

DESEJO DE CRIAÇÃO, CORPO PRESENTE, DANÇA INVENTADA: EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS E A DANÇA EM GOIÂNIA ENTRE 1973 E 1988

Luciana Gomes Ribeiro

Resumo: Apresenta-se neste trabalho um primeiro levantamento do processo de composição dos principais núcleos de formação e produção artística em dança na cidade de Goiânia, originários entre 1973 e 1988, e seus desdobramentos no campo das estéticas de dança, particularmente no que tange as inserções e hierarquias no cenário nacional e internacional da dança. Confrontam-se aqui as perspectivas lineares e cronológicas presentes nas histórias da dança, especificamente no Brasil, com uma orientação mais crítica e conceitual. Busca-se a constituição de uma cartografia da dança em Goiânia que privilegie estados e sensações advindos das experiências artísticas vivenciadas na época, bem como os processos e cruzamentos criativos de campos da arte distintos, porém convergentes que ali existiram.

Palavras-chave: arte – estéticas de dança – abordagem interartística – história artística da arte – história dos processos de criação

Introdução

“Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real – véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real”. (GIL, 2004: p. 168)

Este artigo integra os estudos referentes a tese de doutorado que investiga, a partir da constituição de uma matriz corpo-dança, a história da prática artística (experimentação, processos de criação, formas de registro e de documentação, topografias e circuitos de apresentação) da dança na cidade de Goiânia, em um recorte estabelecido entre 1973 a 1988. O desafio se encontra na produção de uma história especificamente artística deste recorte estabelecido. Pretende-se uma abordagem histórica que consiga pensar o objeto artístico não ilustrativo e sim produtivo e provocativo da realidade. A constituição de uma história poética ou de uma história artística das artes e dos processos de criação.

Para tal finalidade, necessita-se de uma compreensão aprofundada do campo teórico da arte, especificamente da dança¹, e seus desdobramentos na conformação histórica das técnicas e estéticas de dança que se constituíram em escolas e tendências dominantes. Quer-se, posteriormente, apresentar as fontes considerando-as dentro do universo da arte, geradoras de acontecimentos e ressonâncias específicos desta dimensão humana. Uma análise artístico-histórica das fontes, a orientação de pensar a dança pelo foco da dança em um confronto com as especificidades e desafios advindos do campo da história.

O texto apresentado é parte de um primeiro levantamento da história da dança em Goiânia, de 1973 a 1988, identificando-se as problemáticas iniciais surgidas deste lugar. O foco principal da tese são os movimentos de dança que surgiram neste momento, suas posturas e características, particularmente no que se refere a dimensão artística e o trato dado aqui à arte. Não será aprofundada a questão das tradições estabelecidas na cidade, inclusive porque não se tem como foco de pesquisa a análise social da história da dança.

Sabe-se que as tradições constituem-se em corpus memorialístico através dos seus membros fundadores e também através da reprodução de seus discursos orais e escritos. E também que este corpus é capaz de fazer acionar e estabelecer padrões de juízo e valoração, reforçando o funcionamento de certos códigos sociais estabelecidos, nos quais a memória acaba por cruzar com o campo das relações de poder. Todavia, o que se quer é identificar como os processos de criação ocorridos, com todos os enfrentamentos gerados, funcionaram como experiências, de fato, artísticas, instigadoras do social. O que identificamos como experiência artística? Então a arte...

Arte

Nos estudos sobre as teorias da Arte e seus efeitos sobre o domínio artístico, é possível encontrar uma perspectiva distinta de se pensar, analisar e problematizar a arte. Nas diferentes formas de tratamento deste fenômeno têm-se – além das teorias

¹ Estes estudos iniciaram-se no trabalho de conclusão de curso intitulado “Dança Contemporânea em Goiânia: o começo de uma história”, ESEFFEGO: 1998. Foram expandidos no trabalho de docência na Universidade Estadual de Goiás com a disciplina Aprofundamento em dança e com a dissertação de mestrado “Os sentidos da dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o ¿por qué? grupo experimental de dança”, UNICAMP: 2003.

fundadoras e constitutivas da arte, várias disciplinas que acompanham o desenrolar deste conhecimento nas várias sociedades. E nesse campo amplo, a atividade teórica em torno da Arte ultrapassa as teorias científicas *bem formadas*, englobando produções que abrangem o sentido lato deste fenômeno e não somente o que acabou designando a maior parte do seu *corpus* teórico, composto de tipologias, análises e maneiras particulares e datadas de pensamento.

Como afirma Cauquelin (2005, p. 15), “*esse ponto de vista permite abrir o campo a discursos de gêneros diferentes, como o dos críticos de arte, dos historiadores da arte, dos semióticos, dos fenomenólogos, dos psicanalistas, dos próprios artistas, que com freqüência teorizam suas práticas*”. E será por este caminho que se compreenderá a dança, no esforço de sua afirmação como *lócus* produtor e provocador de conhecimentos. Não no isolamento da instrumentalização conceitual, tipológica e estilística, que caracteriza os objetos estéticos no plano da cultura.

Noronha (2006) em seu artigo intitulado *A vingança do Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade* afirma que a Antropologia Estética ou Estética social é uma disciplina que trata os objetos artísticos enquanto objetos sociais e cognitivos que geram discursos interpretativos. É a compreensão de que os objetos artísticos são metáforas da estruturação da vida cotidiana, da visão de mundo, da memória e da produção de uma tradição/inovação, etc. num campo valorativo (Lévi-Strauss). Um exemplo deste lugar de estudo das artes está nesta análise da obra de Francastel, considerado o maior expoente da sociologia da arte, em sua vertente antropológica. Ele

“Demonstra, com efeito, que a perspectiva renascentista não é um método de reprodução passiva da realidade, mas um sistema convencional capaz de conjugar uma série de dados extraídos da realidade de modo arbitrário (ou seja, selecionando o material dado de *um certo ponde de vista particular*) com outros elementos pertencentes à tradição, à cultura, às normas sociais. A demonstração é que não apenas no Renascimento, mas qualquer outra época, incluindo a das vanguardas históricas, de quanto em vez constrói um dispositivo próprio de representação do espaço, mais coerente com os outros dispositivos que ditam as normas sociais. Existem, então, tantos tipos de representação do espaço quantas são as épocas ou os grupos sociais. O espaço torna-se uma ‘figura’ lingüística para a qual confluem e pela qual se manifestam ideais, mitos, conhecimentos técnicos e científicos, estruturas sociais, instituições: todos aqueles elementos que servem para que os grupos humanos se ‘coloquem’ na realidade. A arte, portanto, é um fato social, não porque ‘dependa’ deterministicamente da sociedade, mas porque toda linguagem faz parte da estrutura social. Sendo linguagem, a arte é um fato social”. (CALABRESE: 1987, p. 66/67)

A problemática aqui envolve justamente estes trajetos feitos pelas questões do mundo sobre a arte e o seu fazer, e da realidade das questões artísticas como influidoras de questões da cultura. Noronha já ressalta como este debate sobre determinações entre arte e cultura e entre lógica artística e lógica cultural é importante e real. Ele identifica que a historiografia da história da Arte tem estado circunscrita a três grandes grupos de problemas e estatutos (NORONHA, 2008). No primeiro deles, a arte enfrenta-se com o domínio do conhecimento e é tratada como um modo de cognição, constituindo objetos próprios. No segundo domínio, a arte é reconhecida como expressividade e, portanto como gesto e corpo. No terceiro domínio, o mais conhecido entre as histórias promovidas da arte, esta é uma *Gestalt*, na qual variam as hierarquias entre forma e conteúdo, ressaltando as tipologias que geraram uma história formal-estrutural e as que geraram uma história do tipo contextual. Ressalta-se então que o tratamento deste tipo de história e a perspectiva adotada por uma história cultural da arte (do objeto ou do artefato artístico-cultural) é um dos modos da escrita desta história.

No campo atual da reflexão da Arte encontram-se denominações que admitem inclusive a “ausência do homem” na sua consistência e persistência enquanto forma do ser humano se apropriar e se relacionar com o mundo. A arte estabelece uma realidade própria que *conserva e se conserva em si* (DELEUZE, 2004). A obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos* (*ibid*). E estes perceptos e afectos não condizem com as percepções e sentimentos useiros, da vida cotidiana, ou das necessidades e condições sócio-culturais, mesmo da arte. São muito pelo contrário, seres que excede qualquer vivido e, desta forma pode-se dizer que existem na ausência do ser humano. Como coloca Deleuze (*idem*), o artista, por vezes denominado “artista-coisa” cria blocos de perceptos e afectos que, nesta compreensão, devem ficar de pé sozinhos.

“Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo.” (DELEUZE: 2004, p. 214)

Isto para dizer que a Arte ocupa um lugar particular onde o humano – enquanto relações sociais e culturais – não existe. Assim ela é que produz algo para o humano, se constituindo como um ser com vida própria, como um isolamento do mundo humano que revela algo. Esta possibilidade de via de mão dupla entre o humano e um outro lugar – mágico, sagrado, artístico –, remete a uma reciprocidade do olhar. O humano olha a obra artística, mas a obra também olha o humano, num entrelaçamento de olhares. O que vemos também nos olha, colocando a obra de arte como um conjunto de sintomas e não-sentidos que, portanto oferta algo de seu (Didi-Huberman, 1998). E assim, admite-se a arte como uma forma de pensamento, como organizadora também, ocupando um lugar outro, não abaixo, nem acima, mas ao lado da filosofia e da ciência. A arte como produção particular que está muito mais próxima do plano dos afectos do que do plano dos conceitos². Arte como vivência que produz feitos e efeitos, ou melhor, que afeta. Então a dança...

Dança

“A dança seria assim a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma gesticidade. Constitui-se como um desafio, um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora dos signos. Paródia dos sistemas articulados e fulgorância das ligações imediatas apagando de uma só vez tal construção laboriosa de uma “figura”: a dança é a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentido ou corpos.” (GIL, 1997: 72)

A dança é esquecimento, já colocava Zarathustra-Nietzsche (2005). É um corpo antes do corpo no seu aspecto social, é um corpo que esquece de sua prisão, do seu próprio peso. A dança é a fuga, é o corte das questões culturais, cotidianas e já estabelecidas do e sobre o corpo. Por isto a dança é a invenção do seu próprio começo, a dança é a invenção da própria dança. Para que isto se clarifique melhor, para que se tenha o entendimento dos processos de criação e experimentação da dança arte, é necessária uma apresentação de como esta foi se constituindo culturalmente como prática artística, particularmente a partir do século XX. E então posteriormente confrontaremos como a dança esquecimento foi dialogando com este contexto.

A prática artístico-cultural envolve a criação de danças e a manutenção e circulação destas através da aceitação e legitimação de “vocabulários”, ou seja, envolve desde

² Para esta discussão ver NORONHA, Marcio Pizarro. **Ensaio de Composição: entre o conceito e a sensação em literatura e artes modernas**. In: SERPA, E. C. e MENEZES, M. A. (org.) **Escritas da História: narrativa, arte e nação**. EDUFU: Uberlândia, 2007.

a apropriação, experimentação e contemplação deste fenômeno até a formação de identidades vinculadas, veiculadas e reconhecíveis como do universo da dança que propiciem seu desenvolvimento e diálogo nacional e internacional enquanto corpus artístico. A compreensão das várias concepções de arte e de dança que surgiram, desenvolveram-se e modificaram o cenário da arte no mundo e no Brasil se torna fundamental para a configuração da dança na perspectiva aqui apresentada.

A dança admitida como objeto estético, – colocada como uma manifestação percepto-expressiva e tecnoestética do plano da cultura – sempre esteve ligada ao destino das formas e das instituições da existência social humana. Neste sentido, o final do século XIX e início do século XX foram marcantes para a história da prática artística da dança. Vários autores ressaltam as profundas transformações sofridas a partir de questionamentos advindos da sua não correspondência com o contexto social contemporâneo.

“Da mesma forma que a estética do Renascimento era uma polêmica contra o regime anterior, com sua crença em e sua resignação diante de uma ordem divina do mundo, a estética moderna é uma polêmica contra o positivismo anterior, contra sua crença em e sua resignação frente a uma ordem determinada da natureza e da sociedade”. (GARAUDY, 1980: 45)

O balé clássico havia “congelado” a dança no século XVIII e não correspondia mais aos anseios e perspectivas surgidas no mundo moderno – desde a expansão urbana à frustração quanto à felicidade prometida pela ciência e pelo progresso. Uma série de questionamentos sobre o ser humano e sua relação com o mundo ocorreu também e, em todo o universo das artes. Colocava-se em questão todas as regras e postulados da linguagem tradicional e que não mais respondiam ou expressavam as necessidades e sentimentos do século XX.

“Historicamente se observa que a passagem do século XIX ao século XX trouxe para a dança uma transformação nada menos do que radical. A reação contra o academicismo, a afetação e artificialidade do balé clássico foi o ponto de partida para uma revisão total de valores, de técnicas corporais e de regras de composição. (...) Neste espírito revolucionário de início de século, enfatizava-se o movimento por si próprio como experiência fundamental para a expressão individual do artista. (...) Uma vez que o movimento de cada criador só poderia surgir de seu próprio corpo e individualidade, esta corrente representava as experiências pessoais, estéticas e emocionais imediatas dos seus criadores.” (SILVA, 2005: 19-20)

Vê-se então a dança se deslocar de um lugar visual exterior para se afirmar como experiência sensorial. A partir de novas pesquisas sobre o mover-se e,

principalmente sobre o quê provoca este mover-se, outros vocabulários corporais surgem e estabelecem novas escolas e estéticas de dança para além do balé clássico. O século XX inaugura a *dança moderna*, uma outra possibilidade de produção artística em dança na cultura ocidental libertando-a de um único molde. Boucier (1987) apresenta um quadro sinótico deste movimento enfatizando suas principais conformações, tanto na Europa (Alemanha) quanto nos Estados Unidos. Cita os precursores Delsarte, Dalcroze e Isadora Duncan, os principais fundadores como a *Denischawnschool* e Rudolf Laban e as gerações que se seguiram com Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Jose Limon, Merce Cunningham, Kurt Joss, até chegar ao que ele denominou de *post modern dance*, com Twila Tharp e Carolyn Carlson.

A dança, particularmente no século XX, se desenvolveu com o foco na mobilidade em si, no corpo, querendo descobrir o que dá início ao movimento de dança. Por isso ela se despiu de adereços que continham e/ou promoviam o movimento, como o espartilho e a própria sapatilha. A dança queria existir de dentro para fora e não o inverso. Por isto mesmo a dança moderna é marcada por uma forte dramaticidade e pela narrativa existencial. Entretanto, em um processo dialético, estas investigações chegaram a saturação, provocando e fazendo surgir outras possibilidades deste mover-se, principalmente no que se refere ao que motiva o mover – seus feitos, e o quê este mover representa ou apresenta – seus efeitos. É neste sentido que, na década de 1940, Merce Cunningham ilumina novas gerações de coreógrafos com os seguintes princípios:

“... 1) qualquer movimento pode ser material para a dança; 2) qualquer procedimento é válido como método de criação; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas às limitações naturais); 4) a música, figurino, cenografia, iluminação e dança tem cada qual sua própria identidade e lógica; 5) qualquer dançarino da companhia pode ser solista; 6) pode-se dançar em qualquer espaço; 7) a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar”. (BANES, 1980: 06)

Cunningham foi quem realizou as investidas mais radicais, extrapolando com todos os parâmetros até então constituídos. Foi um dos pioneiros no descolamento da dança de uma perspectiva metafórica. Para tal, recorreu às operações aleatórias. Ao buscar o movimento por si, sem referências exteriores, Cunningham buscou fugir e romper com três princípios apresentados por Gil (2004) e que estão presentes em

toda a constituição da dança moderna – em alguns de forma contundente e explícita, em outros só como traços iniciais. São eles:

“um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam a expressão de emoções; um princípio de sublimidade que, até mesmo quando se quer sublimar a ligação do corpo com a terra (caso de Martha Graham), afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim”.
(GIL: 2004, p. 28)

A dança vai se direcionando para um lugar de não-representação, se encontrando não só em uma movimentação cotidiana e mais informal, como também em uma estruturação não convencional desta arte, seja no que se refere ao padrão de corpo e ao figurino, como também ao som (e o silêncio inserido nele) e ao espaço cênico. Este exercício configura uma conjunção paradoxal: aqui se afirma a arte no plano da extra-cotidianidade, ou seja, como algo que cria, que inventa, que está na lacuna, portanto no campo não-representacional. Pois então, como isto se dá na dança agora justamente pelo cotidiano que funciona efetivamente no plano das convenções e gésticas do corpo? É porque tratar o cotidiano na arte é mergulhar no real de forma então não convencional, principalmente por querer trazer a crueza das coisas, do corpo, do movimento de forma que talvez não se dê nem mesmo no próprio cotidiano³. Este novo pensamento de dança foi marcado por um movimento denominado *Judson Church Dance Theatre*, que ocorreu em Nova York, em uma igreja de mesmo nome localizada na *Washington Square*. Nela, artistas se juntaram para realizar vários *workshops* no período de 1962 a 1964. Dentre eles estavam alguns coreógrafos como Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown e Douglas Dunn.

“... democratizava-se a dança: no limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando. (...) Ações e gestos cotidianos converteram-se em material de pesquisa. Todo movimento, executado na rua ou num campo de futebol, poderia ser reconhecido como dança”.
(STUART, 1999: 199)

As danças surgidas desta experiência tiveram um sentido político revolucionário de democratizar a dança. Uma outra personalidade significativa deste movimento foi

³ Este pensamento se aproxima das questões trazidas pela própria arte da *performance* que, como coloca Noronha, “se quer colada à realidade da corporeidade e, procurar distinguir-se da mímica, do teatro, do rito, exatamente, por esta redução ao mínimo do espaço de simbolização, fazendo o corpo aparecer por ele mesmo, enquanto tal. É O TAL DO CORPO MESMO, acusando a produção da arte de ficar restrita ao procedimento da metáfora e se deslocando na direção de outras operações e funcionamentos” (2005, p. 406).

Yvonne Rainer. Ela havia se comprometido em trazer para o palco o corpo – e a arte – sem cerimônia, relaxado e despretensioso. Para ela, o corpo “verdadeiro”, *não-idealizado, fora esquecido na arte. Até a dança, a arte do corpo, se empenhara no mascaramento da materialidade humana* (BANNES, 1999: p. 252). Rainer buscava o corpo “não artístico” no que se estabeleceu com padrão de arte. A sua postura artística estava justamente no enfrentamento com o real, procurando um corpo sem nenhum artifício que o idealizasse, inclusive a técnica. Aqui, estes coreógrafos se afastam de Cunningham.

“Os corpos e o espaço de Cunningham eram já, em 1960, um espaço fechado e institucionalizado. Em suma, o plano de imanência de Cunningham desdobrava-se apenas na esfera da arte. Para uma geração que não mais queria a imanência porque estava na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objeto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o *real* de então: a disciplina dos corpos, o ‘glamour’, o ‘espetáculo’, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado com o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime” (GIL, 2004: p. 150).

Eliana Rodrigues Silva (1999, 2005), ao discutir a *dialética da dança pós-moderna*, ressalta que a dança dos anos 1960 é direcionada pela pesquisa do movimento espontâneo, entretanto na década seguinte a dança se coloca tecnicamente mais sofisticada e também passa a explorar uma narrativa mais teatral e metafórica. A década de 1980 é denominada *era da bricolage*⁴, pois a ousadia na experimentação se sustenta na interdisciplinaridade fazendo a dança dialogar com outras artes como o teatro, o circo, o vídeo, etc., além da abertura para a arte e estética da cultura oriental. A década de 1990 é marcada pela multiplicidade quanto ao uso do corpo. “*Cada performance tinha uma lógica própria e não há como unificar qualquer conceito ou técnica do corpo*”. (SILVA, 2005: p. 137)

“No panorama pós Laurie Anderson, Joseph Beuys, Maria Abramovic e Pina Bausch, o corpo para artistas como Wim Vanderkeybus, nada mais é do que a sua própria materialidade, construindo uma dança cujas imagens ora estão no corpo e nos artefatos que ele cria de maneira inseparável, ora nos novos designs, estendidos por outros corpos, que apresentam registros de diferentes mapeamentos do mundo. A complexidade e a sua nova morada”. (GREINER, 1999: p. 11)

⁴ Noronha utiliza o conceito *bricolage* justamente para designar o arranjo estrutural que predomina no campo específico das artes da performance. As operações são de decomposição e recomposição dos próprios componentes, elementos e artefatos artísticos que por isto acabam assumindo alternativamente o lugar de fins e de meios. NORONHA, M. P. **Corpo e consumo, aproximação e rejeição simbólica no mercado de artes visuais. A transição da performance para a fotografia.** In: I Encontro Nacional de Antropologia do Consumo, 2004, Niterói. Anais do I Encontro Nacional de Antropologia do Consumo, 2004.

A dança em Goiânia I

Nas práticas artísticas ocidentais encontram-se predominantemente dois tipos de tradição: de um lado, tradições fundadas nas práticas e nas formas estéticas, gerando os estilos e as escolas, que servem de modelos internacionalizados para a própria prática da dança, como as já apresentadas. Do outro lado, por serem também práticas sociais, formam-se grupos locais e o quê entendemos como sendo um saber local, numa interação entre modelos e o que efetivamente ocorre no espaço relacional, incluindo aqui modelos externos aos instituídos academicamente e oficialmente e a relação com outras práticas trazidas para o universo da arte.

Todavia quer-se nesta proposta não se fechar neste aspecto investigativo e, muito pelo contrário, quer-se para além, transbordar este lugar cultural para se chegar à arte. O conhecimento da história cultural desta prática artística na cidade se mostra produtivo para, inclusive, em um momento posterior, possibilitar a identificação de acontecimentos artísticos que não, fundamentalmente, resultam desta trajetória e se afirmam talvez até como provocadores deste contexto. Apresentar-se-á agora uma primeira investigação dos caminhos percorridos tanto na criação de espaços de dança como por alguns atores de dança e suas atuações, construindo uma cartografia sócio-histórica deste processo na busca de uma cartografia artístico-histórica. Então a dança em Goiânia...

Goiânia foi constituindo suas tradições a partir de dois lugares distintos: uma tradição vinda do contexto acadêmico-universitário, mesmo que de uma área não exclusivamente artística e outra vinda das escolas específicas de dança. Em 1973, ao mesmo tempo em que se oficializava a dança dentro do currículo do curso de Educação Física de uma Instituição de Ensino Superior, através da disciplina *Rítmica*⁵, abria-se a primeira escola de artes da cidade, para o ensino formal de uma técnica. Outras academias de dança foram abertas em seguida. Prática educacional como conteúdo curricular do curso de Educação Física e prática educacional de formação estética.

“Em Goiânia, no início dos anos setenta, não existiam escolas de dança para adultos, desta forma o primeiro

⁵ Aprovada em 15/12/1970. Parte desta história já está publicada em um dossiê produzido em 2004, intitulado *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*, fruto de uma pesquisa realizada por três professoras que integraram este processo na década de 1970: Lenir Miguel Lima, Conceição Vianna Fátima e Jandernaide Rezende Lemos.

contato dos integrantes do Grupo de Dança Univérsica – GDU com essa linguagem artística se deu na ESEFEGO, através da disciplina *Rítmica*". (FÁTIMA, 2004: p. 20)

Estas duas iniciativas vão proporcionar à cidade formas distintas de identificar, vivenciar e apresentar a dança, também e até mesmo, negando este lugar. Elas trazem desdobramentos distintos tanto para a legitimação da dança enquanto prática artística em Goiânia, quanto para a constituição de experiências particularmente artísticas que se deram fora deste lugar oficial. Torna-se possível levantar as primeiras características quanto à inserção de práticas sociais artísticas e seus modos de relacionamento com o contexto local, nacional e internacional.

É interessante ressaltar que estes dois lugares, a princípio, não tinham a finalidade primeira de criação e experimentação artística autônoma. A dança estava inserida e diluía-se em um contexto mais amplo ou de formação profissional no campo da Educação Física e/ou de formação educacional no campo estético-cultural. Desta forma, a exploração da dança e a legitimação de trabalhos artísticos sofreram influências destas duas situações, gerando diálogos peculiares com as escolas e estéticas desenvolvidas até então no cenário artístico da dança. A escolha das técnicas e o direcionamento dado a elas na produção de trabalhos em dança geraram histórias bem diferentes.

Na faculdade de Educação Física o trabalho era baseado no método criado por Helenita Sá Earp, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, denominado *Dança Univérsica* (FÁTIMA, 2004). O eixo central deste método era valorizar todas as formas do movimento corporal e era influenciado por precursores da dança moderna como Dalcroze, Rudolf Laban e Isadora Duncan. Já o trabalho das escolas específicas de dança, como a maioria das escolas no Brasil, tinha no balé clássico, tratado de forma canônica, a sua condição primeira. As escolas tradicionais de balé e seus métodos de ensino foram aqui introduzidos, particularmente a Royal Academy de Londres. Porém, a finalidade destes espaços de tradição acabou influenciando no trato e na condução destas escolas e estéticas de dança.

O ensino de dança predominante na cidade parece estar relacionado e muito imbricado ao ensino de normas de conduta e posturas sociais. O balé clássico – uma das mais fortes tradições em dança já constituídas – tratado e focado como

reflexo de “status” social (superior) e manual de “boas maneiras”, ou seja, enquanto prática de uma elite. A dança como um ornamento direcionado à infância e à adolescência, incluída no rol de práticas formativas das meninas da cidade e não como prática artística autônoma, lugar de existência e também profissão. A origem do balé clássico está relacionada com estas funções sociais⁶, sendo *um elemento constitutivo de uma trama de relações hierárquicas*, como já destacou Monteiro (1999). Tem-se, contudo que o balé transborda este lugar, estando a disciplina, a repetição, a exaustão e a perfeição voltadas para a criação poética, reveladora, produtiva e própria.

A faculdade de Educação Física apresenta outra dinâmica. Por ser um lugar de formação universitária, seu público e sua demanda eram outros. Lidando com pessoas mais velhas e tratando a dança como uma prática eminentemente artístico-cultural, as técnicas buscadas foram as que dialogavam com este contexto e que vieram fundamentalmente de Dalcroze e Isadora Duncan. Referências de movimentos modernos que questionavam a padronização e o isolamento do balé clássico em relação às contradições sociais e corporais.

“... em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma ‘etiqueta’ senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceito, recriar, ao contrário, os momentos do corpo partindo de dentro. Contrariamente à dança romântica do século XIX, que era evasão da sociedade industrial, a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana.” (GARAUDY, 1986: 48)

A dança estava inserida na disciplina *Ritmica*, entretanto foi expandida posteriormente para um grupo de dança, surgido a partir dos acadêmicos do curso, intitulado *Grupo de Dança Univérsica*. Este foi o primeiro grupo de dança a se portar como possibilidade de criação artística, dialogando inclusive com as outras linguagens artísticas e seus atores em Goiânia. Identifica-se aqui uma relação com a dança pautada no questionamento, no enfrentamento a partir do trabalho e fazer artísticos.

⁶ Este assunto é aprofundado no artigo “**Eu não sei dançar: diálogos em torno da constituição da dança como prática artística**”, confecionado para a disciplina *Discurso, sujeito e poder*, ministrado pela professora Drª Kátia Menezes de Sousa dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás – 1º semestre/2006.

“Pensando a arte como uma manifestação universal do homem, aproximamo-nos de vários artistas goianos ligados às artes plásticas (Saída Cunha), à música (Estércio Márquez), ao teatro (Hugo Zorzetti e Carlos Fernando Magalhães), à fotografia (Rosary Esteves), à história da arte (Adelmo Café) e à sociologia da arte (Oliveira Leite), procurando entender a dança como uma forma completa de todas estas formas artísticas”. (LIMA, 1998: 77)

As características de cada um destes espaços influenciaram não somente nas escolhas e vivências dos métodos e técnicas de dança, como também nas possibilidades da mesma existir na memória da cidade. Na explicitação dos *quadros sociais da memória* (HALBAWCHS apud BOSI, 1987) da dança em Goiânia, identifica-se que os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a ela eram muito distintos nestes dois espaços. Na faculdade abriam-se novas inserções para a dança vivenciada não somente por acadêmicos do curso de Educação Física, mas de vários outros cursos, e também para pessoas ligadas e/ou com interesse na área. Já nas escolas de dança esta era direcionada, predominantemente, para crianças e adolescentes para o aprendizado de uma técnica específica, prevalecendo o sexo feminino.

De um lado, um grupo composto por mulheres e homens, com corpos e vivências heterogêneos. De outro, um grupo formado por meninas, com padrões corporais homogêneos que, se não exigidos no início da formação, se constituía no decorrer do curso, pela exigência isolada da técnica. Estas duas referências de dança na cidade vão ecoar e disseminar práticas artísticas na década de 1980. No decorrer da tese buscar-se-á identificar a pertinência destes dois “quadros sociais”, das instituições e também das redes de convenção neste processo que conduz à lembrança e à constituição do corpus memorialístico local.

Abri-se aqui um parêntese para ressaltar que este trabalho atenta-se para o fato de que o conteúdo das memórias aqui apresentados são alargados e compreendidos pelas concepções atuais que se tem de dança. Por isto mesmo, extremamente oportuno a problematização das práticas artísticas da dança em Goiânia, expondo a ousadia e o ineditismo de certos movimentos, particularmente na década de 1980.

A dança em Goiânia II

A ausência de uma tradição artística mais consolidada na cidade gerou uma lacuna inventiva muito consistente na década de 1980. Como já foi colocado, existe

também uma tradição advinda do saber local, o que aqui se estabeleceu e como se estabeleceu em diálogo com estes modelos internacionalizados de dança. Se a dança não era tratada de forma muito direcionada para a produção artística, a inserção de uma produção goiana no cenário nacional se deu de forma muito extravagante, ou melhor, de forma “extra-ordinária”. Por isto caracteriza-se como um espaço outro, identificado como uma zona intersticial entre as tradições tanto do cenário nacional e internacional, quanto das tradições do contexto cultural local. O que se apresenta é um espaço de experimentação, uma brecha inventiva, um vazio (cri)ativo, arte...

“A nós, que nos propomos ‘fazer arte’, sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão. Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens – amadores por excelência – chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: “*If someone calls it art, then it is art*” – Judd), então o grupo está fazendo arte. É importante ressaltar dois aspectos do trabalho desta turma: 1º - a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2º - o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir esta orientação e estamos nos dando muito bem. ‘Hoje estrelas, amanhã stars’, assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm aí!...”⁷

Este era o clima do corpo que se propunha à arte no início da década de 1980 em Goiânia. A dança que se queria arte se mostrava particularmente rica e leve nas suas incursões por este mesmo mundo da arte, com traços de ousadia e coragem de exposição. A ausência de tradições e a escassez de formação ou mesmo a sede de querer fazer arte com o entendimento de que a mesma pertence a todo e qualquer ser humano, ou as duas coisas juntas, talvez... O que se tem é que a relação com a dança nesta década se deu de forma livre e experimental.

A partir de um primeiro levantamento do contexto da época, identifica-se que predominaram dois movimentos advindos daqueles dois lugares apresentados no tópico anterior. Entretanto, nesta década, há uma aproximação significativa entre

⁷ Paulo FOGAÇA, coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade, da Universidade Católica de Goiás. Texto de apresentação do *FazerArte*, trabalho do Grupo Via Láctea dentro do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.

ambos, pois as proposições artísticas passam a existir de forma mais explícita e coincidentes apesar das finalidades ainda se mostrarem distintas. Isto gerou um contexto bastante profícuo para a experimentação em dança, muito próximo do que se deu na década de 1960, em Nova York com a *Judson Church*, mesmo reconhecendo as diferenças profundas destes dois contextos.

O grupo *Via Láctea* foi um destes movimentos no contexto goiano. Ele surgiu espontaneamente em 1981, quando da preparação de um show para uma festa de calouros. Com o sucesso da estréia resolveram criar o grupo formado, na maioria, por acadêmicos do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás⁸. Firmou-se como um veículo de expressão do Museu Experimental de Artes Visuais. A trupe queria fazer arte, acessar a vida de forma espetacular, e assim se aproximaram do palco, das artes cênicas, produzindo irreverentemente teatro e dança. Os processos de criação eram extremamente lúdicos e inventivos, não se preocupando em se definir e/ou se isolar numa só linguagem. Assim experimentaram e democratizaram a dança, o corpo.

Em 1981 participaram da *V Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador, onde Goiás se destacou e o grupo foi aplaudido de pé no Teatro Castro Alves por quase duas mil pessoas. Em 1982 foram convidados a se apresentar em São Paulo, no Teatro São Pedro, dentro do II Festival Nacional da dança – com uma coreografia de Victor Navarro e adaptação de Marcio Rongetti, bailarino do Teatro Municipal de São Paulo. O grupo ainda fez algumas apresentações de seus trabalhos *Vôo Cênico* e *Quero voar* no Teatro Goiânia. A última aparição do grupo ocorreu em 1984, no Teatro Goiânia com a peça *Matte Inglês*.

“Vôo Cênico – Via Láctea

Escorregamos nas cascas da vida, entre abraços e soltura do movimento interior. Expressão momentânea mais longe, mais perto. Arquitetos da fantasia real. Eles enxergaram, trocaram em cada passo a energia única de experimentar à razão do amor.

⁸ Uma história ainda a ser investigada é a do diálogo entre os espaços de formação em dança, as instituições de ensino formal e a Universidade. Em Goiânia, apesar da demanda, as Artes do Corpo demoraram muito para se configurarem como uma área de conhecimento dentro dos espaços universitários. O CEFET-GO (antiga Escola Técnica Federal de Goiás), apesar da predominância do ensino técnico, acabou se tornando um espaço de formação de atores e dançarinos na cidade, devido à existência de uma sólida coordenação de artes. Estas questões estão sendo desenvolvidas na pesquisa.

Pela vida afora, quase sempre, geniais são amadores.
Dormi um sono, bom, feliz. Sonhei... Via Láctea. Genial! Há pessoas caiadas de paixão pela arte espontânea, profunda, beirando rio afora a intimidade da dança de cada um de nós.

Via Láctea... ainda respiramos, outros também haverão de respirar tua boniteza, ritmo sereno de arte, enorme construção...⁹

"O Sonho acabou ou acabou o Sonho?

Chegou ao fim da Oficina, para uns com proveito e aprendizagem, para outros uma mera maneira de curtir a Bahia. Mas para muitos, uma gratificação por militar nos meios artísticos da Bahia. Todos os que participaram com trabalhos, palestras, muito obrigado por tornar nossa terrinha a capital da dança neste período. E muito obrigado especial ao Grupo Via Láctea de Goiânia. Sem comentários.¹⁰

A realidade das escolas de dança foi se alterando, pois surgiram academias que queriam propositadamente inserir-se no cenário artístico da dança brasileira. Para isso, além de se abrirem para novas técnicas e estilos, como foi o caso do *Jazz Dance*¹¹, providenciaram a vinda de professores convidados para ministrar cursos específicos e, principalmente, para assinar algumas coreografias. O que estes professores encontraram foram iniciantes, corpos crus e ausentes de uma técnica mais formatada, mas que se colocavam à disposição para a arte. Foi assim que Lennie Dale¹², coreógrafo americano e Victor Navarro¹³, coreógrafo espanhol – ambos radicados no Brasil – conheceram Goiânia. Este último se encantou ao ver

⁹ RIBEIRO, L (1998). Nota de Diva Luiza, coordenadora da Oficina Nacional de Dança Contemporânea-Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo Vôo Cênico - Grupo Via Láctea. p. 53;

¹⁰ Ibid. Nota escrita por Jota, coordenador dos Espetáculos-Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo Vôo Cênico – Grupo Via Láctea. P. 53;

¹¹ "A febre deste estilo teve seu boom no início dos anos 70, com a vinda de Lennie Dale para o Brasil. Seu ponto máximo foi a apresentação do controvertido espetáculo *Dzi croquettes* e sua extravagante coreografia". (VICENZIA 1997: 32) O Encontro Nacional de Jazz Dance realizado em Brasília foi um marco neste estilo e mobilizou grupos e companhias de todo o Brasil. Uma grande personagem da dança que se destacou no jazz dance foi Carlota Portella, bailarina e coreógrafa carioca. Sua primeira escola chamou-se Jazz Carlota Portella.

¹² Leonardo La Ponzina, mais conhecido como Lennie Dale, (Nova Iorque, 1934 — 9 de agosto de 1994) foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil. Ele chegou ao Brasil em 1960 trazido pelo diretor de teatro de revista, Carlos Machado, para realizar a coreografia de uma peça musical. A partir daí passou a ficar no país por longas temporadas. Figura de destaque nos anos 60 e anos 70 pela atuação junto a artistas iniciantes do movimento musical urbano carioca, a Bossa-Nova. Dirigiu diversos espetáculos apresentados no Beco das Garrafas, reduto de boêmios e músicos da bossa nova. Em 1973 fundou o *Dzi Croquetes*, um grupo conhecido pelo humor gay e que misturava dança com teatro. Viajava constantemente para os EUA onde dirigiu espetáculos com artistas de renome como Liza Minelli. (Wikipédia)

¹³ "Victor Navarro, espanhol de Barcelona, criou no Brasil a sua Companhia de Dança, conseguindo sucesso com criações de expressão contemporânea. (...) Seu espetáculo de estréia, *Paixão* (1982), foi um enorme sucesso e um escândalo. A sensualidade com que se apresentavam seus bailarinos (somente homens) revolucionou a linguagem da dança masculina em nosso país". (*Ibid*)

tantas pessoas ávidas pela arte, despreocupadas com as condutas sociais e com a falta de acesso às normas e independentes quanto à codificação da dança acadêmica. Em 1982, estreou seu espetáculo *Paixões* aqui em Goiânia.

Uma personalidade que se destacou neste cenário da dança justamente por querê-la em uma posição artística foi Julson Henrique Pereira. Ele figurou por entre os universos formais e oficiais de ensino da dança bem como se inseriu nos contextos mais abertos de proposições em dança na cidade, como o próprio *Via Láctea*. Ele foi convidado por este grupo para coreografar e aceitou abertamente, não hesitando em trabalhar com pessoas sem formação específica em dança. Ele foi um dos primeiros a levar o nome de Goiânia para dentro do mundo da dança brasileira através de participações em festivais nacionais. Já em 1981 e 1982, através da Academia Movimento, levou suas coreografias ao I e II *Festival Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, recebendo premiações.

Em 1983, o *Grupo Dançarte*, da Universidade Federal de Goiás, dirigido pela professora Lenir Miguel de Lima, com as mesmas características do *Grupo de Dança Univérsica*, apresentou-se na VII *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, no Teatro Castro Alves, em Salvador, com o espetáculo *Raízes da Terra*, cuja temática era uma denúncia ao esmagamento da cultura dos índios Karajá. Neste mesmo ano abre-se uma nova academia de dança chamada Energia que cria um grupo de dança com este mesmo nome. Apresentaram-se na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador e no III *Encontro Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, onde Julson recebeu a premiação pela criatividade na coreografia. Deste trabalho surgiu o espetáculo *Dia e Noite* dirigido por Julson Henrique e Tarcísio Clímaco. Este foi apresentado duas vezes no Teatro Goiânia, com os bailarinos sendo remunerados – primeira vez em Goiânia que um grupo de dança trabalha desta forma, já um indício de uma profissionalização da dança.

“A idéia de formar um grupo de dança, surgiu há alguns anos. Pertencíamos a diferentes academias da cidade, mas tínhamos em comum a vontade de desenvolver um trabalho de dança que refletisse nossa realidade, que nos permitisse arriscar em cima de nossas próprias experiências.

A coisa tomou forma quanto Tarcísio e eu resolvemos assumir a direção de um trabalho concreto, e convidamos para trabalhar conosco Julson, Simone e Maria Inês. Animava-nos constatar que os anos passados desde aquela idéia inicial, tinham proporcionado às pessoas o amadurecimento que naquela época não possuímos.

O apoio de Denise e Caminha e a coragem criativa do Julson, nos alimentavam a abraçar metas mais pretensiosas. Tínhamos nas mãos,

apesar da academia recém inaugurada, elementos com experiências anteriores: Cida, Cláudia, Ianá, Marta, Mônica, Sérgio, Vanderlei e Vera. (...) Além das aulas de ballet clássico e jazz, o Grupo há seis meses ensaiava diariamente e dividia as funções da produção deste espetáculo. Com exceção de Tarcísio, Julson e Simone, que se dedicam exclusivamente à academia, todos os outros elementos desenvolvem outras atividades 'lá fora' para o seu sustento.

Esta batalha toda, nos faz senhores do 'DIA & NOITE', um trabalho totalmente coreografado por artistas goianos. Mas não queremos que ele fique restrito a nós apenas. Esperamos que de alguma forma acrescente algo de positivo às pessoas."¹⁴

"O objetivo principal do grupo é promover o amadurecimento da dança como arte e como proposta profissional no contexto da cultura goiana, ou seja, a promoção de platéia para a dança e na participação dos acontecimentos sócio-culturais do Estado"¹⁵. Em 1984, o grupo fica entre os dez primeiros colocados na I Mostra de Novos Coreógrafos. Em 1985, apresentam o espetáculo *Três Atos*, de Julson Henrique e Maria Inês Crossara. O grupo ainda monta o espetáculo *Árias e Mosaico*, em 1986 e se apresenta com este formato até 1987, quando Julson sai do grupo e se muda para Fortaleza. Vera Bicalho, uma das ex-integrantes do *Energia* propõe a criação de um grupo de dança profissional independente, sem vínculo nenhum com academia. Assim surgiu a *Quasar Companhia de Dança*, no dia 07 de fevereiro de 1988, a primeira companhia de dança independente de Goiânia.

Percebe-se que, na década de 1980 na cidade de Goiânia, ocorreram vários movimentos que conseguiram estabelecer diálogo com a produção artística nacional e internacional, em um cenário de constituição do *corpus artístico* da dança local. Porém estes ecoaram na cidade de forma muito menos intensa do que sua força explicitou. Isto é identificado pela forma como o trabalho da *Quasar Cia. de dança* foi recebido na cidade e que os acompanhou até meados da década de 1990 e que se repete com grupos atuais, e também pela quase ausência de grupos amadores e profissionais evidenciada pelas pautas dos principais teatros que são preenchidas predominantemente por apresentações de final de ano de escolas e academias de dança.

Qual o estofo social da memória da dança em Goiânia?

¹⁴ Fernando Madueño, um dos donos da recém inaugurada Academia Movimento. Parte do programa do Espetáculo *Dia e Noite*, que estreou no Teatro Goiânia, em outubro de 1983.

¹⁵ RIBEIRO, L (1998). Entrevista cedida por Julson Henrique ao Jornal O Popular. s.d. p.55

Partindo deste primeiro panorama sobre a dança em Goiânia nas décadas de 1970 e 1980, algumas problematizações surgem referentes ao desenvolvimento e consolidação desta prática artística na cidade. A seguir, para finalizar esta aproximação com a história cultural da dança na cidade serão apresentadas algumas considerações referentes aos estudos sobre memória e tradição. E, no entendimento que o saber local da dança foi se constituindo da interação entre modelos estéticos e sociais, identifica-se que o *corpus memorialístico* perpassou as relações de poder com a predominância de uma tradição e de sua estética.

A questão crítica da tradição do balé clássico em Goiânia não foi sua manutenção como um caminho de dança, mas como o único aceitável na cidade, apesar de todo o movimento contrário que invade o século XX e que se radicaliza a partir da década de 1960. Por isto a importância de se estudar minuciosamente as solidariedades sociais e analisar a maneira pela qual se fazem e desfazem as configurações sociais. A percepção da dança pela cidade se relaciona com outras memórias vinculadas a tradições que não dialogam com a prática artística e alguns movimentos ocorridos na década de 1980. Nesta dissonância, a maioria dos sujeitos de uma tradição moderna de dança em Goiânia não encontrou espaço de identificação e não deram continuidade ao trabalho realizado. Ou até mesmo não se reconheceram sujeitos de dança, estabelecendo-se em outra prática social. Por isto mesmo, nesta investigação a memória aparece, definitivamente, como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Esta história da dança exige o reconhecimento da complexidade das relações estabelecidas na sua constituição. O levantamento dos sujeitos que admitem ou se admitiram construtores/vivenciadores deste fenômeno precisa nos levar ao seu oposto, a sua margem. O olhar do oficial e do oficioso, reconhecendo as contradições, flutuações, fragilidades e enfrentamentos. Reconhecer como a dança local se apresenta em relação a um contexto mais geral da dança, nacional e internacional, com qual(is) tradição (ões) dialoga. Uma possibilidade é pensar que o destaque dos movimentos de dança da cidade na década de 1980 no cenário nacional se deu justamente porque a cidade era ausente de tradição consolidada. Isto gerou uma dança mais inventiva e ousada que oxigenou os festivais de dança. Instaura-se uma contradição: grupos que não possuíam estofo social para existir,

mas que talvez justamente por isso, se comportaram de forma criativa e experimental. Isto seria um estofo artístico?

Traçar a trajetória da prática artística da dança em Goiânia é delinear sua identidade e, como coloca Levi (1996), em seus usos da biografia, é a própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não linear e suas contradições, os maiores desafios que acabam se tornando os protagonistas com que se deparam os historiadores. A identidade da dança como prática social artística é uma e pode-se falar de uma identidade artística de dança que, não necessariamente, coincide com esta identidade social? Claro que a identidade social é a que será a (re) conhecida e, por isto mesmo a que se consolidará, mas assumindo a existência de uma postura com uma particularidade artística, cabe ao historiador a identificação e o reconhecimento deste lugar. Por isto a arte vista no foco da própria arte.

Esta história é o confronto entre esquecimentos e lembranças ou mesmo entre pertencimento ou não. O reconhecimento de pertencer à dança na sua constituição estético-cultural – conformação de escolas e técnicas – pode não se vincular a uma postura artística. Da mesma forma, uma postura artística pode dialogar com estéticas e tendências nacionais e internacionais, independente da aproximação de tradições. Seria uma aproximação referente muito mais ao que é arte, do que de uma correspondência nos enfrentamentos técnico-estéticos. Gondar (2000) chama a atenção para o quanto ficcional é esta grande abstração chamada “identidade”.

Buscar a constituição da prática artística a partir somente da correspondência ou não com as escolas e estéticas estabelecidas no campo analítico da arte é aceitar uma história e uma memória como herança acabada, capaz de perpetuar uma identidade, e não uma memória trabalho, que produz outras coisas quando rememora. Aqui se quer desnaturalizar e confrontar o esquecimento na perspectiva da dimensão artística para então fazer o mesmo com a lembrança, com o documento, com a fonte. Até porque, como coloca Gondar (2000) *esquecer é um ato, que requer condições especiais de possibilidades. São necessárias forças muito intensas para a sua realização e para a constituição da memória*. O que faz a cidade se esquecer da ousadia dos movimentos ocorridos na década de 1980, muito forte nos trabalhos primeiros da Quasar Companhia de Dança? Este é um problema para história cultural da prática artística da dança. Qual o sentido deste esquecimento e

seus desdobramentos para os processos de criação em dança na cidade? Este é um problema para a história artística da prática artística da dança.

No âmbito da cultura e na memória como repetição, parece que a lembrança é necessária para lembrar o quê esquecer, lembrar de não sair do lugar. Que contexto cultural, social, artístico proporciona isto? Bosi (1987) traz uma consideração importante em relação à rememoração e seus significados. A memória que fica sofre transformações de acordo com as operações sofridas pelo grupo receptor. Assim, se a vida social ou individual estagnou, ou reproduziu-se quase que só fisiologicamente, é provável que os fatos lembrados tendam a conservar o significado que tinham para os sujeitos no momento em que os viveram. Investigar como acontece a prática artística da dança na cidade, como ela é vivenciada, compreendida pode nos dar pista de como são suas memórias e seus esquecimentos. E mesmo a nostalgia em relação às memórias pode sinalizar uma estagnação e uma frustração diante do vivido.

Nesta perspectiva, a história cultural é o confronto e a problematização do passado vivido, a investigação da dança e do seu lugar social artístico, que instiga desejos de memória, predominantemente do que é lembrado e do que é esquecido neste campo e os porquês de tais acontecimentos. Esta abordagem já é um enfrentamento diante de uma história linear e acrítica de dança¹⁶ que, na maioria das vezes, se resume a pura apreciação das memórias da dança. Outra coisa é o questionamento de como estas são rememoradas, por que e para que. Esta é a discussão/contribuição que a história das sociabilidades e das instituições traz para o universo da dança. Que memórias são essas? Que corpos, que sujeitos, que tradições, que instituições, que legitimações?

A história cultural aqui identificada na perspectiva da nova história que está em diálogo com a interpretação antropológica (Geertz, 1989), e que se desloca para as profundezas dos acontecimentos, investigando as dimensões simbólicas e inconscientes dos processos sociais. Aborda-se então a cultura a partir de estruturas

¹⁶ Buscando superar este quadro, atualmente existe um esforço em se produzir histórias da dança nos contextos regionais/nacional, mapeando sistematicamente este movimento artístico desenvolvido em todo o Brasil. É o caso do livro *Cartografia da dança – criadores-intérpretes brasileiros*, de Fabiana Britto, 2001; *Passos da dança Bahia*, de Lia Robatto, 2002; *A formação do balé brasileiro*, de Roberto Pereira, 2003; *A História que se Dança: 45 anos do movimento da dança em Brasília*, de Yara De Cunto, com texto de Susi Martinelle, 2005.

de significados, estabelecendo a complexa rede de significações que tornam os agentes protagonistas de suas histórias. Partir de um relacionamento entre os modelos culturais e a configuração de sistemas mentais ordenadores de nossas relações com o mundo, de nossas coordenadas corporais e nossas noções de tempo e de espaço. Para esta perspectiva, cabe aqui ressaltar que a História Cultural tem pensado na impossibilidade de uma explicação total dos sistemas simbólicos. Estes constituem um universo amplo ultrapassando os significados que nascem da cultura, da ordem do sentido, que configuram o senso comum, em uma compreensão primeira das coisas. Quando falamos de simbolismo, sempre há sentido, mesmo quando desconhecemos sua significação consentida culturalmente, ou, por simplesmente, não haver reconhecimento do sistema de símbolos do qual se origina uma linguagem.

Um problema explícito na perspectiva do estudo histórico cultural da arte é justamente um modo de saída do estatuto estável da pesquisa convencional. Então o esforço de tratar a dança enquanto arte em sua dinâmica histórica e na hermenêutica dos símbolos, que aqui são fontes de uma escuta e de um esforço permanente de invenção de significados. A dança, pensada aqui como um campo artístico com especificidades próprias, é também identificada em um campo cruzado que faz fronteira com outras artes como a música, as artes do corpo, a pintura, etc. e também com outros sistemas de linguagem. Assim, pretende-se uma história da dança compreendida na perspectiva interartes¹⁷, ou seja, colocando o problema da

¹⁷ O contato com estes conhecimentos veio a partir da orientação do prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha, na disciplina *Análise da Criação Contemporânea*, realizada no segundo semestre de 2005, dentro do Mestrado de Música da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG. A continuidade se deu após aprovação no doutorado através da disciplina *História e Teoria Interartes e Estudos de Performance: do romantismo ao pós-modernismo*, por ele ministrada e no Grupo de Pesquisa *INTERARTES – Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance*, UFG/CNPq. Foram produzidos os seguintes artigos a partir desta perspectiva em diálogo com a dança: RIBEIRO, Luciana e NORONHA, Marcio Pizarro. ***Da Documentação como fonte de estudo histórico à criação audiovisual no campo da dança: do filme documental à videodança na política cultural para a dança no Brasil***. Rio de Janeiro: XII Encontro Regional de História - ANPUH-RIO, agosto/2006. E somente de RIBEIRO, Luciana: ***Problemas Teóricos em torno da dança e fundação de suas tradições nas práticas artísticas da cidade de Goiânia***. Goiânia: IX Encontro Regional ANPUH-GO – História da Cultura e Escrita da História, outubro/2006. ***Cultura Popular e Dança Contemporânea: processo educacional interartístico***. Goiânia: XVI Simpósio de Estudos e Pesquisas da Faculdade de Educação/UFG, junho/2007. ***A constituição de uma prática artística: os caminhos de institucionalização da dança na cidade de Goiânia***. São Leopoldo: XXIV Simpósio Nacional de História – História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos, julho/2007. ***Reflexões em torno da prática artística da dança: dos olhares múltiplos às práticas múltiplas provocantes de olhares/acontecimentos transformadores***. São Paulo: XI Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes, julho/2007. ***Dança, História e Memória:***

unidade/diferença particular das artes como marco fundante da constituição de uma história das artes complexa e produtiva. Diferentemente de ser um conjunto de obras de uma época, identificado a partir de um estilo estético, busca-se uma historiografia da dança pela via da produção artística, através da história comparada, do confronto de teorias, de crítica e das contextualizações. Assim, temos a arte como uma categoria de análise e de produção de conhecimentos.

A história artística é a investigação de experiências e posturas poéticas e artísticas no âmbito da propriedade deste lugar particular. Abre-se o olhar, (re)velando a complexidade das memórias e das tradições, transbordando a memória que se constitui tradição, e a tradição que evoca uma memória. E Goiânia se apresenta como um espaço de descoberta de histórias e, principalmente de experiências artísticas que se encontram memorialisticamente soltas, estáticas, mudas, confusas, emboladas, truncadas. E é neste cenário que nos encontramos: no deserto... “*O deserto é o labirinto mais radical, pois nele tudo pode ser caminho, todos os sentidos podem construídos. Mas como representar esquematicamente um deserto?*” (FEITOSA, 2002: p.64).

Goiânia em dança – estofo artístico?

“*A arte não se contenta em adorar, ilustrar, ela organiza*”. (Noronha)

Retorna-se aqui aos conceitos apresentados no início deste trabalho para a compreensão do sistema de pensamento que está a se falar e sobre qual o desafio está sendo aqui proposto. Partir de um lugar que não se quer ou não se é próprio da cultura, e por isso mesmo, torna-se capaz de roçá-la. Como coloca Deleuze, a arte não tem opinião. “*A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem*” (2004, p. 228).

Quer se então investigar a história artística da dança. Desta forma o esforço é ir além das problematizações sócio-culturais da dança, mesmo no âmbito das técnicas e estéticas referentes a tipologias e classificações do universo analítico da arte.

problematizações em torno das obras biográficas de dança. Goiânia: III Simpósio Internacional Cultura e Identidades, outubro/2007. ***Dança Esquizofrênica: um recorte interartístico da dança na cidade de Goiânia na década de 1980.*** São Paulo: XII Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes, julho/2008.

Além de Deleuze, outro autor que contribuirá para esta investigação é Umberto Eco (1968) em seu livro *Obra Aberta*. O que o autor assume como obra aberta é justamente a declaração do descolamento da arte diante da estética (ciência) e da cultura. E então, independente da dança ser colocada como norma de conduta social, independente dos diálogos estabelecidos com o contexto cultural local, no âmbito da consolidação ou não de determinadas tradições ou a conformação de um cenário de produção artística em dança, o que se quer é investigar e mergulhar nas obras de dança produzidas neste período.

"O que nos interessa é esclarecer os projetos de poética para iluminar através deles (inclusive quando dão lugar a obras erradas ou discutíveis do ponto de vista estético) uma fase da história da cultura – ainda que, na maioria dos casos, seja sem dúvida mais fácil individuar uma poética pela referência às obras que, ao nosso ver, atingiram seus propósitos". (ECO, 1968: p. 25)

Estabelecer contato com movimentos e acontecimentos de dança da cidade que tiveram "vida própria", que "ficaram em pé sozinhos", pois que não estavam necessariamente condicionados ao contexto cultural. Muito pelo contrário, que cortaram a realidade artístico-cultural da cidade. Isto é possível porque está se falando de arte e de arte na perspectiva já apresentada. Diante desta compreensão, cabe identificar onde a dança, que é postura, que é arte existiu no recorte histórico definido. Para isso, as obras de dança se tornam conceito na perspectiva da história dos conceitos colocada por Koselleck (2006). Este autor apresenta um trato com a realidade que é aqui buscado, de elementos/lugares com vida própria dialogando com o contexto cultural, porém depois de compreendidos isoladamente. Este isolamento produz conhecimentos que muito contribui para o universo particular da arte, os processos de criação e seus desdobramentos.

"Portanto, os processos de permanência, transformações e inovação são compreendidos diacronicamente ao longo da série de significados e dos usos de um termo determinado. No âmbito de uma possível história dos conceitos, a indagação fundamental a respeito dos processos de alteração, transformação e inovação conduz a uma estrutura profunda de significados que se mantêm, recobrem-se e precipitam-se mutuamente, significados que só podem se tornar social e historicamente relevantes se a história dos conceitos for isolada e destacada como disciplina autônoma. Ao seguir seus métodos próprios, a história dos conceitos fornece indicadores para a história social". (KOSELLECK: 2006, p. 107)

O propósito é investigar os problemas artísticos e não somente sociais que as obras e as experiências artísticas apresentam e quais proposições são possíveis neste

lugar artístico, dancístico e corpóreo. São três elementos que se fundem na existência da dança e que se colocam não como representação e sim, fundamentalmente, como produtores de formas de organizar e produzir conhecimentos, como sistemas de pensamento: a arte, a dança e o corpo.

O corpo pode conduzir a consciência em vez de ser seu objeto. De repente, o estudo deste corpo e de seus atos revela de modo diferente do que revelava até aqui: considerar por exemplo que existe uma inteligência do movimento fora do trajeto clássico que subordina o motor à ‘idéia’, é estudar de modo diferente as práticas, é estudar de modo diferente as maneiras de fazer e de experimentar. **Enfim, é ter em vista recursos de sentido exatamente onde eles pareciam não existir.** (CORBIN: 2008, p. 10 – grifos meus)

Um corpo arte potencializa os sentidos, as ambigüidades e as direções possíveis de ser, de existir. E é um corpo experiência, lugar oco para existir de devir. Aproxima-se aqui muito mais do corpo sem órgãos de Artaud, do vazio que existe só para se encher de possibilidades, do não desejo, mas também desejo, colocado por Deleuze (LINS, 1999), do que das metáforas do corpo, do corpo como objeto de arte como colocado por Henry-Pierre Jeudy (2002). A economia do corpo sem órgãos está no mergulho ao seu próprio limbo (con)formando-se um único órgão.

O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos. (Gil, 2004a. p. 25)

Apresentar uma história de sujeitos considerando seus corpos e seus detalhes já é um desafio enorme para a história cultural, quem dirá quando estes mesmos sujeitos se apresentam dançando, produzindo sentidos duplos de existência, uma biográfica e cultural, outra poética e artística. E para se constituir uma história da dança este esforço se faz necessário, buscando fundamentalmente parâmetros da própria arte para a compreensão desta trajetória e de seus movimentos na vida. Como coloca a pesquisadora francesa Isabelle Launay, ao adentrar na dança, em seu artigo intitulado “O dom do gesto”, respeitar e perceber como a dança organiza, o que ela exclui, o que ela permite:

... a complexidade do contexto que permite, a cada vez de modo singular, criar e/ou impedir as condições de uma nova possibilidade de vida no vasto campo das práticas da dança, perceber de novo o que ela exclui e o que ela permite, sob quais condições e com quais fins. (LAUNAY, 2003. p. 90)

Assim compreender o surgimento e/ou permanência de alguns estados artísticos que não se relacionam com o contexto cultural da época. Este trato metodológico

possibilita o estudo da história da dança partindo do contexto local, identificando grupos e movimentos isoladamente do contexto social, cruzando e pontuando características até então, de um ponto de vista cronológico, geográfico e social –, impossíveis de existir. Investigar-se-á se os grupos, seus atores, suas obras, suas gestualidades, suas posturas, constituintes de efeitos de experiência e expectativas. Inclusive possibilita a identificação de posturas e movimentos de dança locais com traços de ousadia e ineditismo em suas experiências similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança, e que agora poderão existir, independente de comparações e tradições dadas.

Nossos passos nos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos... Não é o que estamos vendo?

– Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?

A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo! ¹⁸

E aqui quer se constituir a história considerando também o improviso, pois como coloca Sant'Anna (2004, p.32), “*o improviso é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver*”. Escrever uma história que permita as lacunas, o vazio, que possibilite não só o aparecimento do encoberto, mas também do descoberto, do inesperado, do desconhecido. Como coloca Sarlo (2007), retornar ao passado como captura do presente. História e dança serão confrontados como universos distintos e, por isto mesmo, torna-se emergencial a compreensão da especificidade de cada um: a exigência da história como lugar das variáveis – permanência e alteração –, e a admissão da dança com lugar de variedades frente a condução sócio-cultural da vida (DELEUZE, 2004).

Neste trato dado a dança, de ‘rarefação’, de dilatação do sentido ao se eliminar o referente, ela se torna um possível lugar de experimentação e constituição da interartística. Para tal, há que se esforçar para identificar a garantia, durante o processo de criação e de pesquisa, da manutenção das unidades auto-referidas na esfera do sentido artístico, favorecendo coexistências e encontros, como Cunningham realiza através do acaso. Lugares novos que, não sendo nem

¹⁸ Fala de Erixímaco in VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

analogias nem semelhanças, nem ‘relações’ em geral, asseguram efetivamente a consistência do sentido num mesmo plano de todas as linguagens e, no neste caso específico, no plano do movimento da dança.

“... é por isso que o movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa ‘consciência inconsciente’ que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de ‘libertar o corpo’ entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um ‘eu’).” (GIL, 2004: p. 24-25)

Este mergulho na arte pela própria arte gera um movimento infinito e labiríntico. Quando um organismo é chamado a desdobrar suas próprias partes, sua alma animal ou sensitiva abre-se a todo um teatro, teatro em que ela percebe e sente de acordo com sua unidade, independentemente do seu organismo e, todavia, inseparável dele. (DELEUZE, 1991, p.25) Não há assim corpo específico ou dança fechada e sim, corpo múltiplo composto de uma multiplicidade de corpos e possibilidades dancísticas. Cria-se um espaço de onde se pode, na coexistência e consistência do lugar da arte e da dança em uma dobra infinita.

É um direcionamento que abre para a complexidade. A dança – vivência e pesquisa artística – torna-se única porque é gerada de uma imensidão de relações e de singularidades experimentadas, o que Deleuze (*ibid*) chama de inflexão – que é inseparável de uma variação infinita ou de uma curvatura infinitamente variável. Acredita-se que a dança já se afirmou a ponto de experimentar estes lugares e direcionamentos, mesmo que, possivelmente, seus feitores não tivessem o total dimensionamento do que isto apresenta como lugar de existência complexa.

É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto; é aí que todo contorno esfuma-se em proveito das potências formais do material, potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares. A transformação da inflexão não admite simetria nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante ‘levanta seu vôo ou corre o risco de abater-se sobre nós’. Mas a espiral vertical não retém, não adia a inflexão sem, inclusive, prometê-la e torná-la irresistível na transversal: nunca uma turbulência se produz sozinha, e a sua espiral segue um modo de constituição fractal, de acordo com o qual sempre novas turbulências intercalam-se entre as primeiras. É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta,

ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação. (DELEUZE, 1991, p. 32/33)

Os lugares que pode-se atribuir, conquistar, estar e alcançar quando do trato específico/pleno, singular/total dado à dança fazendo-a existir em seu vazio infinito são também imensamente abismais. E, a possibilidade de uma abordagem interartística, onde se pode encontrar/perder no âmbito da própria arte, abre um campo extremamente inventivo e extático. A prática social da atualidade já é vivenciada em uma perspectiva intercultural e, portanto a viabilidade e riqueza da investigação e do enfrentamento interartístico torna-se necessário e fundamental quando se deseja e se foca o conhecimento da Arte.

Poder partir da dança, investigá-la, experimentá-la, esmiuçá-la, confrontá-la, tanto como bloco de sensações quanto como conceito e chegar novamente a ela, e não em uma outra dimensão que não a artística é de um gozo incrível. É realmente tomá-la para si, em toda a sua inteireza vazia, mesmo compreendendo que isto é só uma lasca. Tomar a dança no seu poder de esquecimento...

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito em suas especulações e sonhos!¹⁹

Bibliografia

- 1- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1980.
- 2- _____, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- 3- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2^a ed. Tradução por A. Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- 4- BOUCIER, Paul. **A história da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- 5- CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- 6- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹ Idem.

- 7- CORBIN, A., COURTINE, J. e VIGARELLO, G. (org.). **História do Corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- 8- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** 2^a ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- 9- _____, Gilles. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora Papirus, 1991.
- 10- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que nos vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- 11- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- 12- FÁTIMA, Conceição V. e LEMOS, Jandernaide R. e LIMA, Lenir M. **A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade**. Goiânia: dossiê FUNDETEG, 2004.
- 13- FEITOSA, Charles. **Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche**. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (org.). Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- 14- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- 15- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. São Paulo: LTC, 1989.
- 16- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- 17- ___, José. **Abrir o corpo**. In: FONSECA, Tânia M. G e ENGEMLAN, Selda. (org.) **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004a.
- 18- GONDAR, Jô. **Lembrar e esquecer: desejo de memória**. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (org.). Memória e espaço. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- 19- GREINER, Christine. **Corpos em crise, uma in-tradução**. In: Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2. 1999.2.
- 20- JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- 21- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC-Rio, 2006.
- 22- LAUNAY, Isabelle. **O dom do gesto**. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (orgs.). **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003.
- 23- LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (org.). Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- 24- LIMA, Lenir Miguel. **Um momento da dança em Goiás**. In: Revista Pensar a Prática, Goiânia: Editora da UFG, v. 1, n. 1, p. 74-80, jan./jun. 1998.
- 25- LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos**. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 1999.
- 26- MONTEIRO, Mariana. **Balé, tradição e ruptura**. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 27- NORONHA, Marcio Pizarro. **Do fundo dos meus (teus) olhos. Abordagens da obra de arte em suas dimensões simbólica, imaginária e corporal**. In: Revista Vivência. n. 29. EDUFRN: Natal, 2005.

- 28- _____, Marcio Pizarro. **A vingança de Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade. A arte e a “polifemia”.** In: Revista Maestria. n. 4. Fundação Educacional Monsenhor Messias, 2006.
- 29- _____, Marcio Pizarro. **Scinesthesia, embodied experience [performance? Body art?], paradigma audiovisual e a arte no tempo recente.** Conferência proferida no I Colóquio de Estética, Cultura e Imaginário da UFG, 2008. Texto inédito. Versão postada no blog <http://marciopizarro.wordpress.com>
- 30- RIBEIRO, Luciana G. **Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história.** Goiânia: ESEFFEGO, 1998. (monografia de final de curso)
- 31- RODRIGUES, Eliana. **A trajetória dialética da dança pós-moderna.** In: Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2. 1999.2.
- 32- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Vertigens do corpo e da clínica.** In: FONSECA, Tânia M. G. e ENGELMAN, Selda (orgs). **Corpo, arte e clínica.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- 33- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- 34- SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: EDUFBA, 2005.
- 35- STUART, Izabel. **A experiência do Judson Dance Theater.** In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) *Lições de Dança* 1. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- 36- VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- 37- VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.