada por Lígia Cavalet, num jantar no Dall'Onder Grande Hotel. Os pais permitiram que as alunas, algumas ainda adolescentes, fossem sozinhas se apresentar! Algo memorável.

Os espetáculos elaborados pela La danse e Ballet Ligia B. F. Cavalet tinham um tema central e era criado um enredo. Cada professora escolhia músicas que traziam alguma referência ao tema, e então cada uma criava as coreografias. Nos primeiros anos era apenas a Lígia quem criava todas as coreografias, e as professoras tinham a tarefa de ensaiar com as suas respectivas turmas. Aos poucos essa tarefa foi estendida para as professoras, que começaram a criar, o que era sempre um desafio num processo co-participativo.

Um episódio muito frustrante ocorreu quando as alunas quiseram realizar um sonho: dançar de tutu prato. Para isso, todas as alunas aumentaram o número de aulas que faziam, que até então eram duas vezes por semana. As aulas ficaram mais intensas e o regime era obrigatório. Elas tinham que se pesar e se medir toda a semana: faziam uma fila e passavam pela balança e pela fita métrica.

Foram em busca de quem pudesse produzir os figurinos, mas em Bento não havia figurinista, nem mesmo uma pessoa que costurasse ou que fosse especializada na área. Foi quando encontraram uma costureira que afirmou convictamente que sabia fazer os tutus pratos... porém, o resultado ficou parecido com uma grande bacia de salada de alface crespa. Decepção total.

Sílvia:

O tutu ficou trágico, parecia um repolho!!! Pois uma costureira da cidade disse que sabia fazer

Em suas composições, Sílvيا entendia que o professor não deveria apenas repetir os passos que se aprende na barra, por exemplo, pois estes seriam apenas a técnica. O professor-coreógrafo deveria ter maturidade e criatividade para ir além, pois os exercícios são para treinamento físico do bailarino.

Com as turmas das crianças, ela sempre se preocupou, e trabalhava em aulas que proporcionassem autonomia durante as apresentações, sem a ideia de ter o professor na coxia ou na frente do palco para as crianças copiarem a coreografia.

Por certo tempo, os espetáculos eram apresentados no Cine Marco Polo. Após o ensaio geral, era realizada uma sessão à tarde para as escolas, em geral para o público infantil, durante o mês que antecedia o espetáculo. As alunas de dança passavam nas escolas formais do município para vender os ingressos, com um custo mais baixo, e assim lotavam as apresentações com a ocupação dos mil



lugares do Cine Marco Polo. Durante a noite, ocorriam as apresentações para o público em geral, que em sua maioria eram os familiares das alunas.

Porém, quando o Cine Marco Polo encerrou suas atividades, começou uma nova epopeia para encontrar um lugar onde pudessem ser realizadas as apresentações. A falta de um teatro fez com que novamente os ginásios se transformassem em teatro, como o Ginásio da Todeschini, o Ginásio Municipal ou palco do auditório do Dall'Onder Grande Hotel.

Durante muito tempo, Sílvيا dançava e ministrava aulas de dança. Foram 19 anos de dedicação a essa arte, dos 18 aos 37 anos de idade. Essa era sua única profissão.

Sílvia:

A dança é uma vida de dor, dói o corpo todo, é cansativo, então perdi a vontade, cansei, mas não me arrependo. Sinto uma nostalgia, mas não fico triste, pelo contrário, fico muito alegre e feliz com todas as minhas decisões

Aos 36 anos de idade, em 2002, as sócias optaram por fechar a escola La danse e o espaço foi desocupado. Então Sílvيا passou a ministrar apenas aula de sapateado americano. As aulas eram realizadas na Academia Corpore em Bento Gonçalves e nas cidades de Caxias do Sul e Garibaldi. Porém, as inúmeras e cansativas viagens a fizeram optar por realizar suas aulas somente em Bento por mais dois anos.

Com a formação em pedagogia e em educação especial, Sílvيا já vinha trabalhando como professora na rede estadual de ensino e como orientadora educacional, o que consumia muito do seu tempo, e sua dedicação ao ensino da dança estava ficando prejudicado. A procura pelo sapateado também diminuiu significativamente e, por isso, em 2005 ela encerra seu trabalho na área da dança e se volta totalmente para a educação.

Sílvia:

Foi muito o carinho das alunas e das famílias que acreditaram no La danse por tanto tempo! Até hoje na escola em que trabalho recebo muitas das minhas antigas alunas com seus filhos e filhas. É sempre uma alegria enorme esses reencontros

Após encerrar as atividades da La danse, o que foi algo inevitável, Sílvia estava muito envolvida no seu trabalho voltado à educação e Lígia sentia a necessidade de agregar outras técnicas de trabalho com o corpo. Começou a pesquisar possibilidades e acabou por fazer a formação de Pilates em Curitiba. Como esse método era novidade na região, ela teve que se dedicar muito à divulgação e estudo para progredir com o trabalho na cidade. Assim, o consenso foi encerrar as atividades naquele ano de 2002.

Lígia:

O trabalho com a dança é árduo, exige muita dedicação e empenho e por algum tempo estaríamos envolvidas com outras atividades que também exigiram bastante, o que nos obrigou a deixar a escola em segundo plano... Não fazia parte da nossa maneira de pensar trabalhar assim, pois a responsabilidade de orientar outras pessoas no mundo da dança é muito grande, envolve o desenvolvimento do corpo das pessoas

Lígia até continuou, por um curto tempo, ministrando aulas para algumas alunas, ocupando parte de uma sala onde seu marido tinha um escritório, até encerrar definitivamente seu ciclo como professora de dança.

Lígia Cavalet:

Mas a dança continua em mim! Adoro dançar, assistir espetáculos e tenho o maior carinho e agradecimento por Bento Gonçalves e por todos os alunos e suas famílias que nos apoiaram durante o tempo em que as escolas existiram

A Dança abriu outras possibilidades para Lígia trabalhar com o corpo. Sua formação em Gyrotonic e Pilates, que são duas técnicas sensacionais de movimento corporal, possibilitam que, de certa forma, ela possa estar ainda dançando e/ou coreografando, porém de uma maneira diferente, em um lugar e com objetivos diferentes.

Foi uma das bailarinas que tinha muito talento e interesse em continuar sua vida na dança. Começou a dançar com Cecy Franck no Clube Aliança e posteriormente adentrou na Escola de danças de Lia Bertuol, fato que gerou certa transformação em sua vida.

Na Escola de Lia, aos 16 anos de idade, teve a oportunidade de ir para São Paulo aprimorar seu trabalho em Balé para fazer os testes da Royal. Posteriormente tornou-se professora substituta do grupo de dançarinos do Capriccio D'Itália. Tinha um roteiro de aulas que deveriam ser cumpridas, além da carga horária dos ensaios. Luciana era uma das principais dançarinas da Cia.

Quando Lia encerrou suas atividades em Bento Gonçalves, Luciana continuou seus estudos em dança, então viaja à capital Porto Alegre para fazer aula de dança moderna com sua antiga professora Cecy Franck. Era o período em que Cecy tinha aberto o estúdio no seu apartamento e, lá, Luciana fazia aulas da técnica de Martha Graham e ensaiava durante horas. Foram muitas lágrimas, dores e dedos que cutucavam com força seu abdômen.

Mais adiante, no ano de 1993, Luciana abriu sua escola em sociedade com Sabrina Castilla na Avenida Oswaldo Aranha em Bento Gonçalves, ficando em atividade durante dois anos. Contudo, aquela "ideia" convencional que se tem de escola de dança, com a elaboração do espetáculo de fim de ano para arrecadar dinheiro no intuito de manter a escola em janeiro e fevereiro e ter um período de férias, já não a inspirava mais. Foi quando Geórgia Ros, em 1995, abriu seu estúdio de dança em

Bento, e Luciana foi dançar com ela. Faziam apresentações em festivais de dança e, muitas vezes, em palcos montados em frente à prefeitura, que eram uma das possibilidades de se apresentar na cidade naquele período.

Mas, em 1996, por questões profissionais, Luciana se despede de Bento e vai viver em Brasília, onde ainda dançou jazz e balé, além de ministrar aulas até engravidar, no ano de 2000. Porém, o interesse em estar nos palcos e atuar profissionalmente na dança já vinha se dissipando. Assim, apesar de sua paixão por essa arte, ela também se despede da vida na dança.



Sabrina Castilla uma vida dedicada à dança

Nascida em Porto Alegre, aos cinco anos de idade adentrou na aprendizagem do balé clássico por orientação médica na Escola de Ballet Lenita Ruschel Pereira. Por ter os joelhos valgós, o doutor com quem ela se tratava acreditava que o “trabalho de en dehors” - rotação externa dos membros inferiores - ajudaria significativamente para a correção dos joelhos da menina, que tinha uma primeira posição ao contrário, com os pezinhos rodados “para dentro”. Mas para muito além do resultado efetivo desse tratamento terapêutico, o balé se tornou parte da vida de Sabrina e se tornou sua profissão até os dias de hoje.



Em sua formação fez magistério, que a levou a passar em um concurso do estado para lecionar em escola regular, mas não assumiu. Por querer estudar matemática, fez a graduação de curta duração em ciências. Mais tarde chegou a frequentar a graduação em dança na UERGS, porém a mudança no currículo da universidade e o tempo dificultaram a continuação no curso.

Sua família se mudou para a cidade de Garibaldi em 1977, e Sabrina, então com 11 anos de idade, começou a fazer aulas em Bento Gonçalves duas ou três vezes por semana com a professora Lia Bertuol, assim permanecendo por seis anos. Em geral fazia aulas particulares, pois já estava em um nível mais avançado que o restante das alunas da escola.

Durante sua passagem pela Escola de Ballet Lia Bertuol, participou de todos os espetáculos que Lia produzia. No primeiro espetáculo, Sabrina experienciou um momento um tanto trágico: como não havia um palco adequado para produzir apresentações de dança na cidade, o espetáculo foi realizado no Clube Aliança, na pista de dança com parquet encerado; como ela estava de sapatilhas de pontas, ao aterrissar de um grand jeté no piso, escorregou

e caiu. A queda resultou numa fratura na região do pulso e, para conseguir dançar até o final do espetáculo, o pai de uma colega que estava por perto amarrou um lenço vermelho no pulso de Sabrina para aliviar a dor.

Sabrina:

A dança é minha vida, inspiração, e um dos meus grandes amores

Em sua trajetória, Sabrina foi uma pessoa que se dedicou muito ao estudo da dança após se identificar como professora. Mas antes disso, em certo momento, aos 14 anos de idade, propôs à mãe ir fazer uma audição no Teatro Guaíra. Contudo, era um momento em que se tinha certo preconceito com artistas. Como Sabrina dependia dos familiares para levarem-na até Curitiba/PR, desistiu da ideia e se dedicou ao ensino da dança como professora de balé clássico, o que faz até hoje. Um aperfeiçoamento contínuo.

Sabrina:

A dança tem a condição de nos ensinar a ser artistas, nos ensina a sermos cidadãos; desenvolvemos enquanto aprendizes várias habilidades e essas, sem dúvida, levamos para a vida

Sabrina tentou fazer aulas em outros locais na cidade e na região, mas não se identificava. Então, quando sua família se mudou para a cidade de Caxias do Sul, ela seguiu fazendo aulas avulsas em algumas escolas da cidade e uma vez por semana ia para Porto Alegre para fazer aulas no Ballet Lenita Ruschel.

Quando estava com 12 anos de idade, a pedido de uma amiga de sua mãe, Sabrina foi praticamente obrigada a dar aulas de balé à filha dessa amiga e também para sua irmã mais nova.

Apesar de não ter sido algo programado, ser professora foi uma nova experiência que com o tempo se tornou sua profissão. Foi assim que iniciou a Escola de Ballet Sabrina Castilla, sendo que a escola física ganhou um espaço no ano de 1982, na cidade de Garibaldi.



Por se sentir muito perfeccionista, entende que é necessário fazer aulas para estar apta a estar no palco, motivo que levou Sabrina a parar de dançar muito cedo. Contudo, depois de muitos anos ministrando aulas, retornou ao palco com 38 anos de idade dançando uma coreografia de sua criação, e assim se despediu dos palcos.

Muito empreendedora, Sabrina abriu uma escola em Garibaldi e uma em Carlos Barbosa e, por convite de Luciana Fontanive, em 1994, abriram juntas a Escola de Dança Allegro em Bento. A escola era localizada na Avenida Oswaldo Aranha e, por coincidência, por falta de espaços adequados ou até mesmo pela falta de experiência em gestão naquela época, ela ficava no mesmo prédio da Escola de Dança Renascença.

A Allegro oferecia aulas de dança contemporânea ministradas pela Luciana e de balé clássico pela Sabrina. Todavia, Sabrina ministrava aula para apenas uma turma de bailarinas mais avançadas, por isso - e por certa falta de empolgação -, após quase três anos de atividades, optaram por fechar a Escola de Dança Allegro. Durante esse período, fizeram a montagem de espetáculos de fim de ano, sendo um deles realizado no Clube Aliança, onde tiveram que montar um palco para realizar a apresentação.

Certo dia, Sabrina estava caminhando numa rua em Bento e se encontrou com uma amiga que tinha um estúdio de dança do ventre, a qual convidou Sabrina para dar aulas de balé no espaço. Sabrina aceitou, ficou por dois anos ministrando aulas e, em 2003, acabou se tornando proprietária do espaço, inaugurando a Escola de Dança Sabrina Castilla, em um prédio localizado no centro da cidade.

Um dos motivos que instigou Sabrina a assumir a escola em Bento Gonçalves foi ter alunas que iam de Bento para Garibaldi fazer aulas com ela. Contudo, com o interesse de renovar a escola, Sabrina transferiu seu espaço para o bairro Planalto. A nova sede comportava duas salas com toda a infraestrutura necessária para o ensino da dança.

Nesse período chegou a ter três escolas, em Bento Gonçalves, Carlos Barbosa e Garibaldi. Todavia, em virtude de muito trabalho e pouco tempo para si, optou por encerrar as atividades da escola em Carlos Barbosa.



Apesar de não estar no palco fisicamente, acredito estar representada por cada uma das minhas alunas. A dança é muito mais que movimento, a dança, na minha vida, é paixão

Para Sabrina, estar em Bento era motivante, pois o número de alunas aumentava gradativamente e o envolvimento com elas também era grande, pois vinham se aperfeiçoando e progredindo tecnicamente. Oferecia aulas para um público diversificado, com alunas crianças e adultas, chegando a ter em torno de 100 alunas. Para além do ensino da dança, o foco da Escola de Ballet Sabrina Castilla era proporcionar o crescimento individual de cada aluna e, para isso, eram oferecidos variados gêneros de dança como balé, jazz, sapateado americano, entre outros.

Nas produções dos espetáculos, geralmente era Sabrina quem coreografava, mas por vezes contratava profissionais de fora da cidade ou do estado para trabalharem com as alunas e criarem coreografias. Por muitos anos realizou as apresentações no auditório da Universidade de Caxias do Sul - Campus da Região dos Vinhedos (CARVI), e mais tarde nos pavilhões da Fundaparque. A partir de 2010 passou a utilizar o teatro Ivo Antônio Da Rold. Os espetáculos seguiam um roteiro com um tema central que servia como referência para as composições coreográficas e, por vezes, dividia-o com algumas coreografias de repertório de balé clássico.

ha como público os familiares das alunas e pessoas da comunidade em geral e também realizava apresentações nas atividades da comunidade bento-gonçalvese, como feira do livro, eventos natalinos, entre outras celebrações da cidade.

Depois de 16 anos de trabalho com dança em Bento Gonçalves, Sabrina passou a sentir a necessidade de estar mais próxima de seus filhos e de dar uma atenção especial para sua vida particular. Então, no ano de 2020, opta por manter apenas sua escola de danças na cidade de Garibaldi. Em Bento, uma das professoras da escola assume os trabalhos, porém não mais como Escola de Ballet Sabrina Castilla.





balé clássico

Novas possibilidades com o

enigmas criativos e os balés como nunca foram clássicos

Bento Gonçalves por vezes pode ser um grande desafio, principalmente para pessoas que trabalham na área da cultura e que escolhem esta cidade para viver. Em 1988, talvez por ser uma cidade interiorana, essa condição se evidenciava um pouco mais. Foi quando Patrícia Johnson, empolgada, chegou ao município imbuída de abrir sua escola de dança.

Nascida em Porto Alegre, mas residente em Novo Hamburgo, ela traçou sua carreira no balé desde a infância, com seis anos de idade. Sempre teve vivência e influência quanto às artes em casa, pois é filha de um dos principais maestros do Rio Grande do Sul. A música era uma presença constante em sua vida. Coro, orquestra, ópera... isso tudo a deixava encantada.

O balé sempre foi o foco dos seus estudos. Teve a oportunidade de se qualificar na Alemanha, onde residiu por um ano e meio. Ao retornar ao Brasil, foi estudar em Porto Alegre no Ballet Vera Bublitz, quando começou a ministrar suas primeiras aulas. Nesse período, não apenas o Rio Grande do Sul, mas o país como um todo, era carente de cursos de graduação em dança, e por isso Patrícia ingressou no curso de Licenciatura em Artes, o qual colaborou muito em sua formação artística e como professora de dança.

Em Novo Hamburgo chegou a ser sócia de uma escola de dança junto de sua professora de ginástica rítmica, antes de se casar e residir em Bento Gonçalves.

Foi um começo difícil e de muita perseverança - possivelmente essa é uma de suas características mais latentes. A escola se localizava na parte inferior de um prédio no centro da cidade, onde permaneceu por três anos, sendo que no primeiro ano de atividades Patrícia permaneceu com apenas duas alunas. Entretanto, isso não a desmotivou!

Esse primeiro espaço não era tão apropriado, pois era uma sala demasiadamente grande e não tinha assoalho. Aos poucos os horários começaram a conflitar com os da professora que usava o local para ministrar aulas de aeróbica (que era uma



74 febre nos anos de 1980) e, por consequência, Patrícia não tinha mais como ministrar aulas no fim da tarde, o que a levou a tomar a decisão que viria a dar maior visibilidade ao seu trabalho.

Uma escola nova!

Suas aulas são amparadas na técnica russa de Agrippina Vaganova e, para trabalhar ritmo e coordenação motora com as crianças, Patrícia ministrava aulas com noções básicas de sapateado, pois nesse período não se trabalhava tanto a ludicidade, e o sapateado se tornou uma ferramenta dessa certa “diversão” dançante. Seu trabalho começou a se disseminar na região e ela passou a ministrar aulas em outras cidades, como Veranópolis, Monte Belo e Farroupilha. Nesta última, chegou a abrir uma escola de dança no ano de 2001.



Tatiana:

Fui a primeira aluna dela e foi o jeito da Patrícia dar aula que me inspirou a me manter na dança

Por um determinado período, o Studio de Danças Patrícia Johnson era a única escola em atividade na cidade, o que a levou a abrir dois espaços para atender a demanda crescente de alunos. No ano de 1997, agora com sede própria, Patrícia abre uma escola totalmente pensada e preparada para o ensino da dança, um prédio de dois andares com duas salas totalmente equipadas no centro da cidade.

Nesse momento, ela contava com um número em torno de 150 estudantes de dança, que em sua maioria eram do público feminino. O ensino da técnica do balé sempre foi destinado às alunas entre sete e nove anos de idade, pois as meninas com faixa etária inferior eram atendidas em escolas de Educação Infantil parceiras. Por vezes também surgiram alguns meninos interessados em dançar, em especial Cesar Chagas, um exímio bailarino bento-gonçalvenses.

Patrícia, apesar de parecer uma pessoa um tanto sisuda e introspectiva, sempre foi muito receptiva a novidades e de um coração gigante! Isso sempre se refletiu no cotidiano de sua escola, a qual tinha como característica ser um espaço aberto a todos. Assim, em certo momento, a escola oferecia uma gama diferenciada de aulas - não só de balé, mas também de artes marciais, esgrima, alongamento, além

de outros estilos de dança, como Sapateado, Danças Urbanas, Dança Contemporânea, Danças Folclóricas entre outras. 75

Os alunos também tinham acesso livre à escola. Não era incomum que as bailarinas mais velhas tivessem uma cópia da chave do espaço e pudessem ir livremente ensaiar ou fazer aulas, além de quase todos os professores de dança da cidade!

Espectáculos

Tendo a música como uma das maiores fontes de inspiração por conta de suas vivências, Patrícia fugia do convencional em relação às suas composições coreográficas, propunha danças virtuosas e por vezes divertidas e, fugindo da característica comum das escolas de dança, produzia espetáculos de fim ano, porém em certo momento começou a fazer espetáculos com os alunos a cada dois anos.

Seus espetáculos sempre são diversificados, com temas diversos. Ela não fazia as montagens de ballet de repertório, sempre de criação, com as mais variadas músicas, desde o pop até o clássico, bem como as composições que exploram o inusitado, com movimentações diferentes, o uso do chão, acrobacias e en dedans – um tanto ousado.

Dançar balé de tênis, por que não?

Patrícia:

Ouvi muitas vezes, em festivais de dança, que algumas coreografias que eu propunha e apresentava não seriam balé

No ano de 1996, audaciosamente, propõe para uma turma de alunos mais avançados a montagem da Missa Réquiem de Mozart. Como a grande maioria do público dos espetáculos era composta pelos familiares dos alunos, momentaneamente Patrícia se sentiu bastante insegura, primeiro em relação aos alunos, se iriam se interessar pela proposta, e depois sobre o público, pois é uma composição musical forte, densa, algo um tanto diferente das composições de balé que existiam nessa época em Bento Gonçalves. Contudo, após um ano de montagem, em 1997 o espetáculo sobe ao palco. Foi uma satisfação para todos, os alunos se envolveram tanto quanto o público.

Tatiana:

Ela sempre instigava os alunos a criar, deixava todos livres para ir criar e ensaiar coreografias quando quisessem, aliás várias alunas tinham a chave da escola para irem quando quisessem



Quando se pergunta para o público como foi assistir ao espetáculo da Patrícia Johnson, a resposta que emerge é: “Nossa, como foi diferente, nem parecia aqueles balés ‘chatos’ que são todos iguais”.

Ainda fugindo do convencional, nas montagens de seus primeiros espetáculos, era Patrícia quem coreografava. Porém, depois de certo período, começou a abrir espaço para que os próprios alunos participassem das criações, pois desde os primeiros anos que os estudantes de dança começam a estudar com ela, são propostas atividades para eles explorarem suas criatividade. Ela também ensina os alunos a preparar aulas e, por conseguinte, começam a montar pequenas composições coreográficas para eles “brincarem” nas aulas.

Tatiana:

Se sou coreógrafa hoje, foi porque a Patrícia me ajudou. Ela sempre solicitava que cada aluna passasse para a turma um exercício, fosse o plié, tendu, era a forma dela nos incentivar a se tornar professor de dança

Ela acredita na independência dos alunos e sempre incentivou que eles adquirissem essa característica, ao passo que chegou um período em que o espetáculo tinha apenas uma coreografia da Patrícia, o restante eram montagens dos alunos.

Muitos profissionais de dança que atualmente trabalham na área em Bento começaram sua formação com ela, em geral das turmas de 1990 a 2000, que eram compostas por estudantes de dança que tinham muito interesse e que queriam se profissionalizar, ter uma técnica aprimorada.

Patrícia:

Apesar de não saber ao certo como o balé iria fazer parte das suas vidas, se era como bailarinos ou professores, eram alunos muito apaixonados pela dança, assim, muitos continuaram trabalhando na área

Podemos visualizar o legado do seu trabalho na dança em Bento Gonçalves pela profissionalização do ensino do ballet a partir de seus ex-alunos, pela continuidade e fomento desse gênero de dança que transpassa os séculos.

O interesse pela dança surgiu muito cedo e já na infância, aos seis anos de idade, começou a frequentar as aulas de balé na Escola de Dança Ballet Lígia B. F. Cavalet em Bento Gonçalves, onde permaneceu até o ano de 1986. No fim desse mesmo ano, optou por estudar dança em outra escola no intuito de conhecer outras possibilidades. Então, em 1987 ingressou na Renascença Escola de Dança, fazendo aulas com a professora e coreógrafa Rosane Vargas.

Pelo fato de já ter conquistado uma base sólida de conhecimento na dança clássica, no ano seguinte passou a substituir a Rosane em algumas aulas. Nesse período, já havia finalizado o curso de mestrado, que forneceu outras habilidades como professora, e utilizava as dinâmicas de grupo nas suas aulas com as turmas das alunas menores.

O mundo do ensino e da educação foi o lugar onde Michele se encontrou, por isso se aprofundou nos estudos em dança com Rosane Vargas, já com o intuito de ser professora de dança, até o ano de 1993. Aos poucos foi assumindo outras turmas de baby class na Renascença Escola de Dança, além de passar a criar coreografias para apresentar nos espetáculos de fim de ano. No começo, os espetáculos tinham uma metodologia convencional de montagem com um tema e se elaboravam coreografias por turmas e faixa etária, cada uma dançava sua coreografia, “entrava e saía”.

Em 1992, com a criação do Ballet da Serra, o formato dos espetáculos mudou drasticamente, primeiramente pelo fato de serem produzidos com coreografias em dança contemporânea, o que para Michele era uma grande novidade, já que havia estudado e dançado apenas balé clássico.

Michele:

Foi algo incrível! Nós descobrimos um estilo de dança que não tinha como não se apaixonar

A partir daí, o grupo passa a se apresentar em várias cidades, em eventos em Bento e em festivais. Era muito inovador para aquele período, um espetáculo sem intervalos, com uma história, início, meio e fim, um roteiro... isso gerava certa expectativa na cidade a cada montagem.



Para participar do grupo, todo o ano era realizada uma espécie de audição, da qual as alunas da escola que tinham interesse podiam participar caso fossem selecionadas, por isso o número do grupo ia sendo alternado. Também não tinha custo para participar do grupo, e por vezes as prefeituras dos municípios que convidavam o grupo para se apresentar colaboravam com o transporte, mas na maioria das vezes eram os pais que ajudavam com os custos das viagens.

Michele:

Ensaíamos diariamente, à noite e nos fins de semana também, era muito ensaio! Mas amávamos

Nesse período, também aconteceu o 1º Bento em Dança. Por ser uma proposta de sua professora Rosane Vargas, Michele e outras colegas de dança trabalharam voluntariamente para que o evento fosse um sucesso. Ela foi uma das pessoas que abrigaram bailarinos de outros países em suas casas, o que gerava um intercâmbio cultural enriquecedor. Michele participava do processo de criação de coreografias com esses bailarinos, que se apresentavam nos palcos abertos (em frente à Prefeitura e ao lado do SESI) durante o festival.

Porém, quando Rosane Vargas foi embora e encerrou as atividades da Renascença em 1996, as bailarinas se sentiram perdidas na cidade, pois não tinham outra referência para se manter praticando aulas de dança, e muitas foram para Porto Alegre continuar seus estudos em dança.

No ano seguinte, em 1997, Michele inicia uma nova etapa com a dança e passa a ministrar aulas de balé na Escola Cenecista. Ela criou um projeto de oficinas dentro da escola no contraturno, mas as aulas se estendiam para toda a comunidade daquele bairro com variados gêneros de dança e alongamento.

“O Cenecista”, como é conhecido em Bento, tem sua sede no bairro São Roque e, nesse período, o bairro tinha a estrutura de uma pequena cidade, a qual começou a se desenvolver ainda nos anos de 1970 pelo fato do bairro ser sede de uma vila militar do antigo Batalhão Ferroviário, o qual veio

a ser substituído pelo Batalhão de Comunicações. O local abrigava até um cinema para o lazer da comunidade.

Um sentimento de apropriação local e de convivência comunitária se estendeu para a década de 1990 no âmago dos moradores do bairro, por isso muitas atividades socioculturais eram desenvolvidas pela comunidade, não existia o interesse em ir para a área central da cidade de Bento Gonçalves. Foi quando Michele percebeu a possibilidade de abrir um espaço próprio para ministrar suas aulas de dança.

Ballare Estúdio de Danças.

Em 1998 Michele abre as portas de sua escola de dança nesse bairro, sendo a única professora no local. Ministrava balé clássico, dança contemporânea, dança livre, alongamento. Uma de suas maiores dificuldades era manter a escola fechada por três meses todos os anos, pois havia o período de férias

entre dezembro e março, no qual as famílias viajavam e não faziam nenhuma aula, o que financeiramente era complicado, pois a sala que abrigava a Ballare Estúdio de Danças era locada. Além disso, ela já era professora de história e lecionava em várias escolas formais; por consequência, o tempo e dedicação para o seu espaço de dança era pouco.

Ela também optou por não produzir espetáculos de fim de ano, apenas compunha coreografias para apresentar em eventos, em especial os que aconteciam no bairro, principalmente na escola Cenecista.

Michele então decide por fechar sua escola e retoma as aulas em academias e escolas infantis. Em 2001 faz uma parceria com a Academia Phantom, no bairro São Francisco, onde começa a ministrar aulas de balé e alongamento, até

o momento em que o Confef (Conselho Federal de Educação Física) passa a fazer apontamentos e até mesmo aplicar multas à academia. Então, para manter as aulas, começa a graduação em Educação Física, mas não se identifica com o curso.

Um tanto desmotivada com esse contexto, encerrou seus trabalhos com a dança em 2004. Mas o interesse pelo ensino e educação se mantiveram latentes, por isso o curso superior em História passa a ter sua dedicação total, sendo a área em que atua até hoje.





novidades na cidade

Dança moderna e contemporânea,

Pensar dança, sonhar dança, amar dança, respirar dança, viver dança...
ser dança

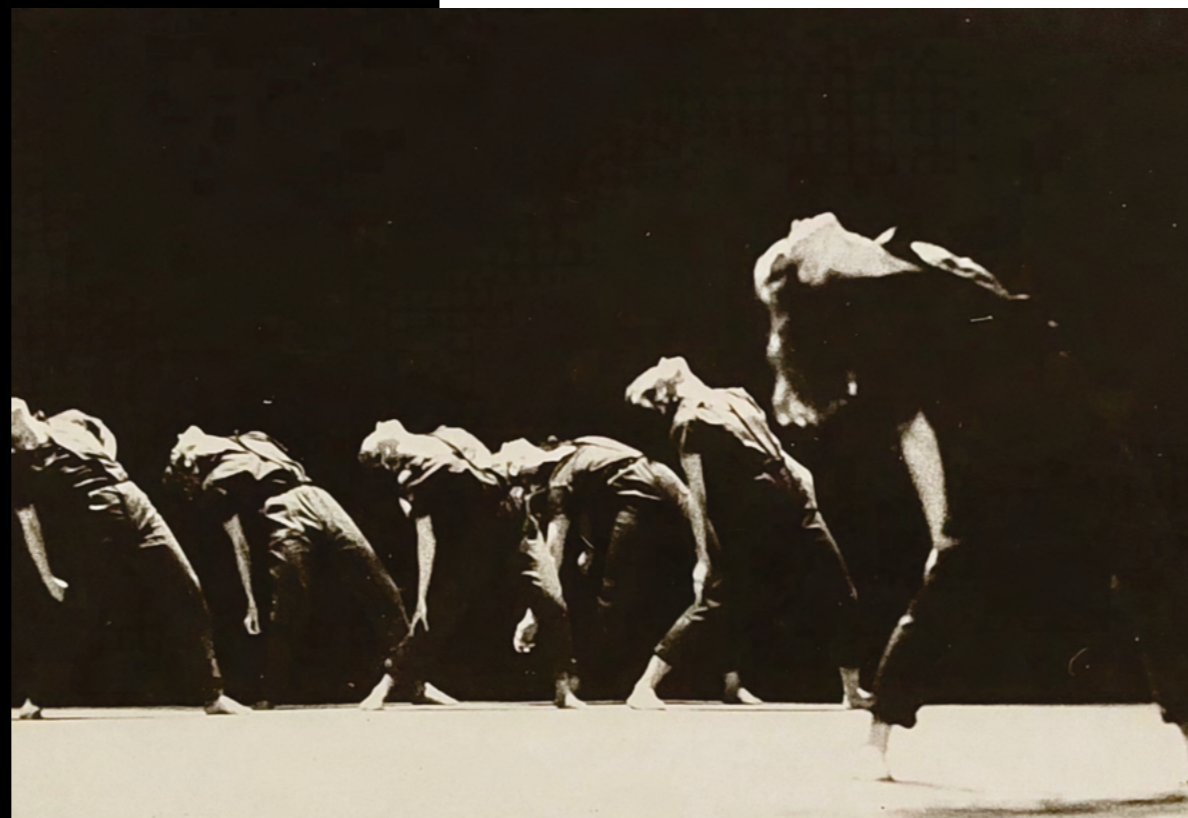
Falar de Cecy Franck é abrir a possibilidade de se utilizar uma figura de linguagem que é a redundância e, assim, descrever essa profissional como uma “total integridade”, pois o íntegro já teria a totalidade em si, mas Cecy foi isso: uma vida totalmente voltada à dança.

Tivemos a oportunidade de contar com essa personalidade da dança do Brasil trabalhando em Bento Gonçalves em dois momentos: no início e no fim da sua carreira e do seu trabalho com a dança moderna a partir da técnica de Martha Graham. Aliás, é importante registrarmos que essa técnica chegou ao Rio Grande do Sul em 1971, a partir de Cecy Frank, e o primeiro local de ensino foi Bento Gonçalves.

Essa proposta de dança moderna foi criada nos Estados Unidos pela bailarina e coreógrafa Martha Graham e acabou sendo muito difundida no mundo, especialmente em toda a América Latina. Sua proposta de linguagem em dança tem como base técnica a contração e expansão do corpo do bailarino

(*contraction and release*) a partir da respiração. É um trabalho corporal bastante complexo, cheio de detalhes e intenções, mas fornece ao bailarino uma condição física de alto rendimento.

Quando decidiu estudar na Contemporary Dance School Martha Graham, Cecy já estava aposentada como professora de Educação Física da rede estadual de educação. Então vendeu todas as coisas, incluindo o apartamento em que residia na cidade de Porto Alegre, para auxiliar nos custos da viagem, da matrícula e da estadia em Nova York, que eram muito elevados naquele momento. Assim, no fim do ano de 1968, ganha os ares num vôo aos Estados Unidos, onde permanece por três anos e meio, o que a possibilitou aprender e aprofundar seus estudos nessa ainda nova técnica.



Durante sua estada na escola americana, foi selecionada entre alguns estudantes e teve a oportunidade de fazer aulas especiais que eram ministradas pela própria Martha Graham, um privilégio concedido a poucos! Apenas os alunos que tinham maior expressividade eram selecionados para participar dessas aulas com Martha, e Cecy Franck foi uma delas.

Um dos maiores orgulhos e uma das memórias mais afetivas de um bem querer de Cecy é de quando, durante uma dessas aulas, Martha Graham corrigiu um pequeno detalhe de sua postura em um dos exercícios. Algo que poderíamos considerar tão diminuto foi para Cecy Franck algo de extrema grandiosidade. Uma pequena correção a deixou exultante, pois Martha tinha por costume corrigir apenas quem ela via que “valia a pena”. Cecy sempre comentava que tinha sido uma grande satisfação saber que profissionalmente estava fazendo a coisa certa...

Ora, uma correção da Martha!

Ao fim do curso na Contemporary Dance School Martha Graham, Cecy foi convidada para ficar trabalhando na escola, mas ficar morando nos Estados Unidos fazia sentir-se solitária, pois não tinha convivência social e possuía uma carência afetiva familiar, seus únicos familiares estavam aqui no Brasil, contava apenas com uma amiga junto a ela e, além disso, a comunicação era feita apenas por meio de cartas. Ela então se despede daquele país.

Ao retornar dos EUA em 1971, Cecy veio residir em Bento, onde começou a ministrar aulas de dança moderna no salão da comunidade do bairro Barracão. Era o espaço que se tinha naquele momento, tendo como primeira aluna uma de suas sobrinhas, Gladis Franck, que a acompanharia por anos como aluna e bailarina.

Inquieta, não tardou que Cecy viesse a reformar a parte inferior de uma das antigas casas onde morava, um restauro ousado de um porão abandonado que se transformou em um estúdio de dança, local para onde transferiu suas aulas. Porém, logo foi convidada para ministrar aulas no Clube Aliança, substituindo a professora Eneida Dreher.

Apesar do clube se localizar na área central da cidade, ter um certo “glamour” e várias pessoas fazendo aulas de dança no local, a sala onde ocorriam as aulas de dança moderna não era muito estruturada, não tinha janelas, era pequena, um tanto claustrofóbica. Então, as aulas foram transferidas para um dos salões principais do clube.

As pessoas gostavam muito das suas aulas. Para as adolescentes eram destinadas as aulas de Graham, e para as mulheres adultas uma ginástica com inspiração no estilo de dança de Nina Verchinina.



Durante esse período, ela criou sua primeira coreografia com base na técnica de dança moderna, que falava sobre a mulher e suas fases de vida: *Sonho de amor*. Era um solo em três partes, sendo a primeira a representação da mulher juvenil, envolvida pelo sonho do amor, a virilidade cheia de esperança. Na segunda parte, a bailarina dançava com um espelho, como um questionamento da mulher sobre sua vida e seu próprio corpo, com a música um pouco mais dramática.

A última parte continha uma ideia de sublimação, quando a mulher passa por muitas fases na vida e então, mais madura, emerge a aceitação. Cecy dançou a primeira parte dessa composição em uma apresentação no Clube Aliança. Ela estava com quase 50 anos de idade, sendo essa a última vez em que subiu ao palco para se apresentar. A partir desse momento, seu trabalho se volta para os bastidores - aquele olhar atento pelo soslaio do tecido da coxia, de quem permanece presente no palco por meio de suas coreografias e composições cênicas. *Sonho de amor* foi uma de suas primeiras coreografias apresentadas por três bailarinas na Associação Gaúcha de Dança do Rio Grande do Sul. Esse era um período em que Cecy ministrava aulas em Bento e eventualmente em Porto Alegre, onde realizava alguns trabalhos.

Nesse período, a dança em Bento Gonçalves ainda tinha características amadoras. Em geral, as pessoas faziam aulas de dança com diferentes intuítos, menos com a ideia de ser um profissional, ou seja, viver da dança, ser bailarino(a) ou professor(a). Não existia nem mesmo uma escola com infraestrutura adequada para a dança.

Isso rapidamente desmotivou Cecy, que entendia a dança como um sacerdócio. Ela gostava muito de viver em Bento, perto de seus familiares, mas a falta de fomento e desenvolvimento na área artística fazia com que ela se sentisse sem condições de progredir e evoluir com sua dança no município. Então, em 1977, volta a morar e trabalhar em Porto Alegre.

Gladis Franck era demonstradora dos movimentos nas aulas ministradas por Cecy no Clube Aliança. Como o local não tinha espelhos, ela ficava em frente à turma fazendo os movimentos de forma espelhada. Mais tarde, quando foi morar em Porto Alegre, no ano de 1984, Gladis ingressou no Grupo Choreo, no qual ficou dançando por três anos. Nessa mesma época, Cecy participava da criação da Choreo Academia de Dança com outros dois sócios, local em que ocorriam os ensaios do Grupo Choreo diariamente ao meio dia. Gladis era quem ficava com as turmas iniciantes da técnica de

88 Graham, enquanto Cecy acompanhava as avançadas, além de outros professores que ministravam outros gêneros de dança.

Contudo, a sociedade terminou e Cecy reformou parte do seu apartamento situado no Bairro Jardim Botânico, transformando-o em um estúdio de dança. Os ensaios e aulas do Grupo Choreo foram transferidos para esse local, no qual não ocorriam para outras turmas iniciantes. Sua própria casa se transformara no espaço do Grupo Choreo.

Esse era seu amor pela Dança! Sua vida.

Gladis:

Até hoje a coisa de direita e esquerda me confunde! É impressionante, eu tenho que olhar para a mão que tem a aliança para me orientar (risos)

A determinação e dedicação de Cecy foram amalgamados desde cedo. Na adolescência, entre 12 e 17 anos de idade, estudou num colégio interno na cidade de Estrela, no interior do Rio Grande do Sul. Na dança, teve a formação em balé clássico com a professora Tony Petzold e mais tarde adentrou no rigor técnico e robustez da dança moderna. Esse processo pessoal de aprendizagem em dança a fez elaborar um único olhar para o corpo dançante, bem como para a aparência estética que ele deveria ter, algo que gerou certa frustração em Cecy em relação ao seu próprio corpo, pois se via com pernas um tanto “grossas”, o que destoava daqueles parâmetros por ela introspectados.

Era uma fragilidade que, de certa forma, contribuiu para que Cecy parasse de dançar e se mantivesse coreografando, ensaiando e ministrando aulas. Ela adentrou fisicamente no moderno (na dança moderna), mas manteve o espírito no clássico, tão presente em seu corpo e em sua mente que ela usava o “en dohrs” do balé clássico em suas aulas de dança moderna, por exemplo.

Cecy retornou brevemente aos EUA em 1982 por um mês, quando novamente foi fazer aulas na Escola de Graham junto de um grupo de bailarinos porto-alegrenses. Durante a aula, uma professora disse a ela: “it’s you?!” - a professora a havia reconhecido do período anterior em que ela havia passado pela escola. Essa também era uma lembrança muito carinhosa que ela mantinha consigo.

Desde a morte de seu marido, ainda nos anos de 1950, a dança tomou um espaço emocional muito grande em sua vida, tanto que Cecy tinha uma relação quase mística com a dança, como se fosse a sua religião. Tudo se transformava em dança! O que e como ela era na dança, era também na vida. Seu entendimento era de que a dança deveria ser para quem quisesse dançar: era tudo ou nada!

89 Era um objetivo de vida, emocional, não tinha espaço para mais nada. Mesmo quando ela viajava para outros países, o turismo era voltado para assistir espetáculos de dança. Sua diversão era assistir a séries e espetáculos de dança. Dança!

Era como ela fazia com seus bordados manuais, eles tinham de ser perfeitos, até mesmo no lado avesso. Esse nível de exigência inclusive afastava as pessoas. Ela esperava que as pessoas fizessem o mesmo que ela, entendessem a dança como ela entendia, que vivessem a dança.

Gladis:

As pessoas fugiam porque para Cecy era tudo ou nada! O nível de exigência apavorava as pessoas e os grupos acabavam por causa disso, pois era tanta pressão que o pessoal desistiu, não aguentavam! Ela tinha os dedos como uma faca!!! Na hora de corrigir a postura durante algum exercício chegava a doer! Mas fazia tudo com a melhor das intenções, pois desejava que todos pudessem brilhar nos palcos

Apesar dessa didática um tanto severa e desafiadora, uma de suas grandes virtudes era sua afável generosidade para com os outros! Cecy não teve filhos e ficou viúva muito cedo, então os sobrinhos que moraram com ela enquanto estudavam em Porto Alegre, de certa forma, supriram esse papel. Gladis, por estar também envolvida com a dança, foi a mais próxima e era parceira para ir assistir aos espetáculos que vinham para Porto Alegre, como Limón, Alvin Nicolais, Alvin Ailey, entre outros. Eram os momentos lindos e mágicos que Cecy lhe proporcionava.

Por ser uma criança asmática, possuía limitações para fazer exercícios físicos e a melhora veio com as aulas de dança moderna, com a técnica de Graham. Uma vez que não tinha como fazer exercícios aeróbicos, a dança permitia que ela se exercitasse, contudo, Gladis sofria um pouco com a dança. Seu perfil corporal não se “enquadrava” nos padrões entendidos como clássicos ou da dança clássica, ou seja, ela não tinha um corpo esguio, magérrimo e flexível.

As cobranças vindas de Cecy, como o cuidado excessivo com a alimentação (as bailarinas deveriam ser magras), as aulas rigorosas, seus dedos em faca que precipitavam o abdômen, aliados ao seu biotipo corporal, limitaram o avanço de Gladis na proposta da dança de Cecy. Então, em 1987, Gladis se afastou do Grupo Choreo. Cansou! Desistiu de dançar.

Cecy gostava muito de escrever, tinha inúmeros manuscritos. Durante todo seu período na escola de Graham, após cada aula, ela chegava no hotel em que morava e anotava todas as aulas que havia feito. Era como um ritual diário: desde as aulas iniciantes até as avançadas, era tudo registrado,

90 cada movimento. Essa era uma característica que ela manteve até o fim de sua vida, incluindo “livros” de coreografias que ela tinha elaborado, tudo estava registrado por ela. Além de dedicar parte de seu tempo à escrita, Cecy Franck estudava muito.

Até mesmo seus sonhos eram envolvidos pela dança. Muitos processos criativos para elaborações coreográficas despontavam em seus sonhos. Por vezes ela acordava e produzia coreografias completas inspiradas em seus sonhos. Todavia, a maioria de suas composições advinham de um processo de pesquisa e muito estudo. A música era algo muito importante e presente em seus trabalhos, por isso ela se voltava a estudar partituras musicais no intuito de adequar os movimentos em cada compasso!

Cecy retorna a Bento no ano de 1993, novamente pelo motivo de se sentir solitária. Um dia, caminhando pelas ruas de Porto Alegre, ela torceu o pé, caiu no chão e ninguém veio ajudá-la, mesmo sentindo muita dor e com dificuldade para se locomover - nessa época ela já tinha mais de 60 anos de idade. Esse acontecimento a deixou entristecida, e a demasiada sensação de solidão a abarcou novamente. Com isso, ela deixa a capital gaúcha para sempre e retorna ao afago de sua família em Bento Gonçalves.

E novamente inspirada, ela construiu uma nova casa e um novo estúdio de dança.

No ano de 1996, Cecy sofre um acidente inesperado. Durante a reforma de seu estúdio, foi feito um buraco no piso de sua casa para instalar uma escada que ligaria ao estúdio no andar inferior. Mesmo com insistência, ela não permitiu que colocassem nenhum tapume ao redor do buraco, pois era num canto da casa e ficaria aberto apenas por alguns dias. Porém, numa tarde, ela caiu nesse buraco. Um acidente que ocasionou uma lesão grave em sua cabeça e coluna, deixando-a sete dias em coma no hospital na cidade de Porto Alegre.

Um dia, durante uma visita do irmão de Gladis ao hospital, ele estava ao lado da cama quando Cecy repentinamente acordou e sinalizou que estava com algo em sua garganta - era o tubo da traqueostomia, foi assim que ela despertou. Surpreendentemente, ela ficou sem sequelas alguma, apenas necessitou ficar se recuperando por dois meses no hospital, porque havia fraturado algumas



vértebras e tinha ficado muito machucada. Mas, por sua disciplina em fazer os exercícios indicados pelos médicos, ela retomou todas as suas atividades rapidamente e sem nenhum problema.

Voltar a viver em Bento era recuperar a afetividade de sua família, mas novamente a carência de alunos imperava, intercalada com a presença de alguns alunos antigos de outras cidades, alguns dos quais vinham a Bento de outros locais. Ela já não tinha mais energia para ir à cidade dar aula, já que sua casa/estúdio era no interior.

Então, ela ficava trabalhando no seu jardim, assistindo vídeos ou lendo sobre dança, ou traduzindo livros de dança que trouxera consigo dos Estados Unidos, os quais foram doados para a UCS (Universidade de Caxias do Sul).

Em 2000, foi acometida por um AVC (Acidente Vascular Cerebral), ficou alguns dias hospitalizada e perdeu a capacidade de falar. Conseguia apenas pronunciar a palavra “não”, mas ainda movia sua mão com expressividade, parecia que estava dançando, como costumava dizer: “a dança tem que sair dos braços e das pernas, tem que se estender para além do corpo, a energia tem que ir para além, expandir”.

Cecy nos deixou em 11 de setembro de 2000, marcando a história da dança do Rio Grande do Sul com muita arte por meio de suas inúmeras composições coreográficas e dos(as) bailarinos(as) que arquivaram em seus corpos a técnica da dança de Martha Graham. Uma despedida delicadamente intensa. A Casa de Cultura Mário Quintana, em 2001, homenageia Cecy Franck dando seu nome a uma de suas salas. Quase todo o acervo de materiais relacionados à sua vida (a dança) foi doado para a associação Centro Integrado de Artes Cênicas, que ela ajudou a fundar.



Lia Bertuol
um conto de fadas
a delicadeza de uma transformação na dança bento-gonçalvense

Lia Bertuol cria em Bento uma nova possibilidade de interlocução entre a arte da dança e o poder público. Para além de criar a primeira escola de dança no município, ela também apresenta a proposta de uma Companhia Municipal de Dança a partir do grupo Capriccio D'Itália.

Lia:

Trabalhávamos no facão, abríamos espaço a facão

Pressupunham novos tempos... ainda não, mas foi uma quebra de paradigmas. Imagine uma menina, sim, uma menina “no auge” de seus 15/16 anos de idade transformando a realidade da dança de uma cidade. Isso poderia ser concebido até mesmo como um mito, uma história folclórica, mas não! Talvez possamos caracterizar como um conto de fadas da vida real? O mais provável: um conto de fadas que aconteceu.

A Cia de dança tinha uma espécie de regulamento, com carga horária de aulas de balé e ensaios.

Quem não participava da aula tinha de recuperar, e se mesmo assim não conseguisse, deveria apresentar um trabalho escrito sobre algo relativo à dança. As aulas ocorriam durante a semana e as montagens coreográficas e ensaios aos fins de semana com duração de quatro a seis horas, tanto no sábado quanto no domingo.

A proposta era o mais próximo possível de um grupo profissional, até porque era a primeira companhia de dança que tinha surgido na cidade. Até mesmo para dar início aos trabalhos com os(as) bailarinos(as), foi realizada uma audição. A ideia era agregar, oportunizar que pessoas que praticavam dança na cidade pudessem se projetar numa carreira profissional e não ficar restritos(as) ao trabalho convencional das escolas de dança. Muitas pessoas participaram da audição e, mesmo sendo aprovadas para serem parte da Cia Capriccio D'Itália, por escolhas particulares, acabaram não ingressando na Cia.

Uma lástima.



As pessoas que participaram do grupo não tinham outro trabalho, foi um momento único. Pela primeira vez na cidade, podia-se quase que diariamente fazer aulas, dançar, se apresentar, destinar parte de sua vida, seu tempo para aquilo que quase todo o bailarino quer:

dançar.

O Capriccio D'Itália oportunizava aos dançantes trilhar o caminho de um profissional da área, viver da sua arte. Trabalhar como bailarino(a)!

Os “meninos” (jovens-adultos) eram como agulhas no palheiro em relação à dança cênica. Alguns eram vistos durante o carnaval participando de blocos de rua, nos quais criavam pequenas coreografias para desfilarem e se apresentarem na rua. Um ostracismo masculino se evidenciava na dança cênica bento-gonçalvense, até Lia, com sua delicadeza perspicaz, mudar esse panorama e levar aos palcos junto da sua Cia a figura masculina. Um novo feito que deixou um rastro para futuras gerações de bailarinos homens, um abalo sísmico na cultura bento-gonçalvense.

“Balé não é coisa pra homem!”

Como a dança cênica na cidade era evidenciada e amalgamada apenas no balé clássico, o preconceito impera(va). O que se aceita(va) como dança para homens eram as folclóricas e/ou as tradicionais gaúchas, além, é claro, das danças sociais em que casais podiam dançar entrelaçados nos salões. Contudo, esse cenário era muito longínquo da dança voltada para os espetáculos cênicos.

Então, os tais meninos que começaram a dançar não tinham nenhuma base técnica, o que tinham eram muitas dificuldades: falta de flexibilidade, força, en de hors. Entretanto, sobrava dedicação, interesse e alegria de dançar. E, após muitas, muitas e muitas aulas e ensaios, em pouco tempo estavam se apresentando junto das bailarinas, algo que talvez levaria mais alguns anos para ocorrer se não fosse a sensibilidade de um olhar atento ao contexto social e a persistência sábia da menina Lia, que foi como um sopro de vento veranil que abriu a porta para a aceitação dos homens nos palcos e aqueceu os espetáculos da cidade.

Lia:

Era um período ainda difícil para a produção artística na sociedade bento-gonçalvense pois tinha um entendimento bastante pragmático e estava voltada para as questões econômicas. Pensar em arte ainda estava longe das atividades cotidianas da cidade, decorrência das raízes fortes da descendência italiana, imigrantes que lutaram pela sobrevivência desde sua chegada

Lia começou a dançar aos cinco anos de idade, na Escola Ballet Lenita Ruschel, em Porto Alegre. Desde então, a dança faz parte da sua comunicação com o mundo para além da comunicação verbal, uma dimensão muito mais ampla, o que fez imergir seus pés no solo fértil da dança.



Aos 12 anos de idade, sua professora pediu para que ela ficasse com uma turma por um pequeno tempo enquanto ia ao banheiro. Lia se sentiu envolvida de uma responsabilidade imensa, mas enfrentou o desafio. A professora percebeu que aquela garotinha tinha um talento nato e na outra semana fez uma pausa mais prolongada, até que virou rotina naquela turma ter aulas um dia com a Lenita e noutro com a Lia. Aos poucos a turma ficou sob total responsabilidade da professora Lia, incluindo os ensaios para o espetáculo de final de ano. Sem perceber, já estava dando aula sob a tutela de sua mestra.

Lia:

Depois disso ela entregou algumas turmas para que eu desse aulas, aquilo foi me trazendo um empoderamento e me instigou a estudar mais sobre a dança como expressão

Uma paixão repentina a fez se casar aos 15 anos de idade e, deixando a vida na capital, rumou para o interior do estado, para morar em Bento Gonçalves. Foi onde a dança acabou tomando a maior parte de seu ser, foi sua vida, seu trabalho, um mundo de descobertas e realizações, sabedorias e transformações que pulsam a sua presença até hoje.

Em Bento, Lia começou a ministrar aulas de dança no ano de 1975, logo depois de vir a residir nesta cidade. Algumas pessoas ficaram

sabendo que ela tinha um curso completo de dança – ballet clássico, e certo dia uma mulher bateu em sua porta, pois queria que ela fosse professora de sua filha pequena. Lia ficou surpresa, não esperava esse inusitado convite. Um instante de hesitação a percorreu, mas confiante na experiência herdada de sua professora Lenita, aceitou a proposta.

Então, em poucos dias ela estava ministrando suas aulas em uma sala cedida pelo diretor do SESI no bairro Planalto. Era um depósito de cadeiras, mas que se transformou num lindo espaço para dança

com barras fixas e espelhos. Representava um outro começo para Lia, muitas novidades, empolgação que se conectava à beleza natural da região serrana e com a sua primeira turma de 12 alunas.

Aos poucos as turmas foram crescendo, Lia ocupava o espaço duas vezes por semana e começou a ter o reconhecimento de seu trabalho na cidade: muitas crianças estavam fazendo aula com ela nesse local. Com isso, no ano de 1977, a Escola de Ballet Lia Bertuol ganha novo endereço e Lia passa a ministrar suas aulas na zona central da cidade, no Clube Aliança, numa sala locada na parte inferior do clube, uma espécie de porão, uma diminuta salinha.

Mais tarde, foi para o andar superior, e as aulas começaram a ser ministradas dentro do salão de baile. As cadeiras eram espalhadas pelo espaço e serviam como barras para as alunas, porém nem mesmo espelho havia no local. Esse “improvisado” passou a perturbar Lia, que logo se transferiu para uma sala em frente ao Clube, depois para a Galeria Solar, até ir para sua sede principal na rua Treze de Maio, onde permaneceu com sua escola até seus últimos dias na cidade.

Sua inquietude e espírito empreendedor a motivaram a criar uma rede e abrir mais duas escolas nas proximidades de Bento, uma na cidade de Nova Prata e outra em Nova Bassano, o que garantiu, até o momento em que encerrou suas atividades, ter em torno de 100 alunos(as) dançando.

Lia:

Eu acho que eu não sabia me posicionar no mundo sem a dança. Ela estava sempre ali do meu lado pronta, disponível como um diálogo interno sem interlocutor

Atenta ao panorama da produção cênica em Bento, Lia estimulava a comunidade a entender a arte da dança como deleite. Para isso propunha suas apresentações desassociadas dos jantares ou desfiles como era costumeiro, o que inspirava a dedicação e esforço das bailarinas, bem como a valorização da dança como linguagem e produção cênica. Também era uma forma de estimular a formação de plateia e mudar o panorama convencional de assistir à “novela das oito”.

Para pessoas que não tinham condições financeiras de comprar um ingresso para os espetáculos de Lia, a gratuidade estava garantida. Ela entendia que era uma forma de ampliar a audiência, além de despertar uma fagulha em talentos adormecidos, que muitas vezes ganhavam bolsas de estudo para frequentar suas aulas.

Lia:

Se as pessoas saem para assistir jogos de handball, futebol entre outras competições, elas também poderiam sair para assistir um espetáculo

Nesse contexto, ela produziu seu primeiro espetáculo de dança cênica, apresentado no Ginásio Municipal de Esportes. Contudo, ainda não tinha um número expressivo de alunas/bailarinas e conseguiria produzir um trabalho de curta duração. Foi quando novamente sua professora Lenita, como uma fada madrinha, se personificou e providenciou transporte para trazer os alunos de Porto Alegre para comporem o espetáculo de Lia. E assim foi! Eles abrilhantaram o espetáculo e aguçaram o interesse pela dança das alunas bento-gonçalvenses. Assim, Lia agora se torna parte de Bento.

Quando as inspirações coreográficas afluíam na mente de Lia, voltadas à elaboração e produção em dança, eram escritas em cadernos para não se perderem e depois reescritas nos corpos dos(as) bailarinos(as) para suas compreensões.

Nas montagens de espetáculo da escola, ela não reproduzia repertórios, sempre fazia o que conhecemos como balés de criação. A composição tinha uma ambientação e um enredo com coreografias que se encaixavam, totalmente diferente do que acontecia no Capriccio D'Itália, em que os espetáculos eram totalmente elaborados e formatados, transcorridos por uma história com começo, meio e fim. Com isso, Lia foi a pioneira em Bento nessa proposta de montagem cênica e em pensar a dança profissionalmente.

Em um curso que fazia em Porto Alegre, Lia recebe a notícia de sua professora Lenita, que disse: “tenho uma aluna maravilhosa que está se mudando para Bento Gonçalves, ela vai fazer aula com você”. Havia três anos que Lia ministrava aulas em Bento, e essa notícia a deixou ainda mais empolgada e se tornou um enorme desafio.

Sua nova aluna, Sabrina Castilla, estava num nível técnico superior ao de suas outras alunas naquela ocasião. Era esbelta, com grand battement “na orelha”, ágil, hábil... e agora? Como seria dar aula para essa aluna nova? Novos desafios chegando! Preparar novas aulas, desenvolver seu potencial e usufruir ao máximo de sua presença na escola foram novos objetivos a nortear o caminho de Lia, fato que intensificou seus estudos em Porto Alegre em balé contemporâneo.

Ficou claro para ela que dançar não era apenas uma performance de desempenho físico, mas um estado de espírito maior que apenas uma inspiração e treinamento físico: exigia um olhar mais amplo. A partir de então, inicia uma etapa de estudos da história da dança e tudo o que poderia se relacionar a ela. A escola não se restringe a olhar alunas que podem ou não podem usar sapatilhas de ponta, mas como a dança expressa a cultura do seu tempo. Nesse mesmo período, Lia se aproxima da meto-



porque o quadril não pode ‘abrir’ como no russo, ele tem que ficar mais ‘encaixado’, uma linguagem ‘mais dura’, mas ao mesmo tempo que nos ensinava coisas para vida”. A partir desse momento, as aulas passaram a ser mais sistemáticas, a evolução técnica das alunas se tornou mais visível, apresentava-se ao público coreografias mais elaboradas, virtuosas, com grandes saltos, por exemplo.

Em meados de 1983/84 examinadores londrinos da Royal Ballet estiveram em Porto Alegre para avaliar os estudantes. As alunas de Lia foram fazer os exames e se mostraram muito talentosas e com qualidade técnica para passarem com notas altas. Uma mãe enviou um bilhete manuscrito para Lia dizendo que estava muito emocionada porque sua filha tinha passado com nota máxima no exame. Um acontecimento singelo e cheio de significados que Lia leva consigo até hoje.

Lia:
O exame do Royal foi muito significativo para Bento Gonçalves e para as alunas, era algo muito diferente, tinha parte da expressão corporal, de ritmo e musicalidade, por vezes, por causa da idade, tinham que fazer a aula do exame com pessoas de Porto Alegre que nunca tinham visto antes

Já no ano de 1985, o exame do Royal Ballet ocorreu em Bento. Para isso, Lia levou o piano para a sala de aula e foi estudar inglês para melhorar sua comunicação. Seus pais vieram ajudar com um inglês mesclado com alemão, mas que propiciava o entendimento. Aliás, eles estavam sempre junto de Lia e suas alunas, que por sinal se saíram muito bem, todas com avaliações de destaque! Momentos de muita emoção.

dologia do Royal Ballet e começa a aplicá-la em suas aulas em Bento. 97

Lia:

Lenita Ruschel havia trazido o método Royal para o RS, associada com Dalal Achcar no Rio de Janeiro, e aí começamos a nos identificar com a metodologia

Lia compreendeu que a metodologia do Royal era como ensinar uma nova língua para uma pessoa da forma mais gramatical possível: “ele é super rígido, se você levanta a perna tem que cuidar o quadril,

98 Sua empolgação juvenil era o que a fazia seguir com entusiasmo e não a deixava desanimar com ideias desfavoráveis. Ela entendia que a cidade tinha potencial para suas propostas e não desistiu, afinal era uma menina de 15 anos com uma “plaquinha” na porta de uma sala que dizia que ministrava aulas de dança!

O Dall’Onder Grande Hotel acabara de criar um grupo de dança tradicionalista gauchesca, o Grupo Rastros do Tempo, no qual tinha rapazes dançando, algo bastante incomum naquele momento. Após assistir a uma apresentação do grupo, Lia foi convidada para ministrar aulas para os dançarinos e propôs passar noções básicas de balé clássico. E foi aí que percebeu que realmente existia a possibilidade de criar uma companhia de danças na cidade, pois já sonhava em criar o Capriccio.

Como de costume, a garotinha novamente teve a intenção de se desafiar e sair da sua zona de conforto, fazer algo que não fosse o balé clássico e a dança moderna/contemporânea com que ela já trabalhava. Por que não “se arriscar” no folclore?

Acreditava, em sua percepção, que Bento tinha vocação para ser um atrativo turístico cultural nacional, pois muitas pessoas vinham ao município, mas saíam para conhecer as cidades que tangenciam Bento. Foi quando ela se questionou por que a dança não estava incluída nesse movimento.

E assim começou a pesquisar o folclore italiano.

Sempre pensando em proporcionar experiências para as alunas que dançavam em sua escola e semear ideias nas cabeças das pessoas, um dia ela e algumas de suas alunas foram para Porto Alegre assistir ao espetáculo de um grupo de danças folclóricas italianas, e elas ficaram impressionadas com o trabalho. Surge então o interesse em fazer um intercâmbio com o grupo em Modena - Itália. Para concretizar a ideia, Lia vai conversar com o prefeito de Bento da época no intuito de conseguir um apoio à proposta, mas a resposta foi contundente: “Se nós tivéssemos condições de patrocinar esse tipo de viagem, nós também faríamos”.

Ela também foi visitar músicos junto de algumas alunas para re-conhecer possíveis músicas para utilizar nas montagens coreográficas. Lia foi à capital conversar com um proprietário de uma antiga loja de discos importados, o qual tinha um profundo conhecimento sobre os mais variados segmentos musicais.



99 Isso foi necessário porque Lia percebeu que não teria como contar com um grupo tocando música ao vivo para acompanhar as danças, e isso dificultaria muito todo o processo, tanto de montagem quanto de apresentações.

A escola vinha crescendo exponencialmente, as alunas-bailarinas estavam com potencialidades desenvolvidas o suficiente para fazer outras coisas dentro da dança. Foi quando Lia compreendeu que tinha condições de criar uma companhia de dança, com composições que pudessem mesclar balé, dança contemporânea e folclore italiano. Já tinha tudo na cidade: a figura do nôno, o contexto sociocultural, enfim, muitos argumentos para serem transformados em dança...

... 1984, nasce o Capriccio D'Itália

Muito havia a se fazer! Lia chamou uma advogada que constitui efetivamente a Cia. Mesmo depois do primeiro “não” da gestão pública para apoiar o Capriccio D'Itália, ela retornou à prefeitura e agora havia conseguido a cedência do espaço para ensaios no Ginásio Municipal de Esportes e a viabilização para circular com espetáculos no estado. Além disso, com o apoio de uma de suas bailarinas que trabalhava na prefeitura naquele período, Liana, muitas questões administrativas e de logística podiam ser sanadas.

Ela “batia” nas portas pedindo patrocínio. Por vezes recebia alguns não, mas sempre teve patrocínio de empresas, muitas vezes por influência das mães das alunas - há de se lembrar que nesse período Lia ainda era muito jovem, e podemos imaginar como era a recepção dos empresários, mas as mães perceberam o comprometimento e resultado da proposta de Lia e que isso disseminava o profissionalismo na/em dança.

Para a primeira produção, por meio de contato de Lenita Ruschel, tiveram patrocínio da FIN-HAB, além de outros. Os patrocínios eram muito importantes e eram, em geral, voltados aos custos da produção e das apresentações, como divulgação, figurinos, adereços e transporte. Cabe salientar que os patrocínios viabilizavam um start para os trabalhos, mas não uma durabilidade para financiar completamente a Cia.

Michele Laúde foi uma das pequenas bailarinas da Cia, começou a fazer aulas porque via a sua irmã mais velha dançando e também queria dançar. Foi quando ela tinha 11 anos que surgiu o Capriccio D'Itália, do qual ela começou a fazer parte junto de sua irmã Morgana que já dançava no grupo.

Michele:

Lembro que a Cia produziu a primeira montagem contando a história da migração italiana no RS



Entre os patrocinadores, tinha também uma vinícola de Bento, que contratava o espetáculo como uma inovação junto da divulgação do vinho, que naquele período ainda não era tão difundido. Eram promovidos jantares regados a vinho e se exibia uma bela atração: era o grupo Capriccio D'Itália, com um espetáculo que acabava criando uma interlocução entre a cultura italiana e o vinho. A vinícola acabou proporcionando inúmeras apresentações pelo RS aos bailarinos.

Agora, Lia tinha a Cia e a escola concomitantemente para gerir. Em geral, a companhia se reunia e montava as coreografias e o espetáculo nos fins de semana, com ensaios que duravam até seis horas. Nos outros dias da semana, de segunda a sexta-feira, eram realizadas as aulas e trabalhos da escola de dança.

Na época, o momento televisivo ganhava muita força, com uma certa pitada de sensualidade que era extravasada pela apresentadora de programas infantis Xuxa. Em geral, algumas mulheres se identificavam com ela... Quando as crianças iam fazer as aulas na escola de Lia, algumas mães de-

monstravam interesse em dançar, um entusiasmo tão grande que acabava no palco dos espetáculos de fim de ano da escola. Elas não se identificavam como bailarinas, mas queriam dançar.

Nessa época, alguns 'costumes' socioculturais ainda dominavam as vivências das mulheres: "depois que se casa, não se pode fazer/ser nada!!!". Contudo, algumas se iniciaram nas aulas e aos poucos começaram a se ver de outro modo - elas eram bonitas, flexíveis e não necessariamente "sensuais"... o que vinha se estabelecendo na TV. Fugiam das malhas e collants coloridos que eram moda nesses anos. Começaram a se gostar.

Novas perspectivas que aos poucos Lia ia plantando.

A partida um pouco de medo, a perda das alunas que iam estudar em outras cidades

Se não fosse o bastante ter que se despedir de algumas alunas-amigas, Lia ainda machucou seu pé e na sequência acabou adoecendo - foi acometida por uma gripe muito forte e ficou dias em seu quarto para recuperar sua saúde, afastando-se das aulas que ministrava. Percebeu a fragilidade da profissão da dança, de ser um profissional autônomo que depende de seu corpo para trabalhar e que não tem garantias e tampouco salário fixo.

O casamento também se fragilizara e não demorou para que findasse. Depois de se separar de seu marido, Lia passou a se sentir muito solitária. Já tinha um filho, e suas alunas começaram a fazer escolhas - muitas iam estudar em outras cidades, e as relações começaram a mudar. Lia teve muita dificuldade de expressar para suas alunas essa solidão avassaladora que a acometia.

Para trabalhar, tinha que deixar o filho com a ex-sogra. Muitas dificuldades afloraram e, por isso, em 1986, ao perceber que precisava se sentir mais acolhida, ela retorna a Porto Alegre para o regaço de seus pais.

Essa estrelinha em forma de cometa passou por Bento Gonçalves deixando rastros de uma poeira cósmica de muita arte, criatividade, doces lembranças e muita inspiração. Sua herança ressoa até hoje através de suas alunas e também, agora, por este registro. Lia continua expandindo ideias e semeando possibilidades, mas agora com seu trabalho de terapia.

As famílias

Morgana:

A Lia era muito profissional e protetora, transmitia segurança para as alunas e os pais, tanto que eles davam a liberdade de viajar com o grupo pelo estado num ônibus

Entre muitas outras mães que ajudavam a Cia, havia também a ex-sogra de Lia, que sempre lhe apoiava, e Lenita Ruschell, que era sua mentora nos negócios, inclusive com ideias. Em geral, os familiares das alunas confiavam muito em Lia, pois a Cia era composta por adolescentes entre 16 e 17 anos de idade, com pessoas que vinham de cidades vizinhas como Garibaldi e Carlos Barbosa.

Cada apresentação contava com várias coreografias que compunham um espetáculo. Todos dançavam, era muito profissional... ocorriam trocas de roupas nos bastidores - homens, mulheres, adolescentes, enfim, havia um clima de confiança e com isso não se criava nenhum pudor. Todos viajavam juntos em um ônibus e por vezes saíam em um dia e voltavam no outro. Muitas vezes não dançavam em palco, e quando o faziam em jantares, a apresentação ocorria no espaço do salão onde as pessoas ficavam. Sempre tinha que ter uma certa adaptação, pois o público ficava junto na pista.

Michele:

Nestes casos, a estrutura de iluminação também se adaptava, por vezes tinham alguns refletores no chão, com fios espalhados, tínhamos que nos cuidar para não tropeçar. Até porque tinham muitos acessórios, pandeiro, fitas etc

A Cia era algo memorável, pois além de cachê para quem dançava, ainda tinha a possibilidade de viajar e se apresentar em inúmeras cidades como Santa Maria, Pelotas, Rio Grande, Porto Alegre, São Lourenço do Sul, Nova Petrópolis, Taquara, Novo Hamburgo, entre outras.

Apesar disso, a maioria das bailarinas não tinha especificamente o interesse em seguir a profissão e a carreira de bailarina... dançavam porque gostavam, até porque também era parte da formação das meninas. Elas tinham de ir às aulas e fazer o melhor possível. A exceção foi Luciana Fontanive, que trilhou seu caminho na dança por muito tempo em sua vida.

Morgana:

Ficamos mais velhas e é quando começa a ficar mais difícil e ter mais ensaios, mas aí começa o vestibular e a graduação e fomos parando. Bem normal, já que não tem mercado de dança. A desistência do balé também tem relação com a transformação corporal, colegas não comiam, algumas até tinham anorexia

Mauro Cesar Noskowski foi o primeiro homem a subir aos palcos da dança cênica em Bento Gonçalves, participando da Cia Capriccio D'Itália, mas seu interesse pela dança surgiu um pouco antes.

Ele sempre foi um grande empreendedor, produziu muitos eventos e comerciais, criou agência de modelos, entre outras atividades na área da cultura, mas sempre tudo com muita irreverência, o que por vezes causou polêmica na cidade. Nos anos 1990, em uma viagem à Polônia, assistiu a uma ópera pela primeira vez, o que lhe emocionou muito. Então, ao ser convidado para organizar o desfile da imperatriz da Fenavinho, pela primeira vez utiliza uma música Carmina Burana, fugindo da convencionalidade das músicas folclóricas.

Em outro desfile da imperatriz da Fenavinho, colocou uma pessoa negra para coroar a vencedora, fato que causou muito alvoroço na época e a quebra de paradigmas da sociedade um tanto conservadora. Também foi responsável pela proposta da criação do roteiro turístico Caminhos de Pedra após residir no local por um período.



Nos anos de 1970, existiam duas escolas de samba no município: a MUSFA – Mocidade União São Francisco América e a Voz do Morro de Bento Gonçalves do Clube Ipiranga, da qual Mauro era um dos integrantes. Foi quando Mauro começou a dançar!

Os integrantes dessas escolas se reuniam em torno de um mês antes do carnaval para realizar os ensaios. Após, desfilavam do Clube Ipiranga até o Clube Aliança, na área central da cidade, onde ficava a concentração final. Era uma espécie de bloco carnavalesco, não tinham carros alegóricos e, assim, realizavam apresentações nos clubes de Bento e de outras cidades.

Mais tarde, fez um curso de modelo em Porto Alegre que tinha aulas de teatro, no qual tinha tarefas como, por exemplo, ir a festas e representar algum personagem. Foi viver em São Paulo por um período e lá conheceu muitas celebridades, fez comerciais, desfiles e figuração em novelas. Ao retornar para Bento Gonçalves, nos anos de 1980, começou a dançar lambada com um grupo de amigos, com quem fazia apresentações em danceterias no município e em outras cidades.

Não tardou para começar a dançar na Cia Capriccio D'Itália, na qual ficou dançando por aproximadamente dois anos, realizando inúmeras apresentações pela região. Logo começou a fazer aulas de balé na Escola de Ballet Lia Bertuol. Ele ainda fez aulas e dançou por mais um período no Ballet Lígia B F Cavalet. Após, afastou-se da dança, mas possibilitou abrir as portas para que outros homens viessem a se interessar pela dança.



FAMILIA
JOAO CRANCO

Familia
João Cranco

Rosane Vargas devaneios concretos de possibilidades, o diferenciado

Na cidade de Taquara/RS, aos três aninhos de idade, Rosane Vargas acompanhava sua irmã mais velha nas aulas de balé que eram realizadas no Clube Comercial, pois não existia nenhuma escola de dança na cidade. Certo dia, sua mãe pediu para a professora que deixasse Rosane participar das aulas, porém a resposta foi negativa, pois segundo a professora a menina era muito nova, não existia uma turma para alunas de três anos.

Não conformada com a resposta, a mãe de Rosane insistiu dizendo que a filha estava com problemas de comunicação verbal, que ainda não conseguia nem mesmo dizer seu próprio nome e que certamente a participação nas aulas de dança colaboraria para que ela desenvolvesse autoconfiança, personalidade e ainda seu envolvimento com a arte. E assim se passaram dez anos após os seus primeiros passinhos, lúdicos e singelos, no mundo da dança - um começo muito importante para sua carreira profissional.

Seu processo de formação também foi um tanto não convencional e, de certa forma, autodidata, o que quebra com os paradigmas convencionais da dança. Estudou por um período em Porto Alegre na Escola de Ballet Maria Júlia da Rocha, foi para São Paulo e seguiu participando de inúmeros cursos livres com os mais variados professores nacionais e internacionais, como Tatiana Leskowa, Toshie Kobayashi, Ivone Satie, Roseli Rodrigues, entre outros. Talvez tenha sido essa formação diferenciada que veio a influenciar o trabalho inovador proposto por Rosane.

Precocemente, aos 15 anos de idade, na residência de seus pais em Taquara, Rosane abre sua escola de dança, a Renascença Academia de Danças, e começa a ministrar aulas de balé. Com as 65 alunas que frequentavam suas aulas, ela tinha condições de reverter os valores das mensalidades para seus estudos e aperfeiçoamentos em dança.

Bento Gonçalves, novas perspectivas

Em razão da transferência de trabalho por parte de seu marido, no ano de 1985 Rosane Vargas mudou-se para Bento Gonçalves e, na cidade, começou a ministrar cursos de dança em alguns locais, como no Clube Aliança. A abertura da sua escola de dança veio no ano seguinte: a Renascença Escola de Dança.



A escola tinha 100 m², era muito estruturada e tinha a proposta diferencial de não estar localizada no centro da cidade, com aulas de baby class, jazz dance, ballet clássico, dança afro, alongamento e barre à terre. Nos primeiros anos, apenas Rosane era responsável pelas aulas e, com o decorrer do tempo, sua aluna Michele Zanatta passou a ministrar aulas para as crianças, enquanto Sinara Gnoatto era responsável pelas aulas de alongamento.

Apesar de ter uma formação em dança voltada para o balé, Rosane não se fixava apenas na concepção técnica que esse gênero de dança propõe. Sua inquietude e percepções artísticas a levavam para outros lugares na dança, então ministrava aulas de Jazz Dance e, para criar o espetáculo *Missa dos Quilombos*, começou a ministrar aulas de dança afro.

Em suas aulas também buscava propor metodologias diferenciadas, assim como em suas composições coreográficas. Em busca de uma identidade para seu trabalho, Rosane acabava trazendo alguns profissionais para avaliar o caminho que ela estava buscando. A primeira foi Cecy Frank, que identificou seu trabalho com características da dança Moderna de Doris Humphrey, entretanto ela nunca havia estudado essa técnica. Isso a deixou mais em dúvida, porém com mais determinação e, intuitivamente, passou a criar trabalhos em dança contemporânea.

Rosane:

Fiz um curso e descobri que o que eu estava fazendo era dança contemporânea, pois era uma linguagem que eu “criava”, mas não sabia qual era a verdadeira identidade do meu trabalho

Noutro momento, Valério Césio afirmou para Rosane que o trabalho que ela estava desenvolvendo era dança contemporânea. Então, esse foi o caminho que ela seguiu durante os 11 anos em que teve sua escola de danças em Bento Gonçalves, com turmas que tinham em torno de 24 alunas.

Renascença Escola de Dança era também um espaço para intercâmbio de saberes. Muitos profissionais de dança como Rosito De Carmine e Valério Césio ministravam ali workshops, oficinas e transmitiam coreografias para algumas alunas em formato de solos, duos ou até mesmo como espetáculos.

As montagens dos espetáculos da escola eram a cada dois anos, e os alunos não eram obrigados a participar, mas quase todos queriam atuar. Os espetáculos

elaborados por Rosane tinham uma estética diferenciada para aquele período, com figurinos e cenários por vezes muito coloridos, com uma movimentação coreográfica inusitada e com roteiro. Isso gerava uma receptividade muito boa por parte do público bento-gonçalvese, uma certa curiosidade! Os trabalhos se distanciavam do que era o convencional - o balé clássico.

As apresentações geralmente eram realizadas no Clube Aliança ou no extinto Cine Marco Polo, sempre com lotação máxima, em torno de 1000 espectadores. Em 1989 o espetáculo *A missa dos quilombos* chamou muito a atenção do público. Tinha como tema o sincretismo e unia o catolicismo mesclado com parte da religiosidade africana. O trabalho foi tão inusitado que acabou sendo reportagem de um jornal televisivo da Rede Globo, o que acabou dando muita repercussão e visibilidade para a Escola Renascença. Essa foi a semente para a germinação do grupo de danças Ballet da Serra. O público se encantava com a estética e o cenário. Seus trabalhos possibilitavam ao espectador entrar nos espetáculos que eram inovadores para a cidade naquele período. Por consequência, eles começaram a ser apresentados em eventos no município e não apenas no “fim de ano”.

Rosane:

Foi uma história muito de amor aqui na cidade, sempre muito bem acolhida por todos e eu acho que o trabalho que foi feito aqui eu jamais faria em qualquer outro lugar, não conseguiria fazer nada do que foi feito, se não fosse pelas pessoas que me ajudaram, pelas alunas maravilhosas.

Apesar de estar na dança há 37 anos da minha história, a maior parte de minha vida e profissionalismo foi aqui

Além de professora e coreógrafa, Rosane criou e dirigiu o grupo de dança Ballet da Serra de 1992 a 1996. Composto por algumas de suas alunas que possuíam aprimoramento técnico elevado e eram dotadas de potencial artístico, o grupo de danças tinha caráter semiprofissional e o intuito de fazer um trabalho paralelo ao da sua escola e criar espetáculos para circular. Além disso, o grupo tinha uma carga horária de trabalho composta por aulas e ensaios quase que diários.

No ano de 1992, o Ballet da Serra teve como estreia o espetáculo de dança contemporânea *Viagem ao centro da Terra*, coreografado por Rosane Vargas e, no ano seguinte, apresentam o trabalho *Noites*. Para essa montagem, o grupo recebe o coreógrafo Valério César, mais uma vez inovando e realizando intercâmbio com artistas de outras localidades.

Festival de Danças reúne artistas internacionais



Ballet da Serra: Renascença Escola de Danças

O Festival Regional de Danças do Mercosul, promovido pela Secretaria de Turismo de Bento Gonçalves nos dias 9, 10, 11 e 12 de outubro, recebeu praticamente duas mil inscrições, divididas em 35 oficinas de danças. Os participantes eram de nove países: Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile, Colômbia, Venezuela, Costa Rica e Cuba. Do Brasil, dez estados estiveram representados: Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Maranhão, Sergipe, Roraima e Distrito Federal. A abertura do Festival foi no sábado de manhã. Durante quatro dias houve sessões de danças, mostra de vídeo sobre Nureyev e exposição de fotos de grandes estrelas do Ballet Mundial. As disciplinas escolhidas para a reflexão das oficinas foram: Dança Clássica, Dança Neo-Clássica, Dança Moderna, Dança Contemporânea, repertório Clássico, Jazz, Barre e Terrestre da Dança.

No decorrer de seus quatro anos de intensa atividades e produções, o grupo realizou inúmeras apresentações na cidade e na região, tendo como o momento mais emocionante uma apresentação de gala do Theatro São Pedro em Porto Alegre.

Sempre buscando inovar, em 1991, Rosane, junto de Valério César e Rosito de Carmine, propõe à secretaria de turismo de Bento o projeto *Bento em Dança*, o qual foi apreciado e colocado em prática. Assim, no ano de 1992, é realizada sua primeira edição com o nome de *Festival de danças do Mercosul* no Ginásio Municipal de Esportes da cidade.

Foi um sucesso!

A cidade não estava preparada para o evento.

Foi grandioso.

Não prospectava-se que haveria tantos bailarinos no evento.

Somente Rosane, por exemplo, tinha sob sua responsabilidade 163 grupos. As alunas de sua escola de dança colaboraram muito e usaram suas casas como alojamento para os bailarinos que vinham de outros países. Foram nove países participantes no primeiro ano e 12 países no ano seguinte.

Rosane:

Eu me lembro que a minha preocupação maior era o palco, onde os bailarinos iam dançar

O Bento em Dança foi muito importante naquele período, pois era uma semana de vivências culturais e de intercâmbios de conhecimentos que transformou a dança da cidade. A escola de dança Renascença era um dos locais onde os bailarinos que vinham para o festival faziam aulas e os grupos ensaiavam.

Sinara Gnoatto:

Trabalhávamos gratuitamente nas primeiras edições do Bento em Dança, lembro que uma vez ficaram alguns bailarinos chilenos na minha casa, era um intercâmbio cultural muito grande, foi uma mudança muito importante para a dança



Outro evento muito importante na cidade foi a Fenavinho, que atraía um público muito grande e era totalmente voltado ao folclore e à cultura popular da cidade, mas não tinha apresentações de danças como balé, por exemplo. Rosane queria levar suas alunas para realizar apresentações no evento e, em conversa com o presidente da Fenavinho da época, encontrou certa resistência. Ele disse:

O quê? Mas como você quer colocar balé lá?!

Ela então produziu uma “tarantela”! Uma composição coreográfica que mesclava a dança folclórica italiana com balé clássico. Assim, conseguiu inserir a dança no evento e abrir portas para que outros grupos e escolas de dança também se apresentassem lá.

Em um momento um tanto inusitado, Rosane foi convidada para ministrar aulas para os jogadores de futebol do Clube Esportivo. Para isso, desenvolveu um trabalho direcionado para homens e, por consequência, não houve resistência por parte dos jogadores. O foco do trabalho era o alongamento, no qual o uso da barra (muito utilizada nas aulas de balé) se tornou uma ferramenta muito importante para as aulas. Além disso, ela também trabalhou com o grupo de danças do Dall’Onder Grande Hotel e coreografou para o Ballet Folclórico Elos.

Para atender um público de mulheres adultas em torno de 50 anos de idade que não queria praticar apenas dança, Rosane cria o que ela denominou como *Alongamento e flexibilidade ao método da Dança*, que tinha como objetivo desenvolver a feminilidade e um olhar carinhoso para seus próprios corpos. A aula mesclava exercícios de dança e de alongamento e, por consequência, as turmas eram repletas de alunas.

A procura por parte de estudantes de dança crescia constantemente na Renascença Escola de Danças. No primeiro ano eram em torno de 60 alunos, no ano seguinte eram aproximadamente 90 e em pouco tempo cerca de 150. Porém, em virtude de seu casamento, Rosane acabou fechando sua escola em Bento Gonçalves e retornou à sua cidade natal, Taquara. Uma de suas principais alunas, Sinara Gnoatto, continua dançando até hoje, o que demonstra que seu legado ainda reverbera em Bento.

Então, no ano de 2010, Rosane decide “fechar” um ciclo com a dança e realiza sua última montagem de espetáculo. O interessante é que a Escola Renascença, de certa forma, continua ativa na cidade de Taquara com o nome de Studio de Dança e Yoga Rosane Vargas, com aulas de balé e com a criação de alguns solos para suas alunas bailarinas. Atualmente Rosane está com seu trabalho muito direcionado ao Yoga, algo que a faz extremamente feliz.

Vanguarda

uma conversa em movimento entre alguns amigos dançantes

Oi

Oi

Oies

Olá

Tudo bem

Rosane: *Foi a primeira vez em Bento Gonçalves que um grupo de bailarinos adultos se reuniu para produzir dança contemporânea na cidade e, pela primeira vez, todos tinham um interesse em comum: seguir profissionalmente trabalhando na área.*

Deise: *O grupo veio na sequência de umas aulas, estavam todos empolgados e aos poucos foram entrando outras pessoas, e quando percebemos já era um grupo de dança. Tudo começou como um curso de verão que ocorreu no Studio de Danças Patrícia Johnson, mas os primeiros encontros do grupo ocorreram no Clube Ipiranga no ano 2000, onde seis bailarinos se encontravam para ensaiar coreografias e fazer aulas de dança moderna. Logo após, com a criação do Centro Integrado de Artes Cênicas, o grupo passa a residir nesse local e ganha novos integrantes.*

Ana Célia: *Quanto mais eu ia para as aulas, mais eu tinha vontade de estar com o grupo. Era muito motivador. Também lembro que viajávamos bastante pelo RS, chegamos a dançar no Teatro São Pedro em Porto Alegre.*

Patrícia: *Eu já tinha em torno de 25 anos e foi a primeira vez que senti que poderia ter algo mais profissionalizante como bailarina. Poderia ter sido um grupo profissional e viver da dança.*

Ana Célia: *No início de suas atividades, os bailarinos se reuniam duas vezes por semana com o foco de compor coreografias para participar de festivais competitivos, uma realidade corriqueira na cidade naquele período, mas aos poucos a proposta vai se reconfigurando, assim como os integrantes do grupo, que chegou a ter mais de oito participantes.*

Rosane: *A diferença do Vanguarda é que era um grupo de adultos com foco profissional, lembro que trabalhávamos muito. Os bailarinos que integravam o grupo Vanguarda eram providos de grande qualidade técnica e muito talento, certamente eram os melhores na área daquele período. Por isso, tinha-se o interesse em transformar o grupo em uma companhia de dança profissional, com todos recebendo salário e com uma carga horária de trabalho diária. As tentativas foram muitas, desde projetos via leis de incentivo até aproximações com o poder público. Todavia, nenhuma se consolidou.*

Cristian: *Certamente seu apogeu foi no ano de 2006, quando os bailarinos apresentam o primeiro espetáculo de dança contemporânea produzido pelo grupo, o qual tinha como base de inspiração o folclore brasileiro e como trilha sonora músicas do grupo Barbatuques. Lembro que utilizamos o espetáculo como protesto e nos apresentamos no teatro da Fundação Casa das Artes, que “nunca” ficava concluído.*

Patrícia: *Lembro que as pessoas deixavam de trabalhar em locais formais para não faltar às aulas e ensaios do grupo.*

Ana Célia: *Eu até faltava aulas na faculdade para estar nos ensaios e aulas. Era completa dedicação e entusiasmo.*

Cristian: *Eu estava no exército na época, lembro que eu tinha que conciliar meus horários para conseguir fazer aulas e participar do grupo. Era bem complexo para mim.*

Patrícia: *Por um ano o grupo residiu na Fundação Casa das Artes, que acabara de ser inaugurada, era o único grupo de dança utilizando o espaço, além de um coral e uma orquestra, mas por ironia, o grupo se realocou no espaço que tinha sido fechado. Lembro que isso foi frustrante, estávamos empolgados utilizando o principal espaço cultural da cidade. Novinho! Então tivemos que retornar para aquela casa com goteiras e sem condições. Não conseguíamos entender...*

Rosane: *Todavia, aos poucos os integrantes estavam com dificuldade de relacionar-se, faltava aquela condição de agregadora, começou a se evidenciar certa competição, os bailarinos começaram a se desmotivar.*

Deise: *Alguns bailarinos foram morar fora de Bento, outros não tinham mais condições de estar presentes nos ensaios que começaram a ser realizados também nos fins de semana.*

Cristian: *Pois é... assim, até o fim do ano de 2007, todos já haviam se distanciado do grupo e seguido com seus trabalhos individuais.*

*Tchau, tchau
Até mais
Temos que marcar um café
Até
Beijos*



Geórgia Ros as tentativas de manter a vivacidade da dança

Nascida em Porto Alegre, foi ainda bebê com sua família para Bento Gonçalves e começou a fazer ballet clássico com Eneida Dreher no Clube Aliança ainda criança e, logo na sequência, com a pessoa que, de certa forma, mais tarde se tornou uma espécie de mentora para ela, Cecy Franck. Logo após Cecy ir para os Estados Unidos, Geórgia seguiu estudando balé clássico com a professora Lia Bertuol até os seus 17 anos de idade.

No intuito de estudar, ela foi morar em Porto Alegre, onde conciliava os estudos com algumas aulas de Dança Moderna com Cecy Franck. Nesse período, também fez o restante de sua formação na escola da Lenita Ruschel e se aprofundou nos estudos para ser professora de balé clássico.

Terminada sua graduação em Educação física, retornou a Bento e, em 1988, abriu sua primeira escola de danças instalada na Academia Natsport, onde ministrava aulas de balé clássico, jazz e aeróbica, permanecendo nesse local por dois anos até voltar para Porto Alegre a convite de Karin Ruschel, para ser sócia de uma escola de danças na capital. Essa parceria se mantém por quatro anos, até que Geórgia retorna para Bento.

Então, no ano de 1992, com uma sede própria, abre o Studio de Dança Geórgia Ros, no qual mantém seus trabalhos por sete anos. O Studio oferecia aulas de balé clássico, dança moderna e, mais tarde, aulas de alongamento com uma metodologia criada pela própria Geórgia, que acabou atraindo um público muito grande.

Além de ser proprietária, era ela quem ministrava as aulas e produzia os espetáculos que eram apresentados todo o fim de ano. Apenas por um pequeno período teve o auxílio de uma professora de baby class. Por ter a formação em balé clássico com a metodologia do Royal Ballet e tinha em seu estúdio alunas de dois anos até a idade adulta. Suas alunas eram apenas meninas, com uma média de 100 alunos frequentando suas aulas.



Com o intuito de estudar e aprimorar a técnica para o ensino, em parceria com a professora Sabrina Castilla, viajaram a São Paulo para estudar e, noutro momento, trouxeram uma examinadora do Royal Ballet para Garibaldi para aplicar um exame nas alunas que faziam balé clássico com as duas professoras.

Quando Cecy Franck retornou a Bento, em 1993, Geórgia a levava para seu Studio para fazer aulas. Isso permitiu que Geórgia retornasse aos palcos dançando Graham. Também foi quando Cecy apresentou para ela a metodologia de Pilates, algo ainda muito novo no Brasil naquele período. Alguns anos mais tarde, Geórgia, em parceria com outro professor de Bento, cria um grupo com vários dançarinos locais que faziam aulas com Cecy para produzirem coreografias e espetáculos, porém a proposta não prosperou.

Geórgia:

Uma das dificuldades de manutenção da dança em Bento era a falta de lugar para se apresentar, tudo tinha que ser muito improvisado

A participação em festivais se tornou algo efetivo com as alunas de seu Studio. ela criava coreografias para apresentar nos concursos e em certo momento trouxe o coreógrafo Joca Vergo para fazer uma composição. Tudo era sempre supervisionado e lapidado por Cecy Franck.

Também eram produzidos espetáculos de fim de ano, cuja arrecadação da bilheteria possibilitava a manutenção do Studio no mês de janeiro, quando ficava fechado porque os alunos estavam de férias. Na elaboração dos espetáculos, sempre era proposta uma temática que contava uma história com cenário e figurinos que se relacionavam a ela. Em geral, essa proposta era voltada para as crianças, pois com as alunas maiores e mais adiantadas tecnicamente fazia uma “segunda parte” no espetáculo, para apresentar as coreografias que eram levadas para os concursos, em especial o Bento em Dança.

Pela falta de um teatro na cidade, as apresentações eram sempre realizadas em lugares alternativos, como no Dall’Onder Grande Hotel ou no Cinema Marco Polo. Neste último, antes de fechar o Studio, Geórgia utilizou metros de lona preta que ela mesma comprou para tapar todo o palco do cinema e esconder a tela branca. Passou o dia fazendo isso. Algo exaustivo!

Geórgia:

Bento não era uma cidade voltada para a cultura. Nunca se teve apoio nesta área

Em uma das viagens de estudo para São Paulo, foi fazer uma aula de alongamento com metodologia de Inélia Garcia e percebeu muita semelhança em relação ao que propunha em Bento Gonçalves nas suas aulas. Isso a motivou de vez a ir fazer a formação em Pilates. Após a formação, optou por parar de ministrar aulas de dança e começou a ministrar aulas particulares de alongamento. Fechou o Studio e ficou atendendo seus alunos em casa por dois anos.

Uma das maiores frustrações em relação à dança foi quando uma aluna, com imenso potencial e muito interesse em ser bailarina profissional, um dia caiu aos braços de Geórgia chorando porque os pais a obrigaram a parar de dançar e ir embora de Bento para fazer faculdade.

Um momento muito triste.

Esse acontecimento desmotivou muito Geórgia e a fez refletir que o pensamento local, na cidade de Bento Gonçalves, era de que a arte não possibilitava futuro! Ela percebeu que isso acontecia com todas as alunas da escola: a dança era considerada apenas lazer.

Então, em 31 de dezembro de 1999, ela vai embora para viver em Porto Alegre e não voltar mais a Bento. Desde então, há mais de 20 anos, dedica-se totalmente a trabalhar com Pilates.



cena da cidade

Outras danças na

folclore de projeção e suas múltiplas possibilidades cênicas

Nascido no Uruguai e envolvido com a dança desde muito cedo, aos três anos de idade participava de aulas e aos 15 anos já dançava profissionalmente. Graduado na Escola Superior de Danças de Montevideú, com 22 anos veio trabalhar e viver no Brasil.

No dia 10 de janeiro de 1989, chegou a Bento a convite de seu amigo e colega de dança Alfredo Guerra, no intuito de criar um duo. Porém, junto ao seu outro amigo Itiberê Machado, criou um grupo de danças, o Guau-chê, uma alusão ao termo “gaúcho” traduzido da língua tupi-guarani. Esse grupo, no qual criavam e realizavam apresentações de danças do folclore latino, era composto por seis pessoas: cinco dançarinos e um diferencial, que era o declamador Pedro Júnior.

Após fazer sua primeira apresentação no Clube São Bento, no ano de 1990, o grupo logo ganhou certa repercussão pela novidade da linguagem proposta. Com isso, conseguiram patrocínio mensal da Vinícola Salton, o que possibilitou realizarem muitas apresentações na cidade, região e até fora do estado.

Após muito trabalho, no ano de 1993, o Guau-chê faz uma pausa em suas atividades e Gustavo começa a ministrar aulas de dança de salão na academia Natsport, o que causou grande repercussão local, pois até então não tinha ninguém ministrando aulas desse gênero em Bento. Como profes-

or, deu aulas no Clube Aliança e no Clube Ipiranga para até 38 casais.

Gustavo:

Eu gostava de ver muita gente dançando, então criei uma metodologia para ensinar pessoas que nunca tinham dançado, então minhas aulas eram cheias de alunos

Foi professor na UNISC (Universidade de Santa Cruz do Sul), o que o levou a ser convidado para dar aula no curso de dança da UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Para isso, entretanto, teria de ir morar em Porto Alegre e, como era estrangeiro,



precisava formalizar inúmeros documentos necessários para fazer parte do quadro de professores dessa universidade, então desistiu da proposta.

Também ministrou aulas pela região e trabalhou com outros grupos de dança, como o grupo Balo D'Itália, da cidade de Monte Belo.

Novamente por intermédio de seu amigo Alfredo, conheceu Ivonete Ana Tesser, que era pesquisadora de folclore, em especial o italiano. Além de ficarem muito amigos, começaram uma parceria que perdurou em torno de 20 anos e que rendeu inúmeros trabalhos em dança. Juntos, fundaram o Ballet Folclórico Elos no ano de 1990 (Grupo Elos, como era conhecido), o qual foi um dos grupos de danças de maior visibilidade da cidade de Bento Gonçalves.

Como professor no Grupo Elos, fazia colaborações coreográficas com Ivonete, produzindo muitos espetáculos, para os quais sempre convidava outras escolas de dança, grupos e artistas para participar. O grupo tinha a característica de integrar a comunidade em suas montagens. Um exemplo foi o espetáculo *Carmen*, inspirado na ópera de Georges Bizet, no qual estavam em cena dançarinos de balé clássico, danças folclóricas, pessoas com deficiência e fisiculturistas. Até rapel tinha na cena. Durante esse período, conheceram Valdir Anzolin, que produzia o evento *Polentaço do Brasil*, do qual o Ballet Folclórico Elos era uma das atrações com quatro casais. Assim, o grupo começou a viajar para fazer apresentações em inúmeros estados do Brasil.

Rodrigo:

A coragem de fazer tudo aquilo naquela época é incrível! Sair viajar com crianças e adolescentes num ônibus por dois ou três dias... isso enriquecia muito o conhecimento cultural de cada um

Essa integração com a comunidade não era vista apenas no palco. Gustavo e Ivonete tinham um projeto que era desenvolvido em escolas públicas do município, “Conheça a Itália através da dança”, que tinha o intuito de disseminar a cultura e o folclore italiano. Além dos alunos, o projeto envolvia até mesmo os professores e tinha uma metodologia variada, com gincanas e aulas que resultavam em um festival de danças no qual todos os participantes se apresentavam.



O grupo de Danças Folclóricas da Faculdade Cenecista, de grande expressão artística, foi convidado para fazer várias apresentações na cidade de Beluno, Itália, onde vai permanecer cerca de 15 dias

O Ballet Folclórico Elos foi um dos primeiros a receber subvenção pública para realizar suas atividades. Tinha em torno de 50 integrantes, na sua maioria crianças e jovens. A partir das pesquisas da Ivonete Tesser, criava e ensinava coreografias relacionadas a variados folclores para os alunos/dançarinos, como francês, espanhol, holandes, japonês, italiano, peruano, argentino e uruguaio, bem como danças do folclore brasileiro.

Rodrigo:

Com o “Elos” não recebíamos cachê, mas se tinha toda a aprendizagem de dança gratuita, além de figurinos, viagens, alimentação etc., era algo que compensava muito, pois era uma grande oportunidade para as pessoas

Gustavo e Ivonete também organizavam cursos sobre o folclore em Bento, o que resultava na vinda de pessoas de todo o Brasil que trabalham com essa linguagem para estudar com eles – em especial as danças italianas. Por vezes os cursos eram realizados com professores que vinham da Itália, como de Roma, Cecília e Veneza.

Além das apresentações memoráveis no Cine Marco Polo, a Fenavinho foi de grande importância para o desenvolvimento e projeção dos trabalhos de Cuenca. Nesse evento, apresentava-se com o Grupo Guau-chê de danças tradicionais gaúchas e literalmente corria até outro palco para dançar as danças italianas com o Ballet Folclórico Elos. Isso possibilitou que muitas pessoas conhecessem seu trabalho em dança.

É importante ressaltar um aspecto muito interessante dos bailarinos das danças folclóricas daquele período: eles não faziam parte de apenas um grupo, participavam de dois ou até três grupos ao mesmo tempo, algo um tanto atípico na área da dança.

Cuenca assumiu o projeto de Ivonete na UCS (Universidade de Caxias do Sul – Campus Universitário da Região dos Vinhedos) com um grupo de dança de salão em meados do ano 2000. Porém, o reitor da Faculdade Cenecista pediu que ele desenvolvesse esse trabalho com exclusividade nesta outra instituição. Então, Gustavo passa a ser o Coordenador do Departamento Cultural da Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, que envolvia um coral, um grupo de teatro e um grupo de dança.



Grupo folclórico Dança’rte

No ano de 2000, além da coordenação do departamento cultural da faculdade, Gustavo era professor e coreógrafo do Dança’rte, com foco nas danças gaúchas, de salão e italiana, que era composto em sua maioria por alunos dos cursos de graduação da faculdade. Porém, como a faculdade tinha um cunho filantrópico, também era aberto para as pessoas da comunidade, sendo que as aulas ou participação no grupo eram totalmente gratuitas.

O grupo se manteve ativo por dez anos, o que possibilitou muitas viagens e apresentações. Além disso, o Dança’rte era convidado para representar a Faculdade Cenecista a nível federal, por isso se apresentaram em vários estados do Brasil.

No ano de 2010, a faculdade optou por finalizar o projeto e, conseqüentemente, o grupo também terminou. Devido a isso, e por estar já um tanto cansado e desmotivado com “o mundo da dança”, Gustavo Cuenca encerra sua carreira de uma vida na dança e passa a trabalhar em outra área.

Seu legado na dança de salão se mantém vivo por meio de alguns de seus antigos alunos que atualmente são professores desse gênero de dança em Bento Gonçalves.

Liana Cristina Fortuna Rigon um pouco de jazz dance

Liana iniciou na dança na cidade de Carazinho aos sete anos. Ao se mudar com sua família para Bento Gonçalves, retoma sua formação com a professora Arlete Becker e posteriormente com a professora Ligia Cavalet. Mais tarde fez parte da Cia Capricho D’Itália, na qual, além de ser bailarina, cuidava da parte da produção, pois nesse período trabalhava na prefeitura da cidade. Nesse período também tinha proposto criar uma escola municipal de dança, mas não ocorreu.

Seu trabalho com a dança da cidade foi um tanto rápido, mas muito convicto e vislumbrando o profissionalismo dessa arte. Ainda nos anos de 1986-87, principiou um projeto social de iniciação à dança para alunas pré-adolescentes de escolas públicas, com uma turma que tinha em torno de 10 alunas, tendo como foco o jazz dance. As aulas eram realizadas no Clube Aliança, onde também eram produzidas coreografias para serem apresentadas em eventos da rede de ensino, sendo um trabalho voluntário e inédito naquele período.

Também trabalhou em um departamento cultural na prefeitura do município entre 1985 e 1987, na coordenação e programação de atividades de dança e teatro, em especial no âmbito escolar. Ainda produzia companhia de dança Capriccio D’Itália, sob direção de Lia Bertuol, apresentando espetáculos em vários municípios do Rio Grande do Sul.

Descendente de italianos, Liana possui uma afetividade muito grande com Bento - chegou a ser dama de honra da V Fenavinho, tendo sua pré-adolescência e adolescência muito ligadas à cultura local, num momento em que a dança ainda dava seus primeiros passos como relevância artística e cultural na cidade. Liana ainda estudou magistério na cidade de Porto Alegre, onde fez aulas de danças com Vera Bublitz, Cecy Franck e Alexander Sidorof, entre outros professores.

Deixou Bento no ano de 1987, com 20 anos de idade, em virtude de ter passado na Faculdade de dança do Rio de Janeiro, pois tinha interesse em seguir carreira na formação acadêmica.

Trabalhou em companhias de dança enquanto estava no Rio de Janeiro e também na rede de televisão Manchete e na Rede Globo, onde ficou 11 anos atuando como bailarina, coreógrafa, atriz e professora de dança na Oficina de Atores. Mais tarde, em Niterói, abriu sua escola de dança, mantendo-a até ir residir na Europa em 1998, aos 31 anos de idade, estabelecendo-se na cidade de Vigo.

Nessa cidade, começou a trabalhar com jazz dance, pois esse era um gênero de dança pouco difundido na região. Assim, aos poucos, Liana conseguiu criar raízes na cidade e expandiu seu trabalho para Portugal por meio da ADEIXA. Atualmente é professora de dança com foco na formação de bailarinos e em trabalho terapêutico com idosos, além de produzir festivais de dança, residências artísticas e intercâmbios.



Preto o despertar urbano diferenciado

Eu não tinha projeto de viver da dança, então sempre digo que me perdi nesse mundo

Daniel Rodrigo Albuquerque de Almeida, mais conhecido como “Preto”, apelido herdado de sua mãe, nasceu em Carazinho, mas acabou indo morar em Bento Gonçalves com sete anos de idade pelo fato de seu pai ser bombeiro e ter sido transferido para esta cidade, onde acabou se estabelecendo.

Aos 12 anos teve o primeiro contato com a dança, mas de uma forma bem diferente: a partir de clipes que passavam em um programa de televisão, em especial um clipe do músico Michael Jackson de 1992, que o deixou encantado com toda aquela movimentação corporal. E cada vez mais esses videoclipes passaram a influenciar seu interesse pela dança.

Como o pai fazia “bico” de segurança em boates, Preto acabava entrando de fininho nas baladas, mas logo tinha que ir embora, era a regra! Ficava encantado em ver todas aquelas pessoas dançando dentro daquele espaço. Talvez para os adolescentes e jovens de hoje isso possa até parecer bizarro, mas na década de 1990 era muito comum dançar - aliás, era quase obrigatório saber dançar, pois havia até premiações para quem dançava melhor nas festas, assim como coreografias e passos de dança “básicos” que todos deveriam saber.

Preto era muito tímido e por isso não arriscava fazer os passinhos, mas ao chegar em casa ficava tentando lembrar e aprender sozinho aquelas danças, que hoje são entendidas como danças sociais. Para isso, tinha que ter memória fotográfica, pois não existiam os recursos de internet que existem atualmente, os vídeos eram apenas por fita cassete. Nessa época, Preto nem sonhava ou imaginava que existia esse grande mundo da dança.

Reunindo um grupinho de amigos, começaram a ensaiar essas danças em garagens para depois irem para as boates. Com o tempo ficaram mais ritmados, acabavam abrindo aquela roda no meio da pista de dança e o pessoal ficava vendo-os dançarem. Por consequência, passaram a receber convites para dançar em eventos e, assim, todos os fins de semana estavam nas festas se apresentando.

Sentiram a necessidade de praticar e aprender outras movimentações das danças sociais, assim como passaram a criar novas sequências coreográficas. Os ensaios passaram a ser musicalizados por um boomboxe ocorriam na Praça Cel. Carvalho Júnior, depois na Praça Vico Barbieri e, quando chovia, o encontro era na frente do Clube Susfa, que tinha uma varanda para se protegerem. Eles

foram pioneiros em fazer Danças Urbanas em locais abertos, o que acabava chamando a atenção das pessoas. 131

Numa noite caminhando pela cidade, dando aquele rolê básico, passaram em frente ao Ginásio Municipal de Esportes da cidade, ouviram música e uma grande movimentação ao redor, então resolveram entrar para ver o que estava acontecendo. Era uma das edições do Bento em Dança, e foi nessa noite que um cupido o flechou e surgiu a paixão pelo palco.



Talvez um dos maiores diferenciais de Preto e seu grupo tenha sido que eles estudavam fora da cidade de Bento, até porque não conheciam as pessoas que faziam dança na cidade. Por consequência, isso trouxe visões muito díspares do que era proposto na linguagem da dança no município.

Nesse grupo de amigos que dançavam, havia um dançarino que também participava do Ballet Folclórico Elos, o que colaborou para que no ano de 1994, recebessem um convite para participar com Danças Urbanas de um dos espetáculos do “Elos”. Nesse período não havia outro grupo desse gênero na cidade, eles eram uma novidade! Acabaram indo viajar nas turnês junto do Ballet Folclórico Elos, e os convites para apresentações começaram a crescer.

Preto:

Eu não lembro, sinceramente, não consigo lembrar como eram feitos estes contatos, na época eu não tinha nem telefone em casa, então não sei como as pessoas nos contatavam

Em 1999 fizeram a primeira apresentação em um festival de danças e inesperadamente foram premiados, o que os deixou muito surpresos e muito felizes. Nesse evento, Preto conheceu o coreógrafo

132 Octávio Nassur e fez um workshop de dança com ele, o que mais adiante mudaria totalmente as concepções coreográficas de Preto.

Até o ano 2000 praticava muita aula de dança, com o grupo e até mesmo sozinho, mas em geral sempre fora de Bento. Em 1999 teve uma experiência única - algo muito habitual hoje: fez um curso de artes cênicas a distância. Os alunos recebiam cartas com informações, livros com grifos e anotações, além de fitas de vídeo cassete com aulas.

Logo que começou a ministrar aulas em Bento, em um colégio, rapidamente estava com suas turmas lotadas! Em virtude de ter muitos alunos interessados em aprender a dançar, precisava de um espaço mais adequado, então Patrícia Johnson abre as portas da sua escola para que Preto pudesse atender melhor suas turmas. Foi quando entendeu que era o momento de trabalhar na área da dança.

Preto:

Sempre tive interesse em ser coreógrafo, mesmo sem ter este entendimento no começo. Lembro que quando íamos para os festivais, quando acabavam as apresentações de Danças Urbanas, a galera ia embora e eu voltava para assistir as apresentações de Jazz Dance e Dança Contemporânea

Afoito por concretizar suas inspirações em processos coreográficos, junto de sua namorada, em 2004 reúne mais dois bailarinos e, com esse quarteto, suas composições começam a “bombar”, realizando muitas apresentações além de participações em festivais, nos quais sempre eram premiados. Com isso, muitas pessoas começaram a se interessar por fazer suas aulas - foi quando a mãe de uma de suas alunas, que era professora de Educação Física e acabara de abrir um espaço para ministrar aulas de ginástica, convidou o Preto para utilizar o espaço para ministrar aulas.

Em certo momento, a professora, que era a proprietária, optou por fechar o espaço. Foi quando a família da namorada do Preto deu suporte a ele e locou uma sala no centro da cidade para que ele pudesse abrir seu próprio espaço, que levou o nome da sua companhia de dança, Bronx Company. Esse fato ocorreu em 2005, inaugurando a primeira escola exclusivamente de Danças Urbanas em Bento Gonçalves.

O interesse pela Dança Contemporânea o aproximou ainda mais de Octávio Nassur, o que o fez passar a viajar para Curitiba para estudar com ele. Nesse período, conheceu e passou a estudar a metodologia de Laban, teve contato com a Dança Moderna e com o Teatro e começou a fazer aulas de Jazz Dance - todas essas informações começaram a influenciar seu trabalho. Suas composições coreográficas passaram a ter essas referências, o que causou muita estranheza e severas críticas

sobre seu trabalho “não ser nada”, rendendo algumas notas zero em festivais. Em Bento Gonçalves não foi diferente, algumas pessoas que trabalhavam com dança há um longo tempo também discriminaram seu trabalho. 133

Como a arte é um ato muito subjetivo e de relação inter-humana, não são incomuns divergências em relação ao entendimento do que é ou não dança, de suas possibilidades e pensamentos que transbordam conceitos fechados e ostracionados em uma única linguagem. Neste sentido, suas composições causaram interesse, e assim surgiram convites para participar como jurado, debatedor e oficinaireiro em festivais.



Preto começou a viajar muito para participar de eventos relacionados à dança - por vezes ficava até um mês inteiro fora de Bento participando de festivais, como jurado ou professor, o que dificultava administrar sua escola de dança e dar continuidade às suas aulas, pois sempre tinha que deixar um professor substituto e isso frustrava os alunos.

Foi uma escolha mudar o foco de gestor e se dedicar aos trabalhos fora da cidade como professor e coreógrafo. Então, após 13 anos de atividades, a Escola de Dança Bronx Company encerra as suas atividades no ano de 2017. Mas é importante ressaltar que os trabalhos da Cia continuam.

A escola tinha um trabalho separado da Cia, com alunos a partir de cinco anos de idade e atendendo em média 150 alunos, um número muito expressivo, tendo em vista que eram apenas aulas de Danças Urbanas, mas mescladas a outras metodologias de dança. Como os festivais eram uma referência para seu trabalho, as turmas eram divididas em categorias e o foco dos alunos era integrar a Bronx Company, eles tinham que passar por estágios específicos.

A Bronx Company foi o primeiro grupo bento-gonçalvese a participar do Festival de Danças Joinville, com a coreografia “Ilusões” no ano de 2008, uma proposta muito diferenciada mesclando Danças Urbanas com Dança Contemporânea. Infelizmente não foram premiados, mas a repercussão foi muito grande e projetou muito a sua proposta de trabalho.

A Cia tinha uma rotina de trabalho com composições coreográficas, ensaios e aulas que eram mescladas com as técnicas de Graham, Danças Urbanas, Jazz Dance e alongamento, além de muitas aulas de condicionamento físico para os bailarinos. Em consequência da repercussão, no ano de 2011 surgem os convites para a Bronx Company participar de programas de televisão na Rede Globo, Record e SBT, algo que era um grande diferencial para qualquer grupo que produzia dança na cidade.

Preto:

Sempre fui um terrível bailarino, mas como professor consigo passar as informações fidedignas

Com a escola de dança, Preto produziu por três anos consecutivos um espetáculo intitulado “DNA”, que era composto de várias coreografias da escola e de grupos convidados, mas não tinha uma dramaturgia. Em 2016 cria seu primeiro espetáculo, *Dream*, e no ano seguinte produz *Pier 17*, ambos com composições coreográficas e direção própria. Além disso, Preto também trabalhou em outros espetáculos como diretor, coreógrafo e colaboração em roteiro, na Argentina, no Uruguai e no Chile, mas nunca em Bento Gonçalves.

Aliás, quanto a uma certa afetividade com a cidade em relação ao seu trabalho, precisamos ponderar alguns fatos. No começo de sua história como artista da dança, sofreu muito preconceito, pelo estilo de vestir: roupa larga, boné, brincos - o que nos anos 1990 era considerado “coisa de marginal, vagabundo”. Com o passar dos anos, consolidou seu trabalho e foi reconhecido pela classe, mas apesar de muitos feitos históricos no e para o município, pois já foi considerado como uma referência no gênero de danças Urbanas até mesmo fora do país, sempre houve pouca reciprocidade por parte da gestão pública de Bento.

Preto:

Alguns dançarinos em Bento reconhecem seu trabalho, mas nunca esperei um reconhecimento ou uma grande referência pela cidade, apenas um respeito pela trajetória

Todo o trabalho que Preto desenvolveu na cidade sempre foi por meio de autofinanciamento, nunca teve subvenção pública apesar de toda sua repercussão - ressalta-se que sempre teve consigo a representação da cidade nos mais variados municípios em que esteve. Um pouquinho próximo àquele dito popular: “Santo de casa não faz milagres”.

As Danças Urbanas têm uma grande popularização atualmente em Bento Gonçalves. Certamente o trabalho que Preto desenvolveu ao longo desse período influenciou muito no que se produz na cidade dentro desse gênero.



inclusiva

Dança

a diferença na dança contemporânea

O desenvolvimento da dança voltada à interação entre pessoas com e sem deficiência ainda caminhava a passos diminutos em Bento Gonçalves no ano de 2011. Apontar os motivos concretos para isso seria um olhar no escuro, mas sugerimos algumas possibilidades, como a profissionalização de professores de dança e coreógrafos para atender essa demanda, a falta de políticas públicas para esse segmento, talvez a desinformação e o preconceito ou, ainda, o que seria mais provável, o fato de ser uma proposta ainda muito nova na cidade.

Cristian Bernich sempre teve interesse em desenvolver espetáculos com PCDs, já que ainda na infância teve uma de suas irmãs diagnosticada com esquizofrenia. De certa forma, a doença afetou toda sua família e a convivência próxima e cotidiana com uma pessoa com limitação intelectual oportunizou expandir seu olhar para esses corpos diversos e entender a potência artística que eles poderiam proporcionar.

Em uma empresa na qual trabalhava, diariamente ele observava e se encantava com dois rapazes surdos conversando. A Libras (Língua Brasileira de Sinais) era o modo como eles se comunicavam, mas para Cristian era muito mais do que uma língua: era linguagem, era arte.

Dança!



Um dia, numa tentativa de se comunicar com um desses colegas de trabalho, foi presenteado com uma apostila que continha imagens de objetos, ações, plantas, animais etc., com a representação em Libras. Agora, Cristian poderia dar seus primeiros passos naquela dança.

Após fazer um curso de Libras, foi convidado para desenvolver um trabalho para um espetáculo na cidade de Caxias do Sul, com alunos da Escola Helen Keller. Afoito por aprimorar e expandir o trabalho na área da dança inclusiva, no ano de 2011 Cristian faz o curso de formação para professores em DanceAbility (*Teacher of Certification in DanceAbility*). Essa especialização transformou toda a sua concepção sobre as possibilidades em dança e influenciou diretamente o trabalho da Cia A Trupe Dosquatro. Então, em 2012/13 desenvolvem o projeto *Caminhos incomuns*.

O espetáculo foi produzido por meio do método Danceability intercruzando-se com dança e com teatro, uma experiência cênica que se propõe a instigar a curiosidade e prender a atenção do espectador, pois as cenas teatrais sobre o cotidiano e a vida se relacionam com o desempenho dos bailarinos/atores e a execução coreográfica.

Salete:

Um espetáculo que mais gostei foi o Caminhos Incomuns, foi um espetáculo especial, senti que qualquer pessoa pode dançar

Caminhos Incomuns

É o primeiro espetáculo apresentado na cidade de Bento Gonçalves que assegura a participação de pessoas com deficiência interagindo artisticamente com bailarinos profissionais. No espetáculo, seis dançarinos traduzem a essência do homem à procura de seus caminhos e juntos descobrem que são comuns, basta percebê-los.

A base da metodologia do DanceAbility é a improvisação, o que possibilita a todos, independentemente das características de cada um, compor, criar e executar seus próprios movimentos em dança, uma dança exclusiva, mas que não exclui. Com isso, o espetáculo foi sendo estruturado com instigações de Edson Possamai que possibilitavam uma dramaturgia cênica com coreografias criadas pelos bailarinos e por Cristian.

O roteiro do espetáculo emergiu da história de vida de cada um dos dançarinos, seus relatos sobre como chegaram até o momento da montagem do espetáculo, o que os levou até ali e como as suas vidas se cruzaram nesse caminho agora comum. As memórias afetivas foram trazidas para cena; cada um contava esse pequeno fragmento de sua história para o público.

Mantendo uma relação com o cotidiano, o cenário nos remete às dificuldades impostas aos PCDs, como o deslocar pela cidade. Uma grande escada composta por três blocos e uma rampa possibilitava criar e recriar espaços cênicos no próprio palco e servia como um lugar de fala para os dançarinos. A luz, por vezes recortada, enfatizava os corpos e criava nuances para a cena.

sinopse.

Caminhos *in* comuns é um espetáculo compartilhado por pessoas e suas histórias, bailarinos profissionais e indivíduos “comuns”.

No palco, os caminhos de cada um se entrelaçam orientados pelos seus destinos, dimensionados ao cotidiano, com suas potencialidades e dificuldades, onde o comum ou incomum não são tateis e seus conceitos tornam-se efêmeros.

Não estamos estagnados, a transição é imperativa, abrindo espaço para questões:



Caminhos são universais, estendem-se a tudo e a todos, comum ou incomum, não importa, todos estamos à sorte, cada qual com seu fado, ao certo que todos os caminhos levam, a algo, a alguém, a algum lugar.

Por quem?
Certo? Errado?
Bonito? Feio?
Quem é você?
Quem sou eu?

Onde você está?

Qual foi seu caminho?

O que nele ficou?

Por qual caminho você vai?

Comum ou incomum, tanto faz.

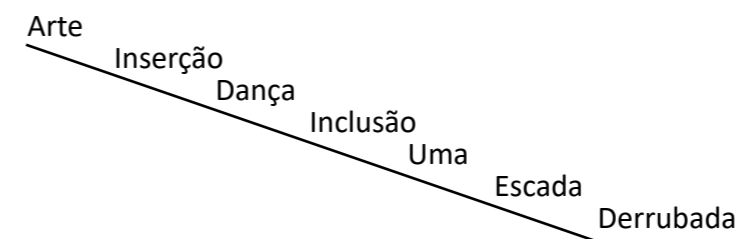
Direção geral . Cristian Bernich

Roteiro . Edson Possamai

Após sua estreia em 2013, o espetáculo percorreu algumas cidades da Serra, além de fazer a abertura dos Jogos Estaduais do SESI. Em 2014, um fragmento do espetáculo foi apresentado no III Encontro Estadual de Dança do RS em Porto Alegre e outras cidades.

A dança inclusiva tem a possibilidade de desenvolver a prática de dança por meio de uma comunicação não verbal, integrando pessoas com ou sem deficiência no processo artístico e cultural. Possibilita que qualquer pessoa, com habilidades em dança ou não, consiga se expressar artisticamente, utilizando a improvisação de movimentos corpóreos para atingir os objetivos

individuais e coletivos.



Temos muito a evoluir nessa linguagem de dança em Bento Gonçalves. Muitos pré-conceitos devem ser superados e suprimidos, e é importante evidenciar as necessidades da inserção dessas pessoas na comunidade. A arte da dança é um meio de dar visibilidade a esses corpos que são esquecidos, barrados, seja pela falta de uma rampa de acesso na calçada ou no teatro, de um corrimão, de uma marcação no solo ou, ainda, pelo desinteresse político e social.

dança

Video

Alguns estudiosos e críticos de arte entendem que a videodança é um dos segmentos da linguagem da videoarte, fato que a eleva a outro segmento artístico que não apenas o da dança. O primeiro registro relativo à produção dessa linguagem aparece na década de 1970 com o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham. Há registros videográficos anteriores, do trabalho da atriz e dançarina Loie Fuller e seus figurinos de seda nos quais eram projetadas luzes coloridas. Contudo, essas filmagens realizadas naquele período ainda não tinham o entendimento de uma relação intrínseca entre dança e vídeo.

A videodança é uma linguagem de grande alcance que cada vez ganha mais abrangência no mundo todo, graças à internet e às mídias sociais. Ela é produzida a partir da interdisciplinaridade entre as linguagens da dança e do vídeo, que resultam em uma terceira linguagem, a videodança. Muitos trabalhos ganharam amplitude no período da pandemia da Covid-19 no ano de 2020, obras foram produzidas especialmente para serem transmitidas nas redes sociais, como o Instagram, o que proporcionou novas possibilidades em relação a sua criação.

Uma criação em videodança não tem apenas a competência de registrar a produção em dança, mas possui uma intersecção com os mais diversos espaços, possibilitando e ressignificando formas de olhares a essa expressão cênica. Com ela, o espectador não precisa estar no mesmo espaço do artista, ele terá uma visão bidimensional da dança, enxergando o “espetáculo” por outro ângulo. Ainda há a possibilidade de reutilizar os espaços dando outros sentidos a eles, ou seja, ressignificando-os. Por fim, temos a visão do próprio artista, que não estará no espaço cênico convencional, o que trará para ele outras possibilidades de movimentações e experiências relativas ao corpo.



A videodança geralmente se caracteriza por um tempo pequeno do seu produto final, entre um e dez minutos, mas é importante ressaltar que isso não é uma regra. Existem artistas que produzem filmes dessa linguagem com mais de 1h de duração.

Por se tratar de arte - uma arte contemporânea -, o processo é muito importante e, em alguns casos, tem-se até mesmo uma narrativa progressiva (uma história) com começo, meio e fim. Em outros casos, vemos apenas alusão a alguma referência do cotidia-

no ou releitura de outra obra, criando um contexto totalmente subjetivo e com inúmeras leituras. Outra característica é o uso de colagem e sobreposições de cenas, repetição, desestabilização do tempo e foco em partes do corpo. Existem obras de videodança com apenas um foco ou enquadramento, como no pé, na mão, nas costas, na boca etc., e, por vezes, os próprios corpos de bailarinos são retirados dessa “cena”, sendo utilizados outros elementos como vento, fumaça, poeira, sombras, entre outros.

Novamente a Trupe é pioneira em trazer para a cidade essa proposta de arte, já que até então nunca foram produzidos em Bento trabalhos em videodança. A inspiração surgiu quando Cristian fez aulas de dança contemporânea e performance com a italiana Lucía Titterio e foi presenteado com um DVD da obra *Respiro*, da própria artista. Em diálogos com Lucía, Cristian e Edson inúmeras vezes tentaram firmar uma parceria com entidades públicas no intuito de trazer a artista para produzir um trabalho em Bento Gonçalves, porém isso infelizmente não se efetivou.

Em 2013, no processo de montagem do espetáculo *cru*, a Cia propôs esse intercruzamento de linguagens na obra e produziu um videodança com o mesmo título que, separadamente do espetáculo, posteriormente foi premiado.



Alguns anos após, durante a sua graduação em dança, o contato com a linguagem se intensificou. Então, em 2016, junto da Trupe, Cristian produz o trabalho *No-outro lugar*, uma obra reflexiva voltada à filosofia, um trabalho também premiado em concursos e festivais, que já circulou em conferências, exposições e eventos de arte nacionais e internacionais.

No intuito de agregar artistas locais num processo de criação e difundir a linguagem do videodança, para o processo de criação da obra, foi proposto promover uma audição voltada para atores e bailarinos. Foram selecionados os sete artistas que tinham como proposta desenvolver algumas composições coreográficas que, intercaladas com coreografias de Cristian, foram adaptadas aos lugares em que ocorreram as filmagens – cemitério, shopping center, depósito de uma vidraçaria e em meio a natureza.

Para a concepção, visualizou-se a cidade como a exibição do homem no universo mutável, onde sociedades antigas dão lugar às novas. Os prédios antigos são ressignificados ao receberem novas funções. A cidade que se vê e na qual vivemos abriga cidades mortas, soterradas, fantasmáticas do passado, com histórias que contam outras histórias. Assim, uma cidade contém outras cidades já alteradas, ultrapassando o conceito de temporalidade e criando uma superposição de tempos num mesmo espaço.



Desse modo, propôs-se a mescla entre a cidade e bailarinos, com espaços que possuem dois contextos. Um são os “não-lugares”, ou lugares de passagem, que resumidamente se configuram por parques temáticos, shopping centers, feiras, enfim, lugares que possuem ou demonstram uma história e são habitados por pessoas que apenas se utilizam desses espaços como forma de passagem. O outro contexto se refere aos “lugares-outro”, conceito apresentado pelo filósofo Michel Foucault, que faz uma analogia sobre os espaços que habitamos ou não, isto é, espaços onde realmente nos fazemos presentes in vitro e espaços que ocupamos por um tempo, como museus, navios, espelhos, cemitérios, entre outros.

Surge então a proposta de estar e ao mesmo tempo não estar no lugar ou espaço. A proposta é visualizar esse contexto por meio de um videodança. Para isso, buscou-se esses espaços, em específico um cemitério, um shopping center, um depósito de espelhos e um espaço que nos transportasse à natureza. Foi criada uma movimentação corpórea-coreográfica que se adequasse a esses espaços ou que propusesse um total contraste.

No-outro lugar foi uma proposta de videodança que propunha a ressignificação de espaços na cidade de Bento Gonçalves, criando uma inter-relação entre o conceito filosófico de Michel Foucault dos lugares-outro e o conceito de não-lugares proposto por Marc Augé. As movimentações corpóreas dos bailarinos por vezes evidenciam os espaços edificadas e por outras os colocam em segundo plano, corroborando ou transgredindo, mesclando e contrastando com os espaços/lugares.

sinopse

Criadores de não-lugares transformando lugares em espaços e espaços em lugares, convertendo o lugar em outro e ausentando de passar ao outro, restando a ausência de lugar em si mesmo. “No-outro lugar” nos leva a outro lugar.

Uma analogia entre a heterotopia temporal dos lugares-outros do filósofo Michel Foucault e o conceito de não-lugar como um espaço transitório que não criamos relação, incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade, significado ou história, proposto por Marc Augé. É um mergulho a um lugar sem lugar algum, onde o ser humano se reflete, mas não está, uma dicotomia entre um espaço real e virtual que se transforma com a presença-ausência restando a visibilidade de si mesmo, sua sombra.

Concepção e direção . Cristian Bernich

Apesar de o desenvolvimento tecnológico e redes de mídias sociais ganharem muito espaço na vida cotidiana, em que a imagem é sobressalente, desde então, poucas produções foram desenvolvidas com linguagem de videodança na cidade. Edson Possamai é um dos únicos artistas bento-gonçalvenses que realiza pesquisas no campo das artes visuais, que congregam corpo e por vezes dança em suas criações com videoarte. A Trupe também segue com essas produções, sendo que muitas foram sofrendo adaptações para serem apresentadas em redes sociais, o que evidencia a preocupação da Cia com o contexto contemporâneo em que vivemos.

A Trupe Dosquatro

Cia de dança-teatro contemporânea

Enos:

Impossível eleger um espetáculo como o que mais gostei ou o melhor, cada espetáculo tem uma magia diferente e causa sensações diferentes deixando assim o melhor espetáculo para aquele momento

Miguel:

A diversidade e singularidade de cada trabalho, um dia de espetáculo da Trupe é um dia de surpresa, tudo é possível

No ano de 2020, quando proposto este projeto, a Trupe, como costumeiramente é chamada, completava 15 anos de atividade e produção cênica ininterrupta na cidade de Bento Gonçalves. A Companhia havia organizado uma programação com atividades que contemplariam o ano todo, envolta de performances, apresentações nacionais e internacionais, exposições e, é claro, a estreia de um espetáculo novo.

No mês de janeiro desse mesmo ano foi dado início à produção do material comemorativo com uma logomarca alusiva aos 15 anos, além da organização logística das apresentações e exposições. Contudo, irrompeu a pandemia da Covid-19, que mudou todo o contexto social e o cenário artístico naquele momento. A Companhia se adaptou levando a comemoração para as redes sociais, com a estreia de um videoarte de aproximadamente cinco minutos, um compilado poético de sua trajetória intitulado “A poética do vento é o movimento”, no qual se fazia referência ao vento, ao tempo, à delicadeza e à força, as coisas que passam e deixam como rastro a arte da dança-teatro proposta pela Trupe.

Sensacional

Lindo

Poético

Sensível

Denso

Emocionante

Não é segredo que produzir arte no Brasil é sinônimo de resistência. Imagine agora a mesma situação ocorrendo no interior do estado do Rio Grande Sul, em uma região colonizada por imigrantes italianos que chegaram ao findar da década de 1870 e que trouxeram em sua conjuntura de vida o trabalho em primeiro lugar e o lazer quando fosse possível. Esse contexto é tão enraizado na região serrana do estado que comumente se ouve o dito *“Vai carregar pedra enquanto descansa”*.

É nesse cenário sociocultural que em 2005 nasce a Companhia A Trupe Dosquatro, que obstinadamente persiste mantendo sua produção artística em Bento Gonçalves por mais de 15 anos.

Voltemos mais tarde a esse contexto, pois para contarmos a história da Trupe e entender como ela chegou até aqui, temos que conhecer seus diretores e o percurso de cada um.

(Tempo)

Em 1997, no período escolar do ensino médio, a professora de literatura Elita propôs à turma produzir um espetáculo de teatro, especificamente o *“Auto da barca do Inferno”*, peça teatral de Gil Vicente. O alvoroço repentinamente surgiu e a turma toda se mobilizou dividindo personagens, fazendo adaptações no texto e ensaiando, como em geral é costume na montagem de uma peça de teatro. Nessa turma estava Cristian Bernich, com 15 anos, jovem entusiasta e apaixonado pelas artes cênicas, porém sem nenhum conhecimento técnico.

Após alguns meses de ensaio, enfim, a turma apresentou a peça para a escola toda. Foi um marco: decidiu-se que no ano seguinte a turma realizaria outra peça, o que acabou não ocorrendo.

Dois anos depois, Elita retoma a proposta e a nova turma, da qual Cristian fazia parte, mobiliza-se para montar uma nova peça, agora com base na obra *“Os dois ou o Inglês maquinista”*, uma das ilustres comédias de Martins Pena. Foi nesse momento que ele começou a fazer aulas técnicas de teatro com o intuito de melhorar sua performance.

O que no primeiro momento era apenas conhecimento virou sua paixão, sua vida, seu estudo, sua profissão: a arte!



(Tempo)

Em Carlos Barbosa, cidade próxima a Bento Gonçalves, aos 11 anos de idade, Edson Possamai adentrava despreziosamente no mundo das artes por meio da música, participando de um projeto criado pela prefeitura local. Nele, os músicos que tocavam na orquestra da cidade ministravam aulas de variados instrumentos; Edson se identificou com o saxofone. O motivo é difícil de saber, mas aquele som metalizado, seu formato diferenciado, o brilho, aquela quantidade de botões que pareciam intermináveis, enfim, tudo atraiu o seu olhar para aquele instrumento.

A percepção de que a labuta artística era fatigante emergiu nos primeiros meses de aula. O peso do instrumento oferecia ao garoto, ainda muito franzino, algumas dores nas costas. Conforme o nível de dificuldade aumentava, as dores se transferiam para os dedos das mãos, acompanhadas de câibras, além daquele pequeno calo que surgia na parte interna do lábio inferior por causa da embocadura do instrumento.

Ode à alegria. Os quatro anos em que seguiu estudando esse instrumento, teorias musicais e tudo o que envolve esse mundo sonoro, proporcionaram a aprendizagem dessa música atemporal de Beethoven. Estar em um palco já era algo insonhável, quanto mais tocar com o seu professor e outros músicos profissionais e ainda fazer um solo!

Que sentimento era esse: talento e paixão fervorosa pela arte?

(Tempo)

No curso de extensão da Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, Cristian experimentava os exercícios básicos de teatro, sentia-se empolgado, *“se jogava”* (como se fala na linguagem cênica) nos exercícios mesmo sem entender direito qual era o motivo de fazê-los. Lá permaneceu de 1999 até 2006, participando de quatro montagens e outras tantas esquetes.

Algo ainda inquietava seu corpo. O movimento estava ali, e um dia viu um grupo de bailarinos ensaiando uma coreografia. Viu apenas alguns segundos ou minutos, de canto, através de uma porta entreaberta. Ficou encantado com a música, com a movimentação... o novo, ao menos para ele... era Graham. (Tempo). Quando percebeu, meses depois, lá estava ele, naquele mesmo local, *“queimando”* o peito do pé, alongando, girando... pliê... balance... brush... contraction and release... aprendendo toda uma linguagem nova, uma técnica de dança... e 5, 6, e 7, 8!

(Tempo)

A música propiciou o conhecimento rítmico e a sensibilidade do pulso musical, mas o teatro estava sempre latente na vida de Edson, instigando a mente e o corpo, a leitura, a criatividade. Era pela

arte-educação na escola, em disciplinas como artes e português, que ele experienciava a magia das artes cênicas. Com as peças produzidas na escola, ele podia estar no palco experimentando as múltiplas facetas que o ator poderia assumir.

Intuitiva e instintivamente tomava a frente da direção das peças: era sua faceta de diretor e de agregador que se manifestava. Na sequência, vinham os figurinos, cenários, ensaios e tudo era envolvimento.



Realizando um workshop aqui e outro acolá, em paralelo aos estudos teóricos clássicos - Stanislavski, Brecht - em 2004, acompanhado de alguns amigos e entusiastas das artes cênicas teatrais, funda o Grupo de Teatro Rabo de Trapo na cidade de Carlos Barbosa. Para esse grupo, escreve sua primeira peça inspirada no Movimento de Libertação das Mulheres de 1968. Essa também foi sua primeira montagem autoral que ganhou os palcos.

(Tempo)

Foi nesse período que Cristian percebeu que precisava ir além, que precisava se experimentar mais; então convida dois colegas do curso e cria o *Grupo de teatro A Trupe*

Dosquatro. Sim, eram apenas três pessoas, um trocadilho que se justificava pela presença da arte como quarto elemento.

Seu intuito era realmente viver da arte: aquela ideia meio mambembe setentista, de criar espetáculos e apresentar em qualquer lugar, de ter a bilheteria e a venda dos espetáculos como fonte de renda. Durante as criações, ele sempre se preocupou com o corpo em cena e, para isso, aliava aos ensaios o treino corporal com dança, acrobacia e alongamento.

Como mencionado anteriormente, viver da arte no interior do Rio Grande do Sul não é tão simples e, por conseguinte, surge a dificuldade de manter um grupo de teatro. Um dos integrantes foi viver noutra cidade por conta do trabalho e teve de ser substituído. Logo depois, outro foi estudar noutra cidade e também acabou substituído. Por mais trágico que possa parecer, de certa forma, isso foi muito importante, pois foi a partir dessas substituições que o Grupo transcendeu.

(Tempo)

No ano de 2007, Edson, já convicto de seu interesse e profundo apreço pelo teatro, começa a fazer aulas de teatro e de dança em Bento Gonçalves, onde conhece Cristian Bernich. Junto de seu grupo de teatro Rabo de Trapo, Edson estava produzindo a peça *Nós mulherada, nós mulheriu*, e convidou Cristian para criar uma coreografia para os atores dançarem no espetáculo, sendo essa a primeira de muitas outras montagens que ambos faziam juntos.

(Tempo)

Nesse mesmo ano, Cristian e Edson participam de uma montagem coletiva com três grupos de teatro e, ao findar o trabalho, Cristian convida Edson para fazer parte da Trupe e juntos começam a produzir inúmeros trabalhos e se apresentar na região.

Em uma parceria sólida, que hoje contabiliza quase duas décadas, eles escrevem e produzem seu primeiro espetáculo, uma peça de teatro infantil chamada *O nascimento do... 'Mausinho'?!*. Na sequência escrevem a peça *Exéquias e afins*, a qual ainda não ganhou os palcos, e no ano de 2010, *Quem tem medo de Bagunça?*, trabalho com o qual começam a aprofundar suas pesquisas sobre o ato de criação de uma obra, direcionando o olhar e a atenção ao processo. Experimentam mesclar linguagens de teatro, como clown, bonecos, canto e, é claro, a dança.

Novamente o trabalho corporal está presente na montagem. Em *Quem tem medo de Bagunça?* são realizadas muitas transformações corpóreas para dar vida aos 16 personagens feitos por quatro atores, muitas cenas coreografadas, além das coreografias dançadas que o espetáculo já continha.

E assim correm três anos com o espetáculo circulando.

(Tempo)



Pocket, teatro e dança de bolso

Em 2011, em parceria com vários bailarinos de Bento Gonçalves, agora como diretores da Trupe, Cristian e Edson sugerem uma nova proposta de montagem de espetáculo, um projeto que resultou no espetáculo *Pocket, teatro e dança de bolso*. A proposta era convidar artistas das artes cênicas (dança, teatro e circo) para produzir um espetáculo “às cegas”. Os diretores criavam um roteiro base, mas mutável, e davam instruções para os artistas

participantes criarem suas coreografias ou esquetes, porém as instruções eram passadas de forma bem subjetiva, por exemplo, com a indicação de uma música ou uma frase, algo que servisse como mote ou recurso de criação. Para finalizar, depois das coreografias e/ou esquetes criadas, eles reuniam todos os participantes, apresentavam o roteiro completo, ensaiavam e *voilà*: o espetáculo estava pronto!

Uelinton:

Adoro o Pocket, por parecer um teatro de revista, divertido, inusitado e completamente diferente do que eu esperava. Seria um trabalho mais “popular” ou “água com açúcar”, mas é de extremo refinamento

Pocket, teatro e dança de bolso foi o começo da transformação da linguagem da Companhia, foi quando as aproximações com as artes visuais começaram a tangenciar o processo criativo da Trupe. Esse espetáculo surgiu a partir da inspiração no movimento da *Pop art*. O questionamento eminente na montagem era: o que seria *Pop art* hoje, neste ano de 2012?

Nessa montagem, o ainda grupo de teatro, por certa obviedade, desenvolveu o trabalho com uma intensidade teatral na cena, aprofundando o trabalho de clown para dois personagens inusitados que transcorriam quase todas as cenas decorrentes no espetáculo, irônicos e com um humor muito sutil, carregado de signos e simbologias. Ainda dando ênfase ao teatro, outros personagens surgiam enquanto aconteciam coreografias de dança contemporânea, jazz e ballet clássico.

Deise:

Era divertido e irônico, e super criativo, e surpreendente para o público

Hoje a Cia identifica esse trabalho como uma produção de arte contemporânea, na qual não há negação, ao contrário, há uma absorção de várias linguagens com o intuito de produzir uma obra. *Pocket, teatro e dança de Bolso* marcou não apenas a história da Trupe, mas a história da dança cênica de Bento Gonçalves, pois foi um espetáculo que possibilitou um diálogo espontâneo com o público munido de muito humor, dança, artes visuais e teatro.



O espetáculo é uma colaboração entre dança, teatro e arte visual.

Nasce da ideia de levar grandes espetáculos para espaços pequenos e pouco estruturados, como a rua, disseminando a arte, tornando-a popular e atrativa.

Em sua 1ª edição, a ideia Pocket – Dança Teatro de Bolso busca inspirações na Pop Arte dos anos 60 e 70 e em alguns de seus artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Richard Hamilton, Claes Thure Oldenbug e Robert Rauschenberg, artistas que defenderam, em sua época, uma arte moderna, irreal, que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massas e a vida cotidiana.

Nesse sentido, a Pop Arte se coloca na cena artística como um dos movimentos que recusa a separação arte/vida.

Numa releitura atualizada à cultura popular de massas atual, o espetáculo se desenrola decrescentemente com cenas teatrais, dança contemporânea e ballet clássico, sobre um piso de encaixes, corpos de cores vibrantes, transparências e contrastes de gostos, interagindo com as ações, desejos e pensamentos, embalando histórias de duelos, encontros e desencontros, paixões, decepções e alegrias, mexendo fundo com o ego do artista que está no palco e do espectador que está na plateia.

Direção Geral . Edson Possamai
Direção de Cena . Cristian Bernich

Certamente esse trabalho foi um marco para a transformação da produção do ainda grupo de teatro A Trupe Dosquatro, que efetivou um transbordamento da linguagem cênica utilizada até então. Nele, por proposição, era possível visualizar a dualidade teatro-dança - ou vice-versa - dentro de um espetáculo, mas foi por meio dele que se concretizou a transposição para a linguagem que a Trupe veio a adotar, a dança-teatro contemporânea.



Eunice:

Considero que o trabalho da Trupe é de vanguarda, sempre achei. Pelos espetáculos concebidos e apresentados e principalmente por transformar os corpos envolvidos em cada espetáculo num palco de experimentações e infinitas possibilidades

Como já foi citado anteriormente, a dança cênica nesta cidade teve seus registros apenas no fim da década de 1950. Nesse caso, é importante ressaltar que a dança no Brasil e no exterior já tinha passado por grandes transformações, como pela fase da Dança Moderna e Pós-moderna, e adentrava na Dança Contemporânea. Especificamente na Alemanha, a dança-teatro se evidenciava e ganhava os palcos com as montagens de Pina Bausch a frente do Wuppertal Tanztheater.

Bento Gonçalves, nesse período, tinha uma população em torno de 50 mil habitantes, mas ainda tinha características de uma cidade provinciana, como suas ruas de chão batido. Talvez a comunidade nem imaginasse que a cidade pudesse prosperar e se tornar uma das mais importantes economicamente, com alguns dos melhores índices de desenvolvimento do Rio Grande Sul e até mesmo do país. Então, não era esperado que essas linguagens tivessem alguma repercussão na cidade naquele período.

Apesar de estarmos falando do ano de 2013, é relevante lembrarmos que estamos nos referindo a uma cidade pequena e, de certa forma, distante da região metropolitana, que forjou a história da dança cênica balizada no Balé Clássico.

Então, como levar ao público uma linguagem cênica nunca apresentada na cidade?

Como seria a receptividade do público?

Quem estaria interessado em assistir?

E, acima de tudo, quem estaria interessado em participar?

Ser artistas pioneiros em apresentar uma linguagem para uma comunidade toda traz consigo muita gratificação, porém traz também a responsabilidade e até um certo receio que são relativos às questões elencadas.

Poeticamente, todos esses questionamentos foram respondidos pela A Trupe Dosquatro com a montagem do espetáculo *cru*, o primeiro trabalho em dança-teatro da Cia e o primeiro dessa linguagem apresentado em Bento Gonçalves. Um espetáculo de quase um ano de processo, de muita convicção dos diretores e de muita integridade dos intérpretes. Aliás, respondendo a um dos questionamen-

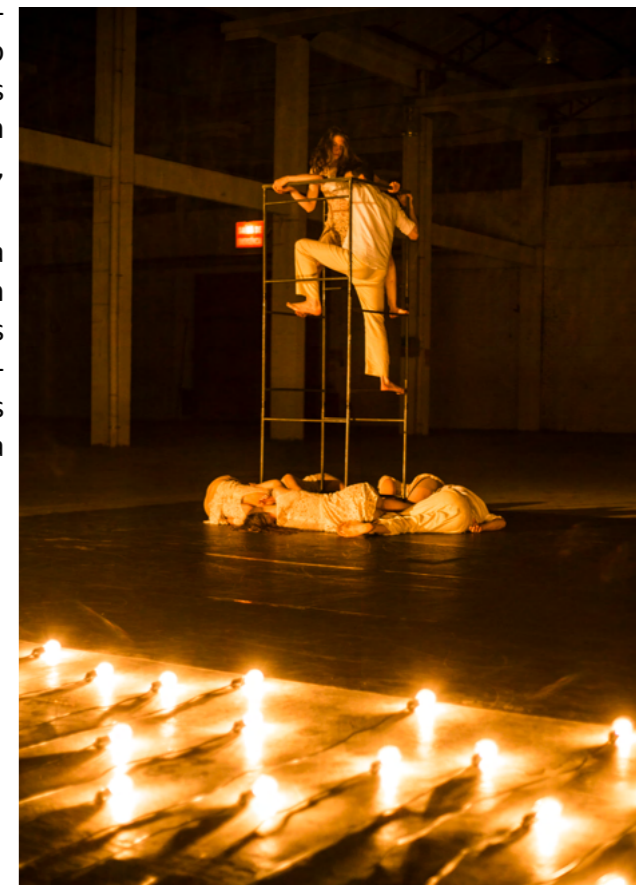
tos: oito. Esse foi o número de pessoas convidadas e foram elas que se interessaram em participar do trabalho!

Uma premissa da arte, por vezes esquecida por alguns, é de não subestimar o público, não achar que ele não vai entender uma obra que é subjetiva demais, acreditar que a arte é apenas para os intelectuais ou que o espectador deveria ter um conhecimento prévio em arte para assim conseguir consumir, apreciar e compreendê-la. Desprovidos desses (pre)conceitos, Cristian e Edson quebraram alguns desses paradigmas apresentando um trabalho inovador na arte da dança. É importante que lembremos e ressaltemos aqui que se trata de uma produção inovadora na e para a cidade de Bento Gonçalves, pois essas propostas cênicas já haviam ganhado reconhecimento artístico no mundo.

Já nesse espetáculo, a Trupe explorava a personalidade dos intérpretes, levando ao público as crueldades de seus “eus”; um trabalho forte, agressivo e impactante, um constante e infinito processo de experimentos, sensações e movimentos. O espetáculo tratava das relações humanas com foco no seu ápice, em que os sentimentos estão crus e transparentes, deixando de lado a preocupação com a origem e o fim das situações.

Muitos apontaram o espetáculo como conceitual, psicológico e muito “profundo”, pois mexia com o íntimo do público direcionando a uma reflexão das suas próprias crueldades, seus assuntos mal ou não resolvidos, seus relacionamentos com os outros e consigo mesmo, suas angústias, medos... enfim, sentimentos humanos e suas memórias afetivas.

Foi a partir desse viés que se introduziu a linguagem cênica da dança-teatro na comunidade bento-gonçalvese junto a um público muito variado - desde donas de casa até professores universitários - que se encantou com o espetáculo. Esse público relatou que absorveram e fizeram suas próprias leituras da obra, desmistificando um receio da própria companhia sobre como seria a reciprocidade dos espectadores.



A Trupe vinha de um histórico de trabalhos de teatro que, de certa forma, eram produzidos com um direcionamento específico, seja para o público ou objetivo que se queria alcançar. Na elaboração do espetáculo *cru* mudou-se o foco. A ideia era criar algo de que a Cia realmente tivesse vontade, sem se preocupar com qual público consumiria ou que tivesse algum apelo comercial. O intuito era apenas um, o de se experimentar, de sair do convencional e do que era confortável no processo de criação até aquele momento.

Foram meses de um processo por vezes perturbador, fatigante e transformador para todos os envolvidos. Havia dias em que as quatro ou cinco horas de ensaio se transformavam em conversas em que os mais variados questionamentos pessoais eram exaltados. Composições eram criadas e recriadas, construídas e desconstruídas; compunha-se muito e utilizava-se pouco, algo que desconcertava os bailarinos que estavam acostumados com coreografias prontas que eles tinham apenas que decorar. Para os bailarinos que não estavam acostumados com esse processo e formato de montagem de espetáculo, eram muitas as novidades.

Dançar uma coreografia sem contagem, como assim?!

Esse era um dos questionamentos que emergiam e que, ao mesmo tempo que desestabilizavam, instigavam a todos. A resposta vinha com uma simplicidade que abalava mais ainda:

Sim, vamos dançar ouvindo a música, sentindo o grupo.

Isso posteriormente se tornou uma característica das composições coreográficas da Cia, pois os diretores acreditam que, muitas vezes, quando os bailarinos/intérpretes se apegam demais à contagem dos tempos da música, os condicionam a um entendimento e pensamento automatizado e os distanciam da experiência momentânea. Essa é mais uma influência que a Cia traz da sua produção teatral em que há a necessidade de trocas entre os atores, há um diálogo, um trabalho de grupo. Energia/sinergia.

“Não queremos falar do começo ou do fim, tampouco temos a pretensão de começar ou terminar algo, nos interessa o meio”.Essa era a frase que direcionava e permeava toda a composição do espetáculo *cru*. Edson instigava e propunha que os bailarinos criassem composições a partir de algum



estímulo que ele oferecia momentaneamente, então surgia uma coreografia ou uma cena que não poderia ter início ou fim, tinha que ser o meio.

Na busca por esse ápice das relações, elementos cênicos foram introduzidos no espetáculo para gerar outras possibilidades de criação e de leituras dramáticas, a exemplo de uma corda de 30 metros que amarrava tudo, que se enrolava, e todos, em algum momento, tinham que desenrolá-la. Aliás, o espetáculo começava com um dos intérpretes enrolado por 15 a 30 minutos, dos pés à cabeça, enquanto ao fundo tocava uma música em segundo plano, com apenas dois acordes de piano que aos poucos se tornava um mantra do início ao fim do espetáculo. No cenário, também foi introduzido um pequeno andaime de 90 cm², com 1,90 m de altura, dentro do qual, em certo momento, sete intérpretes ficavam tentando se movimentar.

Pensando no transbordamento da linguagem cênica proposta nesse espetáculo, criou-se uma relação intrínseca com as artes visuais, em que dois fotógrafos participaram do processo, mas com objetivos diferentes. A fotógrafa iniciante Kaliandra Tomasi tinha que registrar o processo continuamente para apenas no que seria o “fim” escolher 16 imagens sem a interferência dos diretores ou dos intérpretes; dessas, oito imagens impressas foram enviadas para o artista plástico Victor Hugo Porto, que fez intervenções sobre elas com pinturas. O fotógrafo profissional Eduardo Benini tinha o objetivo de criar oito fotografias artísticas a partir da sua visão do espetáculo, e todo esse material resultou em uma exposição com 24 quadros.

Além das fotografias, foi criado um videoarte que também fazia parte do espetáculo e que contribuiu com seu processo. Para sua produção, foram escolhidos dois cenários que contrastavam: um ao ar livre, entre árvores, lago, terra, grama, filmado às 7h30 da manhã para captar a luz do crepúsculo em um dia frio de 10 graus célsius; o outro, uma casa abandonada muito antiga, centenária, sem iluminação elétrica, ofuscante e claustrofóbica, tão inóspita e fria quanto aquela manhã: um contraste consonante.

Inesperadamente, esse espetáculo ganhou projeção e acabou se tornando, de certa forma, um tanto comercial. Muitas pessoas queriam prestigiá-lo e houve espectadores que assistiram ao espetáculo quatro vezes. Ele circulou por diversas cidades do Rio Grande do Sul e, em 2014, em sua primeira apresentação internacional, a Cia levou o *cru* para Córdoba, Argentina.



sinopse

Numa constante e infinita busca e experimentação das memórias, sensações e movimentos.

É no ápice das relações humanas o foco, nas quais os sentimentos estão crus, com a alma exposta, sem se preocupar com a origem ou o fim das situações.

Nos despimos de pudores, convenções e segredos e colocamos em pauta nossas cruzezas, nossa inspiração para a apresentação de algo e alguém.

Eu ou você?

Concepção . Edson Possamai

Direção . Cristian Bernich e Edson Possamai

Nesse espetáculo, a Trupe introduz mais uma marca que permeia suas apresentações, uma proposta diferenciada sem a cobrança de ingresso, o “pague quanto vale”, ou seja, o público assiste ao espetáculo e decide seu valor no final.

Diana Padoan:

Este é o trabalho que mais gostei da Trupe, sem sombra de dúvida, por todo o conjunto da obra, inicialmente pelo figurino e iluminação que enche os olhos para depois, num envolvimento profundo, quase que entorpecido, totalmente entregue ao interior do ser humano que justificariam quem realmente somos

Camila:

Cru, pois mexeu muito com minha emoção, é realmente profundo

Karin:

Foi único! Profundamente tocante! Assisti umas 4 vezes. Sempre digo, nem vocês sabem o que fizeram

Lígia:

Gosto muito do espetáculo “cru”, talvez porque tenha me identificado com ele no momento, ou pelo tema ser muito instigante

Bianca:

Acredito que tenha sido marcante pelo ambiente diferente. As roupas e cenário com essa cor “crua” ficou lindo! Parecia que eram só vocês dançando, não tinham grandes figurinos que roubassem a cena ou disfarçassem alguma coisa. O início com a corda ao redor do Cris mexeu muito comigo. Eu tinha cerca de 12 anos e nunca tinha visto algo diferente de um

espetáculo de final de ano comum. Incrível a habilidade e a calma/paciência para essa cena. O desenvolvimento no andaime também, não era algo que eu teria pensado e me surpreendeu muito como conseguiram coreografar aquilo e executar com muita naturalidade. O espetáculo inteiro em si despertou muitas emoções. Como se me deixasse crua junto

167

Quando o ainda grupo de teatro foi criado em 2005, não existia naquele momento uma preocupação de onde aconteceriam as montagens e ensaios dos seus trabalhos, pois nesse período o grupo de atores ocupava a sede da associação Centro Integrado de Artes Cênicas, que era utilizada por vários artistas de Bento Gonçalves. Contudo, a Trupe queria uma independência maior, então em 2006 passou a trabalhar na parte inferior de uma casa, a qual foi cedida sem custo para os artistas. Porém, logo o espaço ficou pequeno. Sem recursos financeiros para locar um espaço maior, o grupo acabou utilizando espaços alternativos, como garagem, pavilhão de empresa e até mesmo as casas e apartamentos dos integrantes para fazer seus ensaios.

Em 2010 conseguiram a cedência de utilização de uma sala na Fundação Casa das Artes de Bento Gonçalves, mas no decorrer do ano o gestor da instituição decidiu que o grupo não deveria mais utilizar o espaço.

Cristian: *Esse foi um dia interessante, chegamos na Fundação Casa das Artes para ensaiar, como fazíamos duas ou três vezes por semana. Lembro que era uma noite, alguns dias depois de uma mostra de teatro que tínhamos ajudado a organizar e na qual havíamos apresentado um espetáculo. Adentramos na Casa das Artes e no mesmo instante o rapaz da recepção nos abordou e disse que não podíamos mais utilizar o espaço, que simplesmente não era mais permitido. O motivo? Ele disse apenas que estava cumprindo ordens.*

O que no primeiro momento se mostrou frustrante e desolador gerou novas possibilidades. Porém, a itinerância da Trupe recomeça e, no ano seguinte, a Trupe mantém seus ensaios na sede da Aplausos Studio de Dança. Em 2012, em uma nova parceria, o grupo passa a utilizar e, de certa forma, fazer parte do Studio de Danças Patrícia Johnson, o que se transformou em uma parceria de três anos.

Cristian: *Decidimos conversar com a Patrícia para ver se havia a possibilidade de usar o espaço. Eu já havia feito algumas aulas de balé clássico com ela, então marquei uma reunião rápida para tratar do assunto. Propomos utilizar uma sala por três dias semanais e ela disse que não tinha problema algum. Pedi então qual seria o custo, e Patrícia, com toda sua generosidade de sempre, me disse que gostaria que, em troca, se eu não me importasse, ministrasse aulas de dança contemporânea para suas alunas de balé. E assim foi.*



A inquietude pertinente à Trupe começa a instigar novas possibilidades. A independência efetiva agora era uma necessidade concreta: ter um espaço para chamar de seu era algo que não podia mais esperar! 169

Uma nova epopeia começa! Encontrar um espaço amplo e com uma boa localização. Uma tarefa um tanto árdua pois, pelo fato de Bento Gonçalves ser uma cidade localizada na Serra Gaúcha, é envolta por uma região montanhosa, o que cria algumas características para a arquitetura. Em geral, são utilizadas muitas colunas para alicerçar os prédios e, conseqüentemente, os espaços “abertos” de que se necessita para montagens em dança são difíceis de encontrar nas áreas centrais da cidade. Durante um mês, os seis artistas que compunham o elenco da Trupe naquele momento se empenham, até que encontram uma sala.

Edson: *Cheguei lá, entrei naquela sala e me deparei com aquele cubo todo branco, paredes, chão e teto, alvo, vi muito potencial e disse “deixa para mim”, vou projetar algo muito bonito e diferente, vai ficar a cara da Trupe.*

Então o grupo decide ter sua própria sede, e em uma segunda-feira, no dia 2 de fevereiro de 2015, com uma linda festa, a Trupe abre as portas do Espaço Cultural Sala de Ensaio – espaço de ensino, criação e aperfeiçoamento em artes cênicas em Bento Gonçalves.

Nessa mesma semana, deu-se início ao projeto *Programa de Oficinas*, no qual são oferecidos a toda a comunidade, de forma gratuita ou a custo muito baixo, cursos práticos e teóricos de dança, teatro e artes visuais, todos com artistas renomados nacional ou internacionalmente, como Suely Machado, Jair Moraes, Daggi Dorneles, Luiz Paulo Vasconcelos, Denise Namura, entre outros.

No espaço são ministradas aulas regulares a partir de três anos de idade, nas modalidades de dança contemporânea, ballet clássico, jazz, teatro, entre outras. Também são disponibilizadas anualmente bolsas de estudos para alunos que não possuem condições financeiras de pagar pelas aulas.

É nesse novo local que a Trupe prospecta e concebe seus espetáculos.



Suave a luz da lua desperta agora a cruel saudade que ri e chora
Ruth Valadares Correa

A proposta na concepção do espetáculo era abordar um tema que sempre se fez presente na sociedade e que, na contemporaneidade, apresenta novas conjunturas e dificuldades: a migração. Como inspiração preambular do espetáculo, emerge o contexto social dos imigrantes que colonizaram a região da Serra Gaúcha, sendo a base da dramaturgia do espetáculo a fé, a família e o trabalho, características que teriam sido o sustentáculo da vida dos imigrantes italianos que chegaram ao Rio Grande do Sul no século XIX e deixaram suas vidas para trás em busca de algo(?). Nesse ínterim, a montagem do espetáculo é ampliada, passando pelas diferentes migrações que acontecem atualmente no mundo, tendo inspiração até mesmo no que se conhece como “a grande migração” que ocorre nas savanas do Serengeti, com os gnus lutando pela sobrevivência em busca de alimento, fugindo de inúmeros predadores.

A obra propunha evidenciar cenicamente o contexto de um grupo de migrantes, pessoas diferentes umas das outras que se transpõem para outro lugar, cada um com sua história e suas vivências, mas na mesma situação, que à margem social se unem para prosseguir. Seus corpos curvados coreograficamente projetavam seu estado emocional, suas incertezas, fraquezas, tristezas, mas a esperança era marcada pela força das pisadas de seus pés nus.

Cristian: *A ideia inicial era evidenciar a migração dentro do país; depois voltamos nossa atenção para a nossa cidade e, por conseguinte, para a imigração italiana. Depois de pesquisar, começamos a transpor isso para o palco, usando a fé, o trabalho e a família como elementos base para as concepções, algumas características que consolidaram a comunidade local. Para além disso, direcionamos nosso olhar sobre a migração no mundo contemporâneo e a problematização que a envolve.*

Em relação à concepção coreográfica, Cristian se inspira e se apropria do discurso de Villa Lobos, propondo se aventurar numa criação com poucas revisões. Assim, após elaborar as coreografias que compunham o espetáculo, elas não eram refeitas, adaptadas ou reorganizadas - estavam disponíveis para as inúmeras interpretações dos bailarinos.

Com uma estética singular, característica da Cia A Trupe Dosquatro, que busca sempre se autor-reinventar em suas produções, *Um ensaio aos homens dos pés descalços* se tornou um espetáculo totalmente coreografado. O trabalho foi elaborado para sete bailarinos/intérpretes, que tinham

como desafio dançar a maior parte das coreografias em grupo, sem contagem, apenas se utilizando de marcações que a música oferecia, além de manter uma fisicalidade tensa, o corpo quase que totalmente rígido, com contrações musculares - principalmente abdominais - constantes, colunas arqueadas para frente e uma mescla de movimentos amplos em contraste com outros diminutos, apreciados apenas pelo público que estivesse mais próximo.

Eles subiram ao palco que tinha como cenário apenas areia (aliás, muita areia! O precisamente seis toneladas, utilizando-o como um local de passagem, um instante de acontecimento no qual não poderiam permanecer. Esse local infértil não possibilitaria sobrevivência, mas sobrepujada resistência. Nesse contexto, com figurino casual e homogêneo elaborado por Edson Possamai, que comunga e evidencia a movimentação corporal e coreográfica dos intérpretes, apresenta um elenco heterogêneo que, apesar de suas diferenças físicas visíveis, comunga de uma harmonia corporal de grupo.

Essas migrações apresentam suas mazelas iminentes, a morte está sempre à espreita, amores ficam para trás, famílias se desfazem. Porém, a fé e a crença de um lugar melhor são o que move. Uma ironia sutil emergia à cena por uma champanheira metálica com areia vermelha dentro, o único elemento cênico que cada um dos intérpretes levava consigo. Um respiro de existência. Um brinde à vida ou à morte.

No processo de trabalho, os bailarinos tinham de buscar em si as suas migrações, o que os movia, por que os movia, para onde. Essas provocações implicavam em textos, leituras de reportagens, fotografias, entre outros elementos cotidianos que aos poucos conscientizavam seus corpos e suas emoções e resultavam em estímulo coreográfico. A morte também era uma presença no processo e a obra emblemática de Cândido Portinari, *Os retirantes*, foi a maior inspiração para a estética do espetáculo.

Débora:

Gosto muito deste espetáculo, porque, no meu entender, trata de fé, esperança e renascimento. E isso é o que nos dá força para viver





Foi consensual entre todo o elenco que a morte era sinônimo de seca, de aridez, de calor, de desidratação. Assim, foi usada como laboratório a realização de um ensaio em um dia muito quente, sob o sol escaldante do meio dia, sem a possibilidade de tomar água, numa quadra de areia. Foi quando se criou uma cena em que os bailarinos traziam água nas suas mãos e molhavam os corpos dos bailarinos que estavam deitados no chão. Um alívio, esperança.

Ainda sobre a morte, durante a criação do espetáculo, o pai de uma das bailarinas se encontrava em estado terminal no leito do hospital. Ela tinha que dividir seu tempo entre os ensaios, o trabalho e a atenção ao seu pai. Essa experiência única afetava todo o elenco, mas também dava a ela o seu respiro - a arte da dança como fuga e transcendência que propiciou a composição de um solo com uma coreografia que interligava a linha tênue do existir: o parto de um filho morto. O pai da bailarina veio a falecer logo após a estreia do espetáculo.

Era nessa atmosfera que os intérpretes buscavam envolver o público numa dramaticidade intensa que vinha acompanhada de uma iluminação barroca caravaggista, a qual enfatizava os traços marcados por maquiagem nos rostos dos bailarinos/intérpretes por meio do jogo cênico, utilizando-se da técnica chiaroscuro e trompe l'oeil que era refletida no palco com luz e sombra, tendo as Bachianas de Villa Lobos como trilha musical, evidenciando as mazelas, tristezas e o além-mar de uma migração.

sinopse

Os pés que marcam o chão são os mesmos que levam consigo um pouco dele, marcas ficam para trás mudando o espaço e quem os deixa.

Ensaio e erro, um renascimento, talvez da fé, para viver a busca e esperança em repousar sobre o solo da conquista.

A busca pela vida de pertencer efetivamente a algo, a fé que nasce da Terra, terra em que desfaço e refaço em pó (renascer) na

busca de um novo caminho, de novos passos. Muitas vezes sem volta, a ferro e fogo a forjar metal em pedra.

Concepção . Edson Possamai e Cristian Bernich

Direção . Cristian Bernich

Elaborar e estrear duas montagens cênicas foi o brio alcançado pela Cia em 2018, sendo uma criação própria e outra em parceria com a francesa Cie à fleur de peau. A primeira foi *Bela, eu Feroz - uma metáfora de nós mesmos* e a segunda *Nuances, uma ilha azul num oceano cor de céu*, que levou ao palco coreografias de Denise Namura e Michel Bugdham. Foi um ano intenso, de muito trabalho e dedicação.

É a partir desse ano que o status de «Grupo» é comutado para «Companhia», uma mudança um tanto trivial, mas que os integrantes entendem como sendo sinônimo de amadurecimento e comprometimento com o labuto artístico.

Bela, eu feroz - uma metáfora de nós mesmos

Instalação, performance, dança, teatro? Difícil encaixar esse trabalho em algum desses segmentos. É mais eficaz dizer que é a Trupe Dosquatro.

O belo e o feio na arte, mesclados com histórias reais dos intérpretes, que relatam passagens frágeis e ferozes de suas vidas: é o que norteia a produção da obra. Em cena, busca-se a aproximação e o distanciamento entre o que seria um personagem e a realidade da vida do intérprete, bem como a energia que se canaliza corporalmente para a reprodução do gesto.

O amadurecimento de uma linguagem cênica própria permite que a Cia possa voltar seu olhar ao passado e visitar seus próprios trabalhos. Assim, propõe-se visualizar uma releitura da obra “cru”, que a Trupe produziu em 2013. Porém, os “gatilhos” para o processo criativo voltam-se para evidenciar a personalidade e



vivências dos próprios intérpretes, criando uma metáfora artística do cotidiano das pessoas, para que, com isso, fosse possível aproximar o público da obra.

Envolto nesse contexto, o trabalho no palco se torna um limitante. Então, o espetáculo ganha espaços convencionais e comuns às pessoas, como uma praça, um supermercado, um estacionamento, um shopping, por exemplo - espaços tão habituais onde as pessoas transitam corriqueiramente. Utilizar-se desses espaços cenicamente possibilita uma quebra de paradigmas do dia a dia e a aproximação dos intérpretes à vida e ao público.

Andreia:

Assisti à apresentação no estacionamento de um supermercado, onde num primeiro momento parecia um lugar sombrio, sem clima para dançar, acabou se tornando um espetáculo encantador. É lindo a interação entre público e os participantes do espetáculo

“Bela, eu feroz” sugere uma interpessoalidade dos próprios bailarinos com o público: jogando com a presença e o distanciamento cênico, eles interagem com o público se afastando do espetáculo - ou melhor, do seu lugar no espetáculo - e ao mesmo tempo devem estar prontos para atuar na cena seguinte. O intuito é apresentar uma dança humana, com pessoas reais, afastando-se do “bailarino cênico” e criando uma metáfora de analogia entre a vida e a arte. A busca pela simplicidade e universalidade de sentimentos abordados é o que possibilita que se crie certa representação do ou com o público, gerando conexões objetivas e subjetivas.

As primeiras proposições dentro do processo de montagem foram transmitir algumas coreografias do antigo espetáculo *cru* para novos integrantes da Cia com a intenção de criar uma atmosfera ou energia que possibilitasse um estímulo emocional e afetivo. Como esperado, esse processo foi satisfatório e seguiu com outras provocações e muita, mas muita conversa.

Edson: *Entregamos algumas palavras opositivas aos intérpretes e pedimos para que eles escrevessem um significado para elas. E a partir daí cada um escolheu duas dessas palavras para falar de histórias e lembranças afetivas de suas vidas.*

A partir de então, todos tinham de criar cenas ou composições coreográficas relacionadas às suas questões pessoais,



fossem elas relações familiares ou situações no trabalho - ou seja, acontecimentos da vida cotidiana. Consequentemente, emergiram composições com movimentações corporais mais subjetivas, com uma aproximação maior ao que entendemos como uma dança mais convencional, assim como composições com signos mais literais e comuns à vida das pessoas, como um singelo arrumar de cabelo, uma irritante tosse, um arrumar de roupa, um saboroso limpar dos lábios. Para intensificar os gestos dos bailarinos e amarrar - criar conexões com o espetáculo -, os diretores davam outros estímulos, sensoriais ou até mesmo psicológicos e, aos poucos, iam dirigindo essas composições às cenas.

Ieda:

Algo me chamou muito a atenção: em frente ao espelho uma moça fazia vários gestos repetitivos, chegava a irritar, mas fui entendendo que aquilo queria mostrar algo como no dia a dia desse mundo, as coisas são visíveis para a gente entender, pois o ser humano parece não entender o recado mesmo sendo repetido por várias vezes, preferem fazer do seu jeito e quebrar a cara

Outra característica marcante desse espetáculo é a repetição: cada um dos intérpretes tinha uma sequência coreográfica de entre oito e dez pequenos movimentos que se repetiam ao longo de todo o espetáculo, bem como coreografias que eram executadas duas ou mais vezes. Para sua estreia, foi criada uma instalação artística com elementos cênicos e iluminação, dentro de um estacionamento. Aos poucos, os bailarinos chegavam caminhando por entre o público que estava espalhado no local (alguns sentados em umas cadeiras improvisadas) e começavam a executar sua pequena sequência de movimentos que perdurava em torno de quinze minutos até que outros dois bailarinos vinham conversar com o público e davam uma breve explicação do que se tratava o espetáculo e como ele iria se desdobrar dentro desse espaço, agora cênico (ou ainda convencional?).







Cristian: *O palco tem uma característica um tanto intimista, separa público e intérpretes. Queríamos um lugar comum, onde as pessoas passam no dia a dia, quase sempre na pressa, então por que não um estacionamento?* 183

Assim, o estacionamento se torna o cenário poético da ordinaryidade cotidiana, estabelece um elo entre a arte contemporânea e o dia a dia de qualquer cidadão e promove um sentido mais objetivo do espetáculo.

sinopse

Preenchido de vidas e concebido para falar sobre o cotidiano, neste espetáculo a presença do corpo no espaço motiva ao deslocamento de significados em aproximação ao frágil.

Oito vidas, histórias que se cruzam e se fundem.

Numa leitura poética-coreográfica, a obra se desvenda em frações de realidade e ilusão, ações metafóricas que se comunicam com o íntimo, transitando pelas facetas do ser e do estar sendo.

Obra feita para ser inserida na vida cotidiana das pessoas – um híbrido entre dança-teatro, instalação artística e performance – no qual as memórias afetivas de seus intérpretes sugerem desdobramentos por meio da troca e do declarado, como manifestações do belo e sua ferocidade.

Um suspenso, um suspiro, uma proposição de que vida implica à ação.

Concepção e direção: Edson Possamai e Cristian Bernich



Nuances, uma ilha azul num oceano cor de céu 185

*eu venho de outro lugar, daquele lugar com o qual
você provavelmente sonhe, e eu vou para outro lugar
que sonha comigo. (mb)*

Desde o momento em que Cristian e Edson tiveram um contato mais profundo com as obras da companhia francesa à fleur de peau, em especial o espetáculo *Aller-retour simple* (1999/2000), emergiu subitamente um interesse em se aproximar daquela proposta de dança tão peculiar. Foi um encanto. Sabe quando ouvimos pela primeira vez uma música e gostamos dela sem mesmo saber o porquê? Foi um pouco disso.

Evidentemente o porquê estava claro, já que nesse trabalho da companhia francesa era possível identificar muitos dos elementos dramáticos e possibilidades corpóreas com que ambos se identificavam: uma movimentação corporal abstrata, mas com muita informação e história por trás, bailarinos muito diferentes uns dos outros, coreografias minimalistas e muito teatro. Era a linha de trabalho que a Trupe tinha acabado de começar a seguir.



Em 2011, os diretores da Cie à fleur de peau Denise Namura e Michael Bugdhan estavam em passagem pelo Brasil e Cristian propôs à diretora da Cia Municipal de Danças de Caxias do Sul daquela época produzir uma oficina com eles na cidade de Caxias do Sul. A semente de uma engenhosa parceria foi plantada.

Com um espaço próprio para ensaiar e produzir seus espetáculos, a Sala de Ensaio, A Trupe Dosquatro sente a necessidade de fortalecer a cadeia cultural de Bento Gonçalves e assim traz para Bento a coreógrafa Denise Namura. Após três dias de muitas aulas de dança, surge a proposta de criar um espetáculo entre a Trupe e a Cie à fleur de peau.



Em 2018, após muitas conversas online, muitas trocas de ideias, muitas pesquisas, Denise e Michael retornam para Bento, agora para trabalhar em uma criação exclusiva e inédita para os dois intérpretes da Trupe, Edson e Cristian. Foram sete dias de intenso trabalho, em torno de oito horas diárias de criação ininterruptas e muitas trocas de informações entre os diretores das duas companhias.

O processo de criação do espetáculo se fez em dois momentos de vinda dos artistas franceses para Bento Gonçalves, intercalados por reuniões online e vídeos de coreografias que Denise e Michael elaboravam e enviavam para os brasileiros estudarem e se apropriarem corporalmente.

Então, em agosto daquele mesmo ano, A Trupe faz uma pré-estreia do quase finalizado espetáculo *Nuances, uma ilha azul num oceano cor de céu* no SESC de Bento Gonçalves.

O espetáculo leva ao palco coreografias de Denise Namura e Michel Bugdhan e provocações de Edson e Cristian. A proposta é abordar o universo onírico entrelaçado por referências das obras de arte de artistas franceses. A obra é constituída de quatro módulos que se interligam (ou não), com uma cenografia composta por objetos cênicos adaptáveis a espaços abertos e teatros.

Elaborado a partir das experiências dos artistas bento-gonçalvenses, o espetáculo é conduzido por dois intérpretes que ficam em cena durante o espetáculo criando inúmeras possibilidades e jogando o tempo todo com os objetos cênicos que remetem a uma releitura pessoal de personagens e obras dos artistas Saint-Exupéry, Tati, Doisneau e Yves Klein. Com a ideia de facilitar o acesso do público, o espetáculo pode ser transposto do palco para a rua e apresentado como um todo em módulos cênicos independentes, que propõe uma abordagem livre da arte de cada um desses quatro artistas. A música de Édith Piaf percorre a peça toda, servindo como fio condutor e como um catalisador que permite a interação entre as diferentes partes.

Ambos os intérpretes propõem conduzir o público para um possível espaço de sonho, local em que tudo é possível, possibilitando um vislumbre do real e/ou surreal de forma lúdica e poética.

A linguagem estética cênica, intercrucada com composições coreográficas minimalistas carregadas de intenções, sugere um instante de “suspensão”, um espaço/tempo com que nos deparamos nas obras de arte. O desenho da iluminação traz a estética única proposta por Michael Bugdahn, a qual foi criada especialmente para esse espetáculo, evidenciando um grande tapete na cor rosa que é utilizado como cenário, que se torna o limiar entre o real e o abstrato, o “espaço de sonho” em que os bailarinos se encontram, além de vários outros elementos na cor azul, como banquinhos, mala e os próprios figurinos, que enfatizam esse contraste social.

sinopse.

Um mergulho em um mundo de sonhos, uma exploração coreográfica dos universos muito particulares de quatro artistas visionários franceses: Saint-Exupéry, Tati, Doisneau e Yves Klein. Quatro concepções artísticas francesas – e universais ao mesmo tempo – vistas do outro lado do oceano. Um passeio poético pelos meandros da criação artística. A realidade filtrada pela nossa percepção pessoal e vista por meio do absurdo prisma do sonho.

Uma viagem ao oposto da sensatez e dos sentidos, um percurso da mente e do corpo.

A obra, organizada em quatro módulos independentes que, de certo modo, funcionam como vasos comunicantes, propõe uma abordagem livre da arte de cada um destes quatro artistas.

A música de Édith Piaf percorre a peça toda, servindo como fio condutor e como um catalisador que permite a interação entre as diferentes partes.

Concepção, coreografia e dramaturgia . Denise Namura, Michael Bugdahn
Idealização do projeto e intérpretes . Cristian Bernich, Edson Possamai







Pensando em contemporaneidade, na Dança Contemporânea especificamente, a abrangência das releituras mostra-se infindável, já que, de certa forma, podemos até mesmo pensar que vivemos numa grande releitura de todo nosso passado. A dança contemporânea se utiliza não apenas de dança como uma técnica de viabilização de espetáculos cênicos, mas faz usufruto de outras danças, além da apropriação e cruzamento com outras formas de arte como literatura, arquitetura, artes plásticas, entre outras, por vezes ressignificando-as em forma de movimentos corpóreos.

Esse gênero de dança, como arte, também usa da transformação ou explosão cênica, re-utilizando espaços e dando outras possíveis visões tanto para o espaço quanto para a cena, seja com performance ou com espetáculos na íntegra, ressignificando ruas, prédios, jardins, calçadas e/ou até mesmo palcos externos, possibilitando outros significantes para a própria dança e palco.

193

Venere, baile de primavera

O espetáculo foi uma criação em dança contemporânea produzida pela Cia em dois momentos e, novamente, neste trabalho são convidados bailarinos de vários locais para compor o elenco. Em sua primeira montagem, em 2016, estavam no palco 14 bailarinos de três cidades com níveis técnicos e idades diferentes.

Para grande parte das bailarinas que compunham o elenco, era o primeiro contato com a dança contemporânea, enquanto para outras foi um retorno aos palcos, como para Sinara Gnoatto, que havia 20 anos não dançava. Além das diferenças de idade - entre 12 e 47 anos - havia a possibilidade de alunos estarem em cena com seus professores.

Patrícia:

Há trabalhos da Trupe que estão no meu coração e me fizeram amadurecer como bailarina e como pessoa. O Baile é especial, pois marcou a minha volta aos palcos depois da maternidade, inclusive intercalando ensaios com amamentação

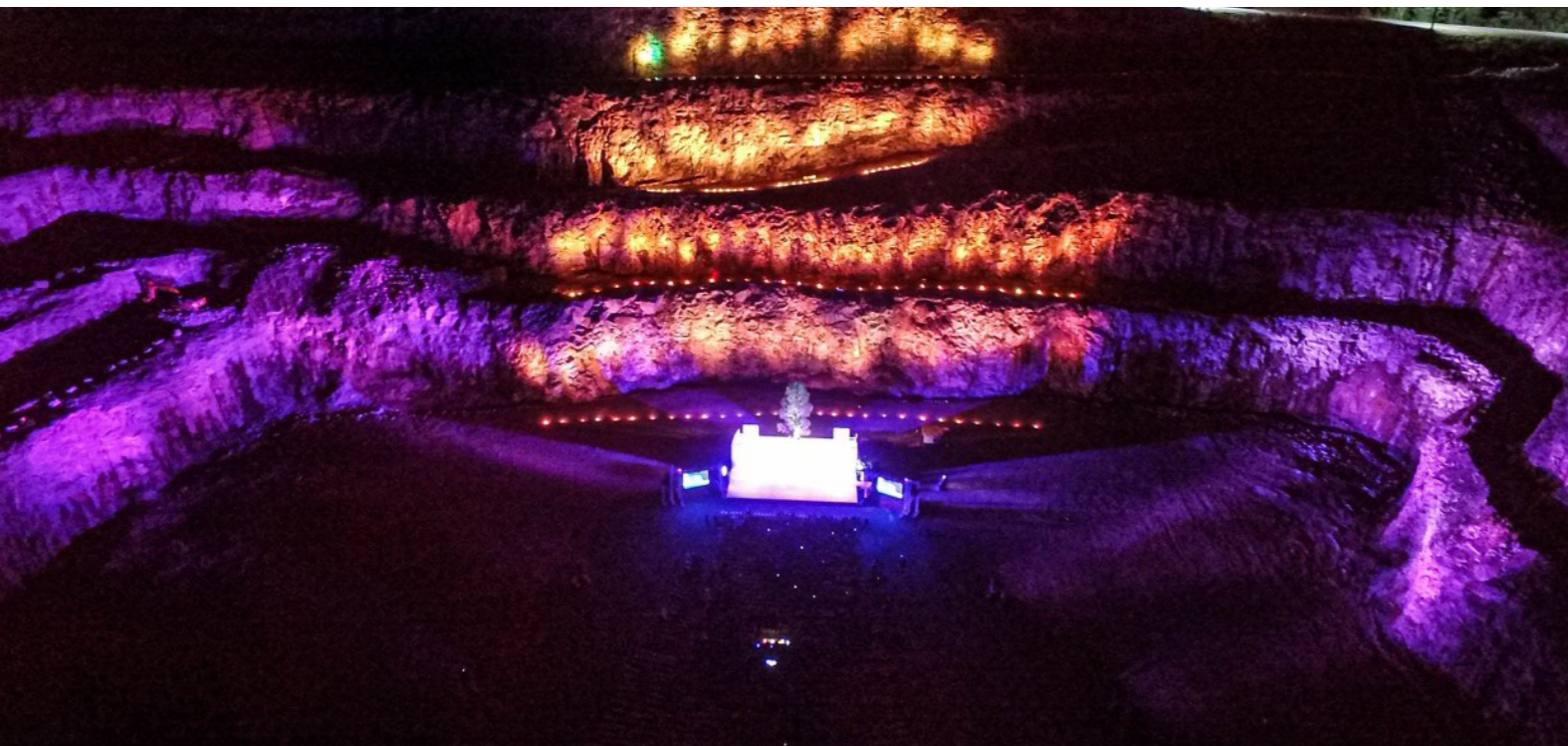


Para unificar e harmonizar a obra, coreografias foram adaptadas para esses corpos, que em geral tinham a formação apenas no balé clássico. Para compor o espetáculo, foram utilizadas referências em dança moderna, balé clássico e algumas metodologias de dança contemporânea com a ressignificação da coreografia *Valsa das Flores*, que compõe o espetáculo *O Quebra-nozes* (1982), com coreografia de Lev Ivanov.

Novamente, as artes visuais serviram como mote para a concepção das criações da Trupe. O quadro *A primavera*, do artista Sandro Botticelli, forneceu inspirações para a elaboração de personagens que percorriam o palco dançando por vezes descalços e outras de sapatilhas de pontas. Foi criada uma “caixa branca” do linóleo à rotunda, que servia como o único cenário para os bailarinos, o que proporcionou uma enorme profundidade e transformação do palco.

Dudinha:

Para mim o trabalho mais marcante foi o Venere - Baile de Primavera, no qual participei. A maneira como a dança conta a história da chegada da primavera, com tantos elementos históricos ligados à mitologia greco-romana, é sensacional e prende a atenção do público desde a primeira nota. No final, acaba sendo uma experiência tão boa que todos ficam com aquele gostinho de quero mais - inclusive quem está lá no palco



No processo de criação desse espetáculo, a Trupe experienciou possibilidades diferentes de composição cênica. Primeiramente, foi criado um roteiro dramático. Após, foram selecionadas as músicas e foi estipulado o prazo para as criações coreográficas. As coreografias deviam prever 14 bailarinos, porém foram criadas arduamente com apenas duas bailarinas em um período de dois meses. O restante do processo de montagem do espetáculo seguiu por aproximadamente seis meses.

Em um dos primeiros ensaios, o marido de uma das bailarinas esteve presente e comentou para ela que:

Isso não daria certo

Após a apresentação, em uma conversa informal com os diretores, ele questionou:

Qual era o milagre eles tinham feito para deixar o espetáculo lindo?

Este é o diferencial da Trupe: conseguir perceber e explorar a capacidade de cada um, de transformar em arte a personalidade dos intérpretes ou bailarinos(as).

Convictamente, pode-se afirmar que o espetáculo marcou a produção da dança na cidade e forneceu três noites de apresentações com o teatro lotado. Tamanha repercussão reverberou para uma remontagem três anos depois, proposta em conjunto com a empresa Concesul de Bento Gonçalves, que comemorava seus 40 anos.







Em 2019, *Venere* ganhou uma proporção diferenciada para sua remontagem - uma parceria de 17 bailarinos em cena, um palco de 25 metros e a grandeza de um cenário estonteante: uma pedreira com aproximadamente 1,5 km de extensão, 80 metros de altura e um público imenso.

A iluminação foi primorosamente pensada e criada para levar o público a um nível espectral, a leveza dos bailarinos em cena criava um contraste poético com as pedras rígidas em sua inércia. Um deleite artístico que ficará registrado na memória dos quase três mil espectadores.

sinopse

Um espetáculo que tem seu influxo sobre obras consagradas nas artes plásticas e na dança clássica. Como primeira flama de inspiração, *Venere – Baile de Primavera* apoia-se na “Valsa das Flores”, trecho do ballet “O Quebra-Nozes” (1892) de coreografia original de Lev Ivanov e música de Piotr Ilitch Tchaikovsky, e por fim, toma como alicerce a obra renascentista italiana de Sandro Botticelli “A Primavera” (1482), obra de inúmeras interpretações, tendo como a mais aceita e difundida a transição das estações inverno e primavera.

“A Primavera” oferece em sua composição personagens da mitologia que são trazidos à cena, e em *Venere – Baile de Primavera*, ao palco. Zéfiro o vento oeste que afasta o frio do inverno e num suspiro fecunda a ninfa Clóris, transformando-a em Flora que adorna o mundo em flores. As Três Graças, Aglaia, Talia e Eufrosina traduzem a beleza, sensualidade e castidade, Mercúrio guardião e protetor do Jardim e o Cupido, que em *Venere – Baile de Primavera*, assume as vestes de um rouxinol e canta para o despertar do dia e o amor entre os casais.

Vênus (*Venere*, do italiano) dança a fertilidade, o amor e a beleza convidando a todos para o seu bailado primaveril, onde o humano e o celestial se unem em contemplação, dando o nome ao espetáculo. Sob um roteiro de narrativa poética, a transição entre inverno e primavera acontece em bailados de ballet clássico, neoclássico e dança contemporânea, dissipando a rigidez do inverno e experimentando a fluidez da primavera.

Venere – Baile de Primavera é uma láurea para a mais bela das estações, fala da beleza, do amor, da generosidade, da amizade e da fertilidade.

Um bailado que une o humano e o celestial em espaço e tempo, uma utopia.

Concepção e direção geral . Edson Possamai e Cristian Bernich
Coreografias . Cristian Bernich e Rosane Marchetto



Isso. ou qualquer outra súbita palavra (coisa) poética que possa ser usada para dar nome a isso.

Em 2019, a Trupe organizou um cronograma de atividades para executar no ano seguinte em comemoração aos seus 15 anos. Entre elas estava a estreia de um espetáculo na Itália, além de uma pequena turnê com apresentações em Portugal e Espanha. Porém, com o advento da pandemia da Covid-19, todas as atividades foram suspensas, mas a pesquisa para a produção do espetáculo não.

Para quem acompanha os trabalhos da Cia, é possível visualizar certa densidade nas obras, mas para a criação do “isso”, a proposta era levar à cena certa leveza. Então, o espetáculo surge a partir de um processo de pesquisa com a temática do bem querer, algo que há muito se tinha interesse em trabalhar. O assunto se tornou mais pertinente nesse contexto pandêmico que o mundo estava vivendo, tornando-se um tema muito mais presente e importante na vida das pessoas, tendo em vista o expressivo número de pessoas que perderam a vida em virtude da doença.

Imerso em um processo de pesquisa individual e coletiva dos intérpretes da Trupe, foi consensual o entendimento de que seria algo quase impossível descrever o que é o “bem querer” ou o que torna um bem querer. Nesse sentido, surgiu a dificuldade de nomear o que é esse sentimento de bem querer, porque é um bem querer, e muitas respostas eram simplesmente “isso”, porém esse “isso” poderia ser muitas coisas, sejam elas concretas ou abstratas, como um objeto, uma lembrança, um afago, um sentimento.

Nesse contexto, chegou-se ao princípio motivador das composições cênicas da Cia, que são as memórias afetivas, as quais nos levam a algo, remetem a algo, proporcionam inspiração, remetem a lembranças da vida de cada um - o pensar no que queremos ou que bem queremos, ou seja, qualquer coisa, poética ou não, que tenciona chegar ao entendimento do que poderia ser o bem querer.

Durante a construção do espetáculo, a adaptação no formato de criação do elenco foi inevitável. Por muitas vezes, os encontros da Companhia começavam, mas logo eram interrompidos por decretos estaduais e municipais com protocolos que restringiam as atividades em grupo para evitar aglomerações de pessoas, no intuito de barrar a propagação do coronavírus. Assim, ao retomar os ensaios depois de um mês, muitas transformações aconteciam, pois a mente criativa dos diretores se mantinha ativa em casa. Alguns ensaios também assumiram a forma online.

Depois de se passar um ano e oito meses entre encontros, criações, ensaios e muitas pausas nas atividades do setor cultural, em 2021, já comemorando seus 16 anos de atividades artísticas, a Trupe consegue finalmente levar ao público – de forma presencial – o espetáculo “isso”.



Mais uma vez a Trupe deixa uma marca na história da dança da cidade, apresentando o primeiro espetáculo pós-paralisação em virtude da pandemia, apesar de, no período de realização da apresentação, não ser uma real “pós-paralisação” ou “pós-pandemia”, pois o mundo ainda estava envolto nessa realidade que dificultou e entristeceu a vida de muitos. Foi pensando nisso que A Trupe Dosquatro optou por estrear o espetáculo e levar um pouco de arte para acalantar os corações do público. Um respiro de emoção e carinho. Um bem querer.

A necessidade da presença do público nos espetáculos da Companhia é inquestionável, por isso as propostas online foram deixadas de lado. Seu trabalho é muito peculiar, há sempre um processo de troca com o público. Aliás, os espetáculos se constroem com o público ou se “finalizam” com ele, se isso é possível.

O diferencial na criação da Trupe vem, desta vez, com o cenário, que apesar de minimalista preenche os 20 metros do espaço cênico; no chão, um linóleo branco contrasta com elementos simbólicos vermelhos, como uma porta, uma mesa, uma cadeira e rosas - 700 rosas vermelhas que aos poucos cobrem o espaço cênico. Uma iluminação neutra e sem efeitos é feita por 12 softboxes que também fazem parte do cenário e percorrem o espetáculo do início ao fim.



Na estreia, seis intérpretes estão em cena, apesar do espetáculo ter a possibilidade de ser apresentado por apenas três. Suas histórias de vida é o que possibilita a elaboração dramaturgica e composições coreográficas, estas criadas por Cristian e pelo elenco. Edson ainda propõe um figurino casual para aproximar os intérpretes ao cotidiano e ao público.

Outros assuntos permeiam o espetáculo, como a presença/ausência, o ciclo, a repetição, os signos, enfim, o falar de novo e não do novo, ou seja, levar ao palco o dia a dia de uma forma artística, quebrando paradigmas, ultrapassando fronteiras e criando novos limites. Aliás, falando sobre quebras de paradigmas, é a primeira vez que artistas locais levam o seminu para cena, quando uma das intérpretes entra em cena com os seios à mostra, vestindo apenas uma calcinha fio dental vermelha e uma cabeça de fantasia de urso.

sinopse

$x = 1 \text{ porta} + 1 \text{ urso}^2 + (1 \text{ mesa} - 1 \text{ cadeira} \times 10 \text{ maçãs} \div 2 \text{ talheres}) \geq 1 \text{ prato}$

$y = 1 \text{ vela}^2 + 1 \text{ guardanapo} + 1 \text{ lençol} (7 \text{ óculos} \times 1 \text{ balde}) + 700 \text{ rosas}$

$x + y = \text{isso}$

Direção . Edson Possamai e Cristian Bernich
Coreografia . Cristian Bernich, Edson Possamai e elenco

Neste ano de 2022, A Trupe Dosquatro se direciona aos seus 20 anos de produção, um feito notável e de extrema relevância e importância para o cenário artístico e cultural de Bento Gonçalves e da Serra Gaúcha. Primeiramente por ser a única Cia que desenvolve um trabalho profissional em nosso município a estar ininterruptamente elaborando espetáculos, e também por ser a única da Serra Gaúcha a desenvolver trabalhos dentro do segmento da dança-teatro contemporânea.

Atenta para a vida cotidiana, ela traz para cena assuntos contemporâneos expostos pelos corpos de um elenco pesquisador de arte, mesclado pelos segmentos de artes plásticas, artes visuais, teatro, ballet, jazz, dança contemporânea, design e performance. Enquanto este livro vinha sendo elaborado, no ano de 2022, outros trabalhos surgiam e eram realizados: a peça de teatro contemporâneo *mundus immundus 2* e o espetáculo de dança *Sem limites*, uma produção em dança inclusiva, além de projetos de circulação dos seus espetáculos em repertório com apresentação em Portugal.

A força e a perseverança que forjaram o contexto social de Bento, vindas junto dos primeiros imigrantes que aqui chegaram, podem ser vistas como a herança de um rastro que segue contemporaneamente a Trupe, que a re-escreve, re-produz e re-apresenta artisticamente envolta de um entendimento da arte como profissão, trabalho. Redundantemente, uma força altruísta que resiste e persiste à frente de tantas adversidades locais.

Todavia, é esse lugar - Bento Gonçalves - que é a casa da Cia A Trupe Dosquatro. É esse lugar que a inspira e que lhe trouxe muitas alegrias com um público amável e fiel, que acompanha o desenvolvimento e evolução da Companhia. É nesse lugar que ela, junto de todo seu elenco, faz e é história. Talvez seja por isso que os espetáculos da Trupe atraem e emocionam qualquer público.









Fernanda Moreira Rodrigues:

Em 2012 participei como convidada de um trabalho e a partir do ano de 2013 ingressei efetivamente no elenco da Cia. Foram sete espetáculos em que estive em cena, mas o que eu mais gostei de participar foi o cru, pois além de ter sido o primeiro trabalho em que participei como integrante do elenco, também foi um divisor de águas na minha trajetória como bailarina e intérprete, apesar de na época não ter tido entendimento de todas as dimensões que o trabalho atingia, para mim ele foi intenso, fervoroso e marcante. Desde 2012, período no qual acompanho e faço parte da Trupe Dosquatro, muita coisa mudou, ou melhor dizendo, muita coisa evoluiu, foi aprimorada e se aprofundou nos trabalhos da Companhia. Me encanta perceber que a cada dia, a cada novo ensaio, a cada montagem de espetáculo a Trupe se torna mais e mais humana no gesto, no movimento e nas temáticas abordadas em cena, tanto para os intérpretes quanto para o público que vivencia cada apresentação.

Para mim a Cia é uma vivência artístico-humano. Um refazer e desfazer de mim mesma dentro da arte. Uma perspectiva de observar o outro no dia a dia e se reconhecer nos pequenos detalhes que nos fazem ser semelhantes, apesar das singularidades. A Trupe Dosquatro é muito mais que uma companhia, ela é respiro e esperança para dias turbulentos. É um porto seguro de compartilhamento de dores e amores. É um ponto de paz que através da arte transforma e dá forma para o sentir

Sinara Gnoatto:

Faço parte da Cia há quatro anos, participando de quatro espetáculos, sendo Bela, eu feroz o que eu mais gostei de estar em cena. Foi o trabalho que me tirou da zona de conforto, que me fez compreender um pouco mais da linguagem da Cia, sua forma de trabalho e como os trabalhos nascem e vão se modificando/adaptando ao longo do processo e de sua construção, que nunca finda.

Entendo que os trabalhos da Cia estão sempre abertos a novas possibilidades, prova disso são as transformações que acontecem em cada nova obra, desde seu nascimento até a primeira apresentação ao público. Como característica, A Trupe trabalha com movimentos corporais que nascem a partir de sensações/emoções e afetividade, tentando abrir, uma a uma, as portinhas das memórias. Na Trupe não existe movimento pelo movimento. Tudo deve ter um propósito para o bailarino/intérprete, que poderá não ser o mesmo para o restante da Cia ou para o público, sendo que no final todos estarão conectados em algum ponto, criando assim uma cumplicidade entre obra, Cia e público. E isso tudo é o que me encanta e que ainda estou tentando compreender/aprender.

A Companhia é muito importante para o panorama cultural. Entendo que a partir da manifestação artística ela proporciona uma reflexão relativa às questões humanas, desejando que isso reverbere para a sociedade. Ela deixa em aberto um convite para que o público esteja realmente presente e ache seu lugar dentro das obras, podendo levar esse entendimento para sua vida.

Para mim ela é o recomeço de algo absolutamente fora de cogitação e uma prova de que nunca devo dizer “nunca mais”. A Cia se tornou um suspiro e colocou novos focos e objetivos nos meus dias...

Um dia descobri que fazia parte da Trupe... durante os ensaios do espetáculo Um ensaio aos homens dos pés descalços, enquanto falávamos sobre alguma Cia (sei lá da onde), comentei: ‘que legal fazer parte de uma Cia, né?’. Cristian, com sua sutileza, olhou pra mim e disse: ‘ué, mas tu já faz parte de uma!’. E assim descobri que também fazia parte daquilo (disso) tudo

Rosane Marchetto:

Trabalho com a Cia desde 2012, participando de cinco espetáculos e um videodança. Todos os trabalhos foram importantes na minha trajetória com a Cia, cada um teve um significado especial para o meu crescimento como bailarina/intérprete. Mas o espetáculo de 2017, Um ensaio aos homens dos pés descalços, foi muito significativo para mim porque eu estava vivendo um período bem difícil com a doença do meu pai, foi um espetáculo intenso e a emoção transbordava nas coreografias. Era muito rico, seja pela sua temática, com a representação do processo migratório em cena, dançando as marcas que ficaram para trás (na hora da partida), dançando a fé e a esperança no encontro do novo ou pelo cenário e iluminação. O palco estava coberto com 6.000Kg de areia e a luz contribuía para o ar intimista que o espetáculo sugeria, era a representação da luz e da sombra em cena. Ou ainda pela música de Heitor Villa Lobos. Esse conjunto de elementos representavam tudo que eu estava vivendo naquele momento tão intenso e significativo da minha vida.

O que mais gosto no trabalho da Trupe é o processo. Gosto da parte da construção, pesquisa e das longas conversas que temos até a elaboração das coreografias. São momentos de muito estudo, entrega e autoconhecimento. Gosto dos temas que dançamos, são sempre ligados aos sentimentos mais puros. Nas coreografias, a Cia procura dar um ‘novo’ significado a alguma coisa de modo que o público venha a ter uma maior identificação a partir da familiaridade diante da obra em cena.

Hoje, vivemos num cenário pouco propício para a vertente artística. Mas o questionamento crítico da Cia sempre refletiu numa ação, e essa ação se traduz em espetáculos com a linguagem da dança-teatro que é a assinatura da Cia. As coreografias se adaptam aos diferentes locais, os lugares mais inóspitos se transformam em palco, dessa forma conseguimos dialogar com públicos distintos. Vou usar uma frase do

espetáculo cru que nos define muito bem no panorama cultural: “Não queremos falar do começo ou do fim, tampouco temos a pretensão de começar ou terminar algo, nos interessa o meio.”

Estar na Cia significa a minha mais pura conexão, é onde eu me torno singular. É um lugar de encontro com o outro, um lugar do olhar, é o que me move. É ter a sorte de poder trabalhar com arte e com pessoas tão talentosas

Uel Canedo:

Conheci a Cia em 2011 e já assisti vários de seus espetáculos, creio que mais de cinco, além dos trabalhos em videodança. Um dos trabalhos que mais gostei, descontando os que participei, foi o Pocket, por parecer um teatro de revista, divertido, inusitado e completamente diferente do que eu esperava.

A diversidade da Cia é o que mais gosto nas suas obras, percebe-se claramente um estudo profundo nos trabalhos, a dedicação para todos os elementos (cenário, figurino, roteiro, iluminação etc.). São trabalhos completamente diferentes uns dos outros e a personalidade, característica e o ponto chave para saber que é a Trupe seria o refinamento. Até o Pocket, que seria mais “popular” ou “água com açúcar”, é de extremo refinamento e, quando observa-se o Venere, baile de primavera, que é o lado oposto: que é para ser refinado, polido, estético, detalhista e encantador, os diretores conseguiram isso tudo com surpresa, pois espera-se tudo isso, mas surpreende até os próprios artistas que estavam trabalhando, pois foi muito além.

A cultura de massa, que me parece mais servir para distrair do que para atrair, cumpre bem o papel de deixar as pessoas sentadas, paradas, negando seu corpo, sua essência (psique, alma, espírito, mente ou quaisquer outros nomes que queira atribuir para a essência não física), e como a arte é muito humana, desumaniza-se o próprio ser humano.

Por isso vejo A Trupe com extrema importância nos âmbitos:

- cultural, por empregar artistas e oferecer espaço para criação, expressão e um olhar sutil para a própria sociedade em que a Cia está inserida, levando a toda população, seja ela rica ou pobre financeiramente, rica ou pobre culturalmente, que viva ou sobreviva, um aspecto da humanidade que é tão humano (parece redundante, mas não é);
- político, pois ela atua também na manutenção de políticas públicas para a arte, beneficiando artistas e principalmente a população carente que não tem acesso a arte de qualidade - também refiro-me à população de poder aquisitivo privilegiado que é pobre culturalmente e pensa só existir na Europa ou São Paulo arte de qualidade;
- econômico, pois a Cia incentiva locação de espaço para sua escola, contrata professores, bailarinos, técnicos diversos em seus espetáculos e aulas - é incontável essa circulação até mesmo para quem não trabalha diretamente com arte, além de oferecer a

profissionalização para pessoas que queiram estudar ou aprimorar, profissionais que se reciclam, intercâmbio com profissionais de todo o mundo (literalmente do mundo todo);

- geográfico, pois fazem de Bento Gonçalves uma referência artística no cenário nacional, levando o nome da cidade e de seus artistas para o mundo e trazendo do mundo para a cidade também, podendo dar outros títulos para a cidade;

- geral, pois A Trupe é vital para o Rio Grande do Sul e para o Brasil!

A Cia Trupe Dosquatro tem um trabalho de nível internacional, refinado, conectado com a contemporaneidade sem perder a trajetória da cidade e de seus artistas, une profissionais e amadores nos trabalhos de maneira a ter uma unidade no grupo, apesar da multiplicidade de experiências. Cada trabalho é único e quem tem uma visão de mundo curta, com pouca diversidade em conhecimento/vivência, terá dificuldade para assimilar suas obras, pois as referências, tanto da equipe diretiva quanto dos trabalhos, vão além das artes, do tempo, do espaço e do sorriso simples, são sorrisos fáceis vindos de inspiração banhada, regada, encharcada de expiração, muita expiração

agradecimentos

Muitos

O teatro e a dança me ensinaram que é impossível fazer qualquer coisa sozinho. O trabalho que desenvolvo na produção em dança cênica é totalmente dependente do outro, o intérprete criador. Confesso que não sei criar sozinho e nem quero! Não me interessa mostrar apenas o 'meu' trabalho, acredito no trabalho coletivo, pois dançar depende do outro, não dançamos sozinhos, dançamos para alguém, para o público, para a vida.

Em-cena nunca estamos sós

Para a produção deste livro e durante toda a pesquisa, não estive sozinho. Primeiramente tive, na vida e na arte, Edson Possamai ao meu lado e, na sequência, o interesse e a generosidade de todas as pessoas que colaboraram respondendo minhas intermináveis perguntas, doando materiais, buscando fotos etc.

Então, não poderia deixar de agradecer imensamente e com todo o meu carinho a todas as pessoas que destinaram parte do seu tempo para me atender, me ouvir e contribuir com suas histórias para este livro.

Tenho que registrar o agradecimento especial à Lia Bertuol que não mediu esforços, inclusive financeiros, para que esta publicação cumprisse seu papel como o primeiro registro histórico da dança cênica de Bento Gonçalves.

Preciso registrar que me senti extremamente honrado em ter o prefácio deste livro escrito por uma das maiores pesquisadoras e críticas de dança do Brasil, Helena Katz. E também, minha super mestra Magda Bellini, com uma síntese belíssima sobre a dança no mundo.

E é claro, tenho que deixar um imenso obrigado para Rosane Marchetto e Sinara Gnoatto, que colaboraram muito nesta pesquisa, com horas de conversas e mensagens via redes sociais.

Meu muitíssimo obrigado a todos(as) pela confiança e disponibilidade!

Ana Célia Basso Gallina
 Carmem Faggion
 Deise Ceccagno
 Eneida Dreher
 Geórgia Cousandier Ros
 Gladis Franck
 Gustavo Cuenca
 Lia Bertuol
 Lígia B. F. Cavalet
 Luciana Fontanive Zero
 Jussara Alves de Oliveira
 Mauro César Noskowski
 Michele e Morgana Laúde
 Michele Zanatta
 Maria Cristina Filippin
 Patrícia Johnson
 Patrícia Larentis
 Preto - Daniel Rodrigo Albuquerque de Almeida
 Rodrigo Masutti
 Rosane Vargas
 Silvia Pagot
 Thaís Dalzochio
 Uelinton Canedo

- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: estação Liberdade, 2003.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOSTER, Susan Leigh. **Coreografando a história**. In: Histórias da Dança: vol. 2 antologias. São Paulo: MASP, 2020.
- GODARD, Hubert. **Le geste et as perception**. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. La danse au XXe siècle. Paris: Borda, 1995.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. **Por Uma Teoria do Corpomídia. In: O Corpo: Pistas para Estudos Interdisciplinares**. São Paulo: Anablumme, 2005.
- LAX, Thomas J. **Do que falamos quando falamos de “dança”?** In: Histórias da Dança: vol. 2 antologias. São Paulo: MASP, 2020.
- LE GOFF, Jacques. **Reflexões sobre a história**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LEPECKI, André. **Inscrever a dança**. São Paulo, Revista Vazantes, volume 01, nº 01, 2017.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MACHADO, Janete da Rocha. **Lya Bastian Meyer: a grande dama do balé clássico gaúcho**. Rio Grande: Anais eletrônicos ANPUHS, 2012.
- MENEZES, Philadelpho. **A Crise do Passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.
- MICHAILOWSKY, Pierre. **A dança e a escola de ballet**. Rio de Janeiro: MEC, 1856.
- NUNES (2014)
- PAVIANI, Jaime. **Estética Mínima: notas sobre arte e literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.
- PERROT, Michelle. **História das mulheres no Ocidente**. São Paulo: EBRADIL, 1991. (O século XX; v. 5).
- SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A Filosofia do Malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência**. Bahia, Revista da ABPN, v.12, n.3 – dez 2019-fev 2020, p. 95-112.
- SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma história da dança: reflexões sobre práticas historiográficas para a dança, no Brasil contemporâneo**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2012.
- VIANA, Klaus. In: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/> Acesso em 26 de julho de 2022.



.a capa

da série de gravuras
Xilocoreo – grafo – (2017)
de Edson Possamai.

A série parte de pesquisas laboratoriais em gravura contemporânea sob o impulso de tratar em transversalidade a gravura, a fotografia e a dança, num processo da busca de um imagético-gestual *entre* a coreografia de dança contemporânea e os gentis gestos de recolher lascas de madeira do processo da xilogravura.

<1> Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, adotaram numa ótica panorâmica, o ponto de vista a longo prazo, esquematizando ao extremo as lógicas constitutivas dos grandes modelos históricos da relação da arte com o social. A este respeito, destacam quatro grandes modelos “puros” que organizaram, ao longo da História, o processo imemorial de estilização do mundo: a artialização do ritual, a estetização aristocrática, a estetização moderna do mundo e a idade transtética (NUNES, 2014).

<2> Ambos “conceito” e “rastros” precisam ser colocados sob rasura aqui. Derrida explica como “rastros” não é um conceito, mas um “pensamento,” como rastro é aquilo que escapa ao binarismo, mas também permite o binarismo tornar-se operacional “com base em nada”. In DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Tradução: Gayatri Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976. (LEPECKI, 2017, p.44)

<3> Para maiores informações, consultar: PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

<4> “... É apenas no início do século XX que o termo ganha o contorno preciso de vanguarda artística, desvinculando-se daquele designador de artistas ligados à vanguarda exclusivamente política ou comportamental. Somente nesse momento é que a palavra passa a redefinir a série de inovações estéticas propostas por movimentos organizados (MENEZES, 1994, p. 81) ”.

<5> “A noção de obra é igualmente questionada pelas vanguardas. Introduce-se nela modificações, com o objetivo de proporcionar novas experiências sensíveis e perceptivas [...] O espectador pode mesmo ingressar no interior do objeto e, através de movimentos manuais ou produzidos pela pressão atmosférica, experimentar novas sensações, novas experiências estéticas (PAVIANI, 2003, p. 21).

<6> Grifo meu.

<7> Indústria cultural como o conjunto de instituições que na sociedade moderna (industrial) vendem (comercializam) a cultura e fazem ela se transformar numa grande mercadoria para que o mercado absorva as atividades culturais (Nota da autora).

Relação fotos

FOTO - Capa: xilogravura do artista Edson Possamai

FOTO - meio 1 - Videodança No-outro lugar. Crédito Alba Arte

FOTO - meio 2 - Espetáculo Um ensaio aos homens dos pés descalços. Crédito Ezequiele Panizzi

FOTO - meio 3 - Espetáculo Bela, eu feroz – uma metáfora de nós mesmos. Crédito Adilson de Melo

FOTO - meio 4 - Espetáculo Nuances, uma ilha azul num oceano cor de céu. Crédito Enos Lanfredi

FOTO - meio 5 - Espetáculo ISSO . ou qualquer outra súbita palavra (coisa) poética que possa ser usada para dar nome a isso. Crédito Ezequiele Panizzi

FOTO - meio 6 - Videodança No-outro lugar. Crédito Alba Arte

FOTO - meio 7 - Espetáculo Um ensaio aos homens dos pés descalços. Crédito Ezequiele Panizzi

FOTO - meio 8 - Espetáculo Venere - Baile de Primavera. Crédito Enos Lanfredi

FOTO - meio 9 - Espetáculo Pocket - Teatro Dança de Bolso 1ªed. Crédito Frank Jeske

FOTO - meio 10 - Espetáculo Um ensaio aos homens dos pés descalços. Crédito Ezequiele Panizzi

FOTO 1: turma de alunas da professora Ilse Simon (da direita para esquerda Jussara com figurino preto). Acervo Jussara Alves de Oliveira

FOTO 2 ENEIDA 1 Apresentação no Clube Aliança da professora e coreógrafa Eneida Dreher. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 3 ENEIDA 2 Professora e coreógrafa Eneida Dreher maquiando as alunas. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 4 ENEIDA 3 Professora e coreógrafa Eneida Dreher com suas alunas. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 5 ENEIDA 4 Apresentação no Clube Aliança da professora e coreógrafa Eneida Dreher. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 6 ARLETE 1 Recorte de jornal não identificado.

FOTO 7 ARLETE 2 Boletim das alunas da professora e coreógrafa Arlete Becker. Acervo Rosane Marchetto.

FOTO 8 ARLETE 3 idem.

FOTO 9 ARLETE 4 Professora e coreógrafa Arlete Becker com uma de suas alunas. Acervo Rosane Marchetto.

FOTO 10 LÍGIA 1 Apresentação das alunas da escola La danse e Ballet Ligia B. F. Cavalet. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 11 LÍGIA 2 Professora e coreógrafa Ligia Cavalet com suas alunas. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 12 LÍGIA 3 Programa de um dos espetáculos da escola Ballet Ligia B. F. Cavalet. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 13 LÍGIA 4 Programa de um dos espetáculos da escola La danse e Ballet Ligia B. F. Cavalet. Acervo Rosane Marchetto.

FOTO 14 LÍGIA 5 Bailarinas da escola La danse e Ballet Ligia B. F. Cavalet. Acervo Rosane Marchetto.

FOTO 15 LÍGIA 6 Professora e coreógrafa Sílvia Pagot e sua aluna. Acervo Sílvia Pagot.

FOTO 16 LUCIANA 1 Bailarina Luciana Fontanive Zero. Acervo Luciana Fontanive Zero.

FOTO 17 SABRINA 1 Bailarina Sabrina Castilla na infância. Acervo Sabrina Castilla.

FOTO 18 SABRINA 2 Apresentação das alunas da Escola de Ballet Sabrina Castilla. Acervo Sabrina Castilla.

FOTO 19 SABRINA 3 Bailarina Sabrina Castilla se apresentando. Acervo Sabrina Castilla.

FOTO 20 SABRINA 4 Bailarina Sabrina Castilla na infância. Acervo Sabrina Castilla.

FOTO 21 PATRÍCIA 1 Acervo Patrícia Johnson.

FOTO 22 PATRÍCIA 2 Acervo Patrícia Johnson.

FOTO 23 PATRÍCIA 3 Acervo Patrícia Johnson.

FOTO 91 PATRÍCIA 4 Acervo Patrícia Johnson.

FOTO 92 PATRÍCIA 5 Acervo Patrícia Johnson.

FOTO 24 MICHELE 1 Bailarina Michele Zanatta, segunda da direita para esquerda. Acervo Michele Zanatta.

FOTO 25 MICHELE 2 Bailarina Michele Zanatta. Acervo Michele Zanatta.

FOTO 26 CECY 1 Grupo Choreo, 1985. Acervo Gladis Franck.

FOTO 27 CECY 2 Bailarina Gladis Franck. Acervo Gladis Franck.

FOTO 28 CECY 3 Apresentação das alunas de Cecy Franck no Clube Aliança. Acervo Gladis Franck.

FOTO 29 CECY 4 Bailarina Cecy Franck. Acervo Gladis Franck.

FOTO 30 LIA 1 Bailarina Lia Bertuol na infância. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 31 LIA 2 Bailarina Lia Bertuol na infância. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 32 LIA 3 Recorte do “copião” de fotos da Cia de dança Capriccio D’Itália. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 33 LIA 4 Alunas da Escola de Ballet Lia Bertuol com a professora Lia Bertuol (roupa azul). Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 34 LIA 5 Alunas(os) da Escola de Ballet Lia Bertuol com a professora Lia Bertuol (roupa azul). Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 35 LIA 6 Cia de dança Capriccio D’Itália. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 36 LIA 7 Bailarinos(as) da Cia de dança Capriccio D’Itália. Acervo do Museu do Imigrante de Bento Gonçalves.

FOTO 37 ROSANE 1 Apresentação da Renascença Escola de Dança. Acervo Sinara Gnoatto.

FOTO 38 ROSANE 2 Recorte de jornal noticiando o 1º Bento em Dança, 1993. Acervo Sinara Gnoatto.
FOTO 39 ROSANE 3 Apresentação das alunas da Renascença Escola de Dança. Acervo Sinara Gnoatto.
FOTO 40 ROSANE 4 Apresentação do Ballet da Serra. Acervo Sinara Gnoatto.
FOTO 41 GEÓRGIA 1 Bailarina Geórgia Ros. Acervo Geórgia Ros.
FOTO 42 GEÓRGIA 2 Apresentação das alunas do Studio de Dança Geórgia Ros. Acervo Geórgia Ros.
FOTO 43 GUSTAVO 1 Grupo folclórico Dança'rte. Acervo Rodrigo Mazzutti.
FOTO 44 GUSTAVO 2 Reportagem em jornal não identificado.
FOTO 45 GUSTAVO 3 Grupo Ballet Folclórico Elos. Acervo Rodrigo Mazzutti.
FOTO 46 PRETO 1 Bronx Company. Acervo Daniel R. A. de Almeida.
FOTO 47 PRETO 2 Bronx Company. Acervo Daniel R. A. de Almeida
FOTO 48 TRUPE 1 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 49 TRUPE 2 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 50 TRUPE 3 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Matrixx.
FOTO 51 TRUPE 4 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Alba Arte.
FOTO 52 TRUPE 5 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Alba Arte.
FOTO 53 TRUPE 5 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Franke Jeske.
FOTO 54 TRUPE 6 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Franke Jeske.
FOTO 55 TRUPE 7 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Franke Jeske.
FOTO 56 TRUPE 8 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 57 TRUPE 9 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 58 TRUPE 10 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 59 TRUPE 11 Sede da Sala de Ensaio. Crédito Eduardo Benini.
FOTO 60 TRUPE 12 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi.
FOTO 61 TRUPE 13 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi.
FOTO 62 TRUPE 14 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi.
FOTO 63 TRUPE 15 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 64 TRUPE 16 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 65 TRUPE 17 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 66 TRUPE 18 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 67 TRUPE 19 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 68 TRUPE 20 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito. Nilton Santolin.

FOTO 69 TRUPE 21 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 70 TRUPE 22 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito. Nilton Santolin.
FOTO 71 TRUPE 23 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito. Nilton Santolin.
FOTO 72 TRUPE 24 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito. Nilton Santolin.
FOTO 73 TRUPE 25 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Adilson de Melo.
FOTO 74 TRUPE 26 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 75 TRUPE 27 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 79 TRUPE 31 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Enos Lanfredi.
FOTO 76 TRUPE 28 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 77 TRUPE 29 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 78 TRUPE 30 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 80 TRUPE 32 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi.
FOTO 82 TRUPE 33 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 83 TRUPE 34 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 84 TRUPE 35 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 85 TRUPE 36 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 86 TRUPE 37 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 87 TRUPE 38 Cia A Trupe Dosquatro. Crédito Ezequiele Panizzi
FOTO 88 TRUPE 39 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 89 TRUPE 40 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.
FOTO 90 TRUPE 41 Cia A Trupe Dosquatro. Acervo próprio.



A Universidade de Caxias do Sul é uma Instituição Comunitária de Educação Superior (ICES), com atuação direta na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul. Tem como mantenedora a Fundação Universidade de Caxias do Sul, entidade jurídica de Direito Privado. É afiliada ao Consórcio das Universidades Comunitárias Gaúchas - COMUNG; à Associação Brasileira das Universidades Comunitárias - ABRUC; ao Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras - CRUB; e ao Fórum das Instituições de Ensino Superior Gaúchas.

Criada em 1967, a UCS é a mais antiga Instituição de Ensino Superior da região e foi construída pelo esforço coletivo da comunidade.

Uma história de tradição

Em meio século de atividades, a UCS marcou a vida de mais de 120 mil pessoas, que contribuem com o seu conhecimento para o progresso da região e do país.

A universidade de hoje

A atuação da Universidade na atualidade também pode ser traduzida em números que ratificam uma trajetória comprometida com o desenvolvimento social.

Localizada na região nordeste do Rio Grande do Sul, a Universidade de Caxias do Sul faz parte da vida de uma região com mais de 1,2 milhão de pessoas.

Com ênfase no ensino de graduação e pós-graduação, a UCS responde pela formação de milhares de profissionais, que têm a possibilidade de aperfeiçoar sua formação nos programas de Pós-Graduação, Especializações, MBAs, Mestrados e Doutorados. Comprometida com excelência acadêmica, a UCS é uma instituição sintonizada com o seu tempo e projetada para além dele.

Como agente de promoção do desenvolvimento a UCS procura fomentar a cultura da inovação científica e tecnológica e do empreendedorismo, articulando as ações entre a academia e a sociedade.

A Editora da Universidade de Caxias do Sul

O papel da EDUCS, por tratar-se de uma editora acadêmica, é o compromisso com a produção e a difusão do conhecimento oriundo da pesquisa, do ensino e da extensão. Nos mais de 1500 títulos publicados é possível verificar a qualidade do conhecimento produzido e sua relevância para o desenvolvimento regional.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code:



ISBN 978-65-5807-249-2



9 786558 072492



“Converso .cenas de dança” é um primeiro registro sobre a dança cênica na cidade de Bento Gonçalves e, para além de um registro histórico, ele te levará à uma conversa entre o autor e artistas que contam suas histórias na cena de dança a partir de suas experiências afetivas com o local.

Também será possível adentrar no processo criativo da produção artística contemporânea da Cia A Trupe Dosquatro e compreender um pouco mais sobre a sua linguagem.

