

PREFEITURA DO RIO

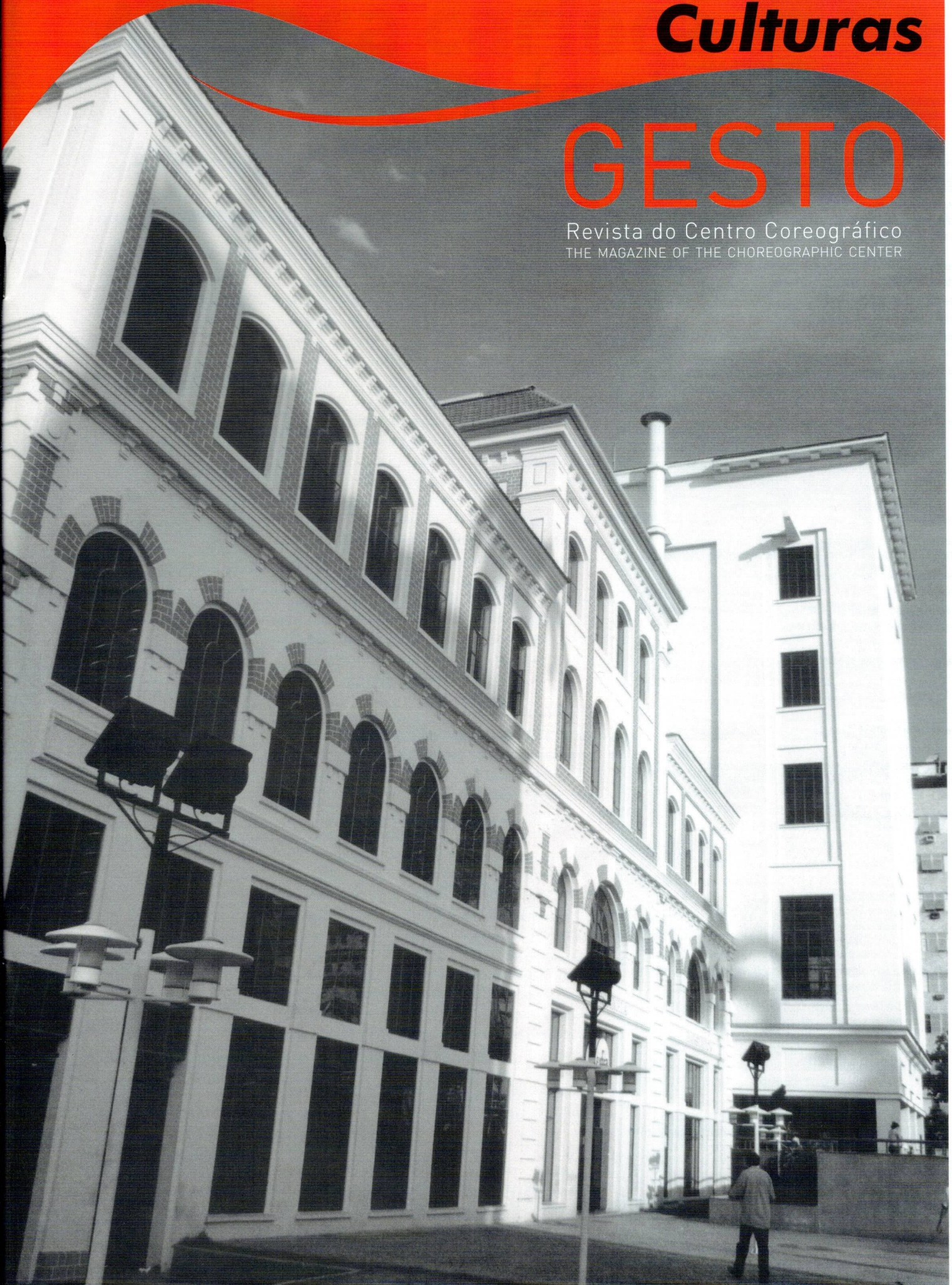
Culturas

GESTO

Revista do Centro Coreográfico
THE MAGAZINE OF THE CHOREOGRAPHIC CENTER

EDIÇÃO ESPECIAL agosto 2005

Dança em festa: Centro Coreográfico do Rio completa um ano de atividades
Dance is having a party: the Rio Choreographic Center celebrates its first anniversary



GESTO

Revista do Centro Coreográfico
THE MAGAZINE OF THE CHOREOGRAPHIC CENTER

A revista *Gesto* (ISSN 1677-9207) é uma publicação da Secretaria Municipal das Culturas/RIOARTE. Rua Rumânia, 20, Laranjeiras, Rio de Janeiro, Cep. 22240-140. Tel. (21) 2265-9960. Site: www.rio.rj.gov.br/rioarte/

Gesto magazine (ISSN 1677-9207) is a publication of the Municipal Department of Cultures/RIOARTE. Rua Rumânia, 20, Laranjeiras, Rio de Janeiro, Cep. 22240-140. Tel. (21) 2265-9960. Web site: www.rio.rj.gov.br/rioarte/

E-mail: revistagesto@terra.com.br

Gesto on-line: www.rio.rj.gov.br/centrocoreograficodorio

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro

Mayor of the City of Rio de Janeiro

Cesar Maia

Secretário das Culturas Secretary of Cultures

Ricardo Macieira

Presidente do RIOARTE President of RIOARTE

Rita de Cássia Sámarques Gonçalves

Diretora de Projetos Projects Director

Paula Ibarra

Diretora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

Director of the Rio Choreographic Center

Regina Miranda

Diretor da Divisão de Dança Director of the Dance Division

Marcos Teixeira Campos

Assessor de Comunicação Public Relations

Marco Antonio Gay

Conselho editorial Editorial advisory board

Ricardo Macieira, Paula Ibarra, Marcos Teixeira Campos e Ilana Strozenberg

Diretora-editora Publisher-editor

Luciana Hidalgo

Editora-adjunta/Dança Associate editor/Dance

Regina Miranda

Pesquisa de imagens e produção editorial

Image research and editorial production

Luciana Closa e Fabiana Rodrigues

Preparação de textos Text preparation

Jorge Bastos

Revisão Proofreading

Ricardo Cesar

Tradução e revisão (inglês) Translation and revision (English)

Anna Luisa de Oliveira Araújo e Cláudia Chaves

Colaboradores desta edição Collaborators in this edition

Ana Vitória, Denise Oliveira Siqueira, Gustavo de Oliveira,

Inés Bodega e Ivan Junqueira

Projeto gráfico Graphic design

Sergio Liuzzi

Design

Karyn Mathuiy

Agradecimentos Acknowledgements

Cyril Chazal e Marie-Josée Zénarre/Bibliothèque Nationale de France, Marie Depalle/Consulado Geral da França no Rio de Janeiro e Verônica Prates e Tatiana Lúcia da Silva/Cia. Étnica.

Gesto é vendida no Centro Coreográfico do Rio (Rua José Higino, 115. Tel. 2570-1247 – e-mail: ccoreografico@rio.rj.gov.br).

Gesto is sold at the Rio Choreographic Center (Rua José Higino, 115. Tel. 2570-1247 – e-mail: ccoreografico@rio.rj.gov.br).

Os textos assinados são de total responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização.

The signed articles are the sole responsibility of their authors and do not necessarily reflect the views of the magazine. The total or partial reproduction of texts, photographs or illustrations, by any means, is forbidden without authorization.

CTP e impressão CTP and printing

Ediouro Gráfica

RIO

PREFEITURA
CULTURAS

A revista *Gesto* é uma publicação bilíngüe (português-inglês). A seção de textos vertidos para a língua inglesa começa na página 35.

Gesto magazine is a bilingual publication (Portuguese-English), and the section which contains the texts translated into English begins on page 35.

A dança carioca em festa

Celebrating dance in Rio



foto Luis Cancel

O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro,

que está completando um ano, é resultado da continuidade de uma política pública de apoio à arte em geral e à dança em particular. Uma política transparente, criteriosa e sempre a serviço da população do Rio.

A decisão de restaurar inteiramente e equipar um prédio histórico para abrigar o Centro Coreográfico – maior do gênero na América Latina – é mais uma demonstração exemplar dessa política pública abrangente, que integra a cultura como expressão imaterial ao espaço urbano e à arquitetura. A escolha da Tijuca, além de prestigiar o bairro que é o coração da Zona Norte, contribuiu para ampliar a oferta e democratizar o acesso a equipamentos urbanos de cultura por toda a cidade.

Espaço para a produção, o estudo e a reflexão sobre a dança, o Centro Coreográfico ganha em seu primeiro aniversário o reconhecimento do carioca em geral por fomentar a criação artística e revitalizar o nosso patrimônio.

The Choreographic Center of the City of Rio de

Janeiro, which is completing its first anniversary, is the result of the continuity of a public policy of support of the arts in general and dance in particular. A transparent and discerning policy, always in the service of the people of Rio.

The decision to totally restore and equip a historical building to house the Choreographic Center – the greatest of its kind in Latin America – is one more exemplary demonstration of this comprehensive public policy, which integrates culture, as an expression immaterial, to urban space and to architecture. The choice of Tijuca not only lent prestige to the neighborhood that is the heart of the North Zone, but contributed to widen the offer and democratize access to urban equipments of culture throughout the city.

A space for the production, study, and reflection on dance, the Choreographic Center in its first anniversary gains the recognition of Rio residents in general for encouraging artistic creation and revitalizing our heritage.

Cesar Maia

Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro
Mayor of the City of Rio de Janeiro

Produto de uma gestão pública comprometida

com a democratização do acesso à arte, o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro consolida seu primeiro ano de atividades no desempenho pleno do papel que a cultura cumpre por toda a cidade.

Viabilizando a revelação de talentos com a concessão de bolsas de estudo, incentivando a expressão artística desde a infância, contribuindo para a formação de platéias e investindo na valorização da produção acadêmica, o Centro Coreográfico atua ao mesmo tempo como núcleo de preservação da memória da dança, vitrine para as temporadas mais recentes, sede de companhias e palco para o intercâmbio internacional de idéias. Tudo isso em permanente movimento.

Espaço para todos os estilos, do clássico ao contemporâneo, refletindo a pluralidade e a capacidade criativa da dança carioca, o Centro Coreográfico é um monumento vivo à vitória inquestionável da política pública direcionada para a dança há 12 anos em vigor.

E eu não tenho a menor dúvida: quem conhecer o Centro Coreográfico também vai dançar.

The product of a public administration committed

to the democratization of access to art, the Choreographic Center of the City of Rio de Janeiro consolidates its first year of activities in the full exercise of the role that culture carries out throughout the city.

Making possible the revelation of talents with the awarding of scholarships, encouraging artistic expression since childhood, contributing to the creation of audiences and investing in the greater appreciation of academic production, the Choreographic Center functions at the same time as a center for the preservation of the memory of dance, a showcase for the most recent seasons, the headquarters for companies, and a stage for the international exchange of ideas. All this in permanent activity.

A space for all styles, from the classical to the contemporary, reflecting the plurality and creative capacity of dance in Rio, the Choreographic Center is a living monument to the unquestionable victory of the public policy committed to dance during the last twelve years.

And I have no doubt at all: whoever gets to know the Choreographic Center will also dance.

Ricardo Macieira

Secretário das Culturas
Secretary of Cultures

Dança feminina

A exposição *A construção do feminino na dança (séculos XV-XVIII)*, realizada este ano no Centre National de la Danse, em Paris, traça um valioso histórico dos preceitos e preconceitos que ajudaram a construir o mito da dançarina ao longo dos séculos

6-9

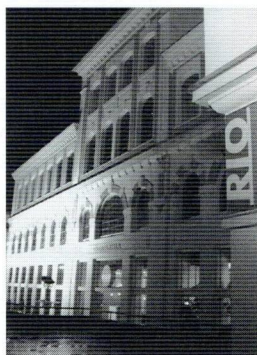


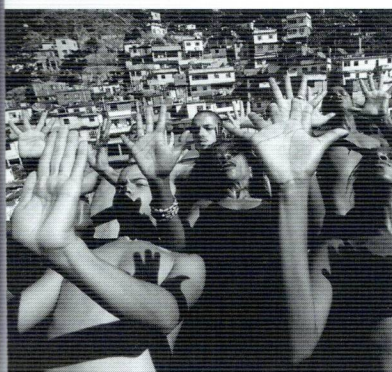
foto Luis Cancel

Feliz aniversário

O Centro Coreográfico do Rio festeja um ano de funcionamento, firmando-se como espaço de democratização da dança, recebendo companhias residentes do Brasil e do mundo e inserindo-se definitivamente no circuito internacional de centros coreográficos

14-21

Cia. Étnica divulgação



Arte política

Em entrevista à *Gesto*, a coreógrafa Carmen Luz conta como tira da margem jovens moradores de favelas, formando-os corporal e intelectualmente e dando-lhes novas opções de vida e trabalho pela dança-teatro

10-13

Corpo e filosofia

O tradutor e escritor Jorge Bastos mostra como estóicos e epicuristas integraram o corpo em suas especulações filosóficas, chamando atenção para a importância da percepção dos sentidos na Grécia dos séculos IV-III a.C.

22-25



foto Renata Valente



foto Andrés Manner

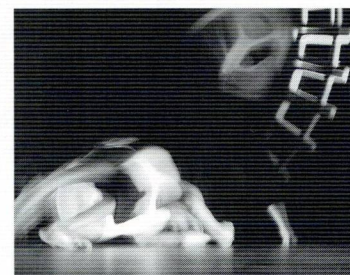


foto Hilton Berredo

Ensaio Fotográfico

Clicadas em diversas situações coreográficas, várias companhias de dança residentes no Centro Coreográfico do Rio compõem este ensaio, inspirado no projeto de intercâmbio Corpo Coletivo

26-29

Ensaio Crítico

A crítica de dança Inês Bogéa analisa o espetáculo *Tempo de verão*, da coreógrafa carioca Marcia Milhazes, que põe em cena vertigens, angústias e desejos, expressos em espirais labirínticos de corpos e formas

30-31

Página-poema

O poeta Ivan Junqueira inaugura o novo espaço da *Gesto*, destinado a versos inspirados no corpo e/ou na dança. No poema *Espelho*, ele questiona o eu refletido na imagem: o que se revela e o que se oculta

33

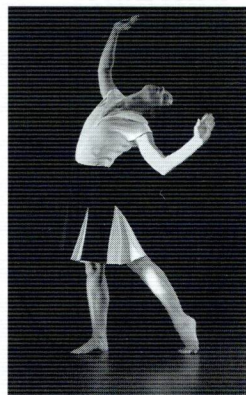


foto Willian Santos / Bianzino Gesualdi

Coluna Coreógrafos

Diretora da Cia. Ana Vitória Dança Contemporânea, Ana Vitória Freire inaugura a nova coluna da *Gesto*, expondo seu fazer coreográfico: rememora a formação na ginástica rítmica, as influências literárias de Fernando Pessoa e Miguel de Cervantes e sua trajetória na dança

34

Corpo Literário

A editora Annablume aposta no corpo como tema e lança diversos títulos de autores nas mais variadas áreas do pensamento: há reflexões sobre corpos juvenis no território urbano e pesquisas sobre o corpo como objeto de fetiche

32

O poder da dança

O que se festeja no aniversário de um ano do Centro Coreográfico do Rio é antes de tudo a dança em si, este ofício que “não é entretenimento, arte ornamental ou um jogo qualquer de sociedade, mas uma coisa séria e muitíssimo venerável”, como já disse o poeta francês Paul Valéry. Dança é coisa séria e, por isto, espalha-se nesse belíssimo espaço arquitetônico no Rio de Janeiro, projetado especialmente para aqueles que a vivem em sua rotina e excelência, inspirando um público que não se cansa de admirar a estética do corpo dançante/pensante.

Esta edição especial da *Gesto* celebra a dança e, sobretudo, as dançarinas, estas figuras míticas que ao longo dos séculos firmaram-se com suor e leveza no mundo das artes. É o que mostra a pesquisa realizada para a exposição *A construção do feminino na dança (séculos XV-XVIII)*, exibida este ano no Centre National de la Danse, em Paris, e comentada neste número, mostrando como o moralismo religioso marcou o corpo feminino, cerceando seu movimento e criando regras rígidas de comportamento social. Em diversas épocas, a dançarina significou o mal em carne, osso e músculo. Assim construiu-se o mito – e o mistério que perdura.

A festa do Centro Coreográfico é dedicada a dançarinas e dançarinos, coreógrafos e coreógrafas, técnicos, equipes e espectadores cariocas. Nesse rastro, a *Gesto* preparou uma matéria especial em que o Centro é radiografado em seus conceitos, projetos e utopias. A edição traz ainda, entre outros artigos, uma entrevista com a carioquíssima Carmen Luz, especializada em levar teatro e dança a jovens de morros e comunidades pobres do Rio, formando-os corporal e intelectualmente. É dela a frase: “Dançar é um ato político.” Sim, o poder da dança está na poética de cada corpo e é transformador.

Luciana Hidalgo
Editora



foto Marcia Milhazes e Luiz Castello

Capa

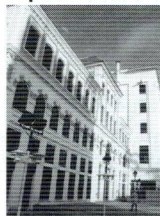


foto Eduardo Rocha

Fachada do
prédio do Centro
Coreográfico do
Rio, na Tijuca

O mito da dançarina

A mostra *A construção do feminino na dança (séculos XV-XVIII)*, exibida este ano no Centre National de la Danse, em Paris, revela como o corpo feminino em movimento foi controlado pelo moralismo religioso, afirmando-se pouco a pouco como experiência estética

por **Luciana Hidalgo**

imagens do catálogo *La construction de la féminité dans la danse*
acervo *Cliché Bibliothèque Nationale de France, Paris*



Reprodução

Salomé com a cabeça de São João Batista, gravura de Lucantonio degli Uberti. Ao lado, reprodução de Casais que dançam, de Virgil Solis.

Uma exposição realizada este ano no Centre National de la Danse (CND), em Paris, resgatou um tema valioso na história do corpo e do movimento. Centrada no estudo da construção do feminino na dança, do

século XV ao XVIII, a minuciosa pesquisa histórica persegue cada passo das mulheres que dançaram desde o fim da Idade Média até a Revolução Francesa. Percebe-se como o corpo feminino, uma vez empenhado em movimentos de caráter encantatório e dado a excessos de sedução, foi visto como depositário do mal em variadas épocas. Representou, para o catolicismo, a caixa de ressonância de todo desvio moral, objeto de controle e castigo. A caça às bruxas executada pela Inquisição legou vestígios de uma maldição que grudaria no imaginário e no dia-a-dia da sociedade européia por séculos sucessivos, influenciando de forma negativa a mítica em torno da figura da dançarina e a própria dança como profissão.

A mostra *A construção do feminino na dança (séculos XV-XVIII)* levanta diversas questões pertinentes à história da dança, investigando-a em sua origem como fenômeno inseparável dos costumes, e não como experiência cênica. Reúne pinturas, desenhos, estampas e documentos raros, como manuscritos e tratados de dança que chegavam a listar regras de conduta sobre o gestual socialmente correto nos bailes da corte francesa. A primorosa pesquisa é da italiana Marina Nordera, autora de uma tese transformada em exposição pelo CND, com a colaboração do acervo da Bibliothèque Nationale de France. Ela assina o texto do catálogo que, de tão bem escrito e detalhado, torna-se um pequeno livro de relevância bibliográfica no estudo da dança.

Como a fixação do diabo no corpo da mulher é arcaica, a mostra começa com representações da figura de Salomé. A personagem sem nome, descrita no Evangelho, conjugou gestos e olhares oblíquos ao dançar para o poderoso Herodes, que desejava casar-se com sua mãe. Como recompensa pela *performance*, Salomé (que só ganhou este nome no século I, do historiador romano Flávio Josefo) exigiu a cabeça do profeta João Batista, a mando da mãe, já que ele condenara publicamente o casamento. Assim, na exposição, quatro estampas dos séculos XV e XVI revelam, de formas menos e mais sutis, o satanismo de Salomé e seu triunfo diante da sociedade da época, exibindo a cabeça de João Batista numa bandeja. Tudo graças ao poder da sua dança, mais encenada para o êxtase humano do que como forma de oração.

Sabe-se, no entanto, que a atração pelo interdito foi o que dialeticamente intensificou no homem o desejo pelo *mal*. Sobre este paradoxo, construiu-se



Na mulher, a falta de controle racional sobre o corpo exacerba a sexualidade – e a dança é a sua expressão

o mito do corpo feminino e toda uma *semiologia diabólica*. Apesar de segregadas, as mulheres adaptaram-se às proibições, aceitando uma espécie de dissociação entre suas *almas* e corpos, sendo estes considerados pedaços de carne e luxúria quase que autônomos, sobrecarregados de *mistério*.

Toda esta *química maléfica*, quando combinada com a dança, tinha sua potência elevada, sobretudo em contraposição ao corpo masculino. Como resume Marina Nordera: “A dança feminina, ao estimular os cinco sentidos, pode despertar a sexualidade. O corpo da mulher é comparado ao do animal.

Subjugado aos seus sentidos, é desprovido do controle racional que o homem sabe impor. A dança feminina torna-se objeto de um sistema de controle que adquire diferentes nuances de acordo com as épocas.”

Nesse contexto, uma série de quatro estampas de Martial D’Auvergne, intitulada *A dança macabra das mulheres* (1500-1510), estabelece a relação estreita entre a mulher e o mal, ao mostrá-la em diversas poses, dançando com esqueletos. Esta dança com a morte desenvolve-se de forma natural nas imagens: parecem divertir-se, ambas, fêmea e caveira, como se íntimas fossem, na freqüente alegoria do par *eros-tanato*.

Durante o século XVI, a Reforma e a Contra-Reforma instituíram uma espécie de legenda em algumas obras de arte, inaugurando um estranho conflito entre imagem e texto. Em *Jovem dançando sobre a Bíblia*, de Johannes Saenredam, uma bela mulher ensaia movimentos suaves e discretamente eróticos com os pés apoiados, literalmente, sobre uma Bíblia. Ao lado, outra jovem, desnuda em transparências, tem um homem em seus braços. Parece, a princípio, a primazia feminina sobre a religião, mas a advertência inscrita na estampa diz o oposto: “Jovens divertem-se, alegremente, em seu amor volátil. Uma gosta de ser abraçada, outra faz movimentos com os braços. Algumas dançam ao centro, batendo os pés e cantando versos. (...) Logo vem o desprezo frívolo pela Lei e por Deus.”

Entre os documentos raros da exposição, figura um tratado contra a dança e a música *maldita*, escrito pelo Abade François-Louis Gauthier. A edição é uma entre várias publicações de religiosos e moralistas dos mais variados credos (catolicismo, luteranismo etc.) com a fixação de regras rígidas: proibição da dança em dias de festas religiosas, templos sagrados e cemitérios e, sobretudo, às mulheres, dependendo da condição: se virgens, casadas ou viúvas. As leis, claro, eram subvertidas, mas instalou-se, assim, a idéia de um terror inoculado nos movimentos, especialmente os femininos.

Saindo das sombras medievais

A mostra também revela como a arte acompanhou os preceitos e preconceitos da medicina em relação ao corpo feminino, ao longo dos séculos, desde a teoria dos humores, que auscultava uma fragilidade psicológica aliada a uma racionalidade tosca, até a anatomia. *Da dissecação de partes do corpo humano* (1505-1564), de Charles Estienne, reproduz uma figura feminina em plena dissecação, órgãos à mostra, e ainda assim apresentando um gestual lascivo. Ao lado, a legenda dá uma científica lição de anatomia.

Outro módulo da mostra é totalmente dedicado às mulheres nos bailes. Apesar das restrições religiosas, dançava-se na corte, nas praças, festas religiosas e cerimônias de casamento. Tratados do século XVII eram editados para regular movimentos femininos: deveriam ser doces, moderados, suaves, humildes, mansos e nobres; a postura, alinhada. E o olhar não podia entrever o menor erotismo, permanecendo sempre baixo em relação ao parceiro. As mulheres não convidadas a dançar deviam evitar qualquer esboço de melancolia. E as viúvas seguiam códigos estabelecidos para não serem chamadas à dança, ficando pelos cantos, à espreita.

Data do século XV o surgimento dos manuais de dança e dos mestres encarregados de ensinar às moças o código de conduta nos bailes. Elas tinham aulas em casa, que funcionavam como senhas para uma boa desenvoltura no salão – e um bom partido no futuro. Marina Nordera explica o valor social da dança: “Em razão das convenções sociais, o baile é



A obra de Mathieu Merian, Da formação do feto: o corpo feminino sob a ótica da medicina.

No Renascimento, artistas dedicaram-se a temas profanos e pintaram a feminilidade sem o véu católico

uma das raras ocasiões, senão a única, de encontro entre homens e mulheres fora do círculo familiar ou conjugal. Dançar em par – prática que, segundo Marcel Mauss, é própria da cultura ocidental a partir do fim da Idade Média – reproduz de forma mimética e ritualística as diferenças entre as identidades sexuais, o encontro entre parceiros, a elaboração do discurso amoroso.”

A hipocrisia social perpassa vários períodos da história da dança, sendo inclusive assunto de edições como *Aos meus companheiros estudantes* (1520/30), em que o jurista Antonius Arena ensina como dissimular com discrição olhares e carícias eróticas durante o baile. Escrita para homens, a obra estimula a busca de uma forma polida de contato, em meio à vigilância. Uma outra edição ensina parceiras a transgredirem leis com trejeitos simples: um colo à mostra, uma saia levemente levantada, um toque de braços e coxas durante a coreografia – esta, menos estética, subjugou-se às práticas sociais de cada época. Pressupunha-se que a linguagem do corpo feminino era libertina por natureza, daí a repressão na hora do baile, onde a moça trabalhava seu primeiro contato íntimo com o parceiro – a iminência do pecado. No entanto, uma vez mantida a máscara social, tudo era possível debaixo dos farfalhares de vestidos.

Ao longo dos séculos, a dança tornou-se parte integrante da educação na França, tão importante quanto as aulas de música, constituindo para a burguesia uma tentativa de ascensão social e motivo de chacota entre a nobreza. A mostra no CND expõe obras que desvelam o sarcasmo aristocrático diante da ansiedade burguesa em formar jovens trôpegos, dispostos a tudo para galgar degraus na hierarquia da sociedade.

No Renascimento, quando a arte adquiriu tintas do humanismo, artistas como Leonardo Da Vinci e Boticelli puderam retratar temas profanos – a mulher em movimento era um deles. Ao resgatarem elementos da Antigüidade greco-romana, pintores tiraram a feminilidade das sombras medievais e a pintaram sem o véu católico, mais distante da culpa e próxima da felicidade. “Desde Platão, uma longa tradição associa o termo grego *kara* (alegria) a *koros* (dança). Por

essa razão, a dança foi vista por muito tempo (antes da era cristã) como a expressão natural e espontânea da alegria”, diz Marina Nordera. A ambigüidade de visões, contudo, marcou o período: enquanto a pintura *Bacanal*, de Tiziano Vecellio, associa mulheres à festa, ao prazer e a Baco, a xilogravura *A dança das loucas* reúne um grupo de mulheres dançando uma espécie de ciranda do degredo – sob seus pés, figuram legendas-rótulos de suas mazelas (*preguiça, ambição* etc.), transformadas em carimbos sociais que as legaram à margem.

Do diabólico ao divino

Como reza o título, a exposição *A construção do feminino na dança (séculos XV-XVIII)* cumpre com maestria a tarefa de mostrar a evolução do feminino (ou feminilidade): desde o fim da Idade Média, quando mulheres misturavam-se a tribos de acrobatas e saltimbancos em apresentações em castelos e praças públicas, até o século XVII, quando foi criada a Academia Real de Dança, em Paris, e a dança começou a se formar como experiência estética-profissional.

A evolução da dança como profissão para a mulher deu-se de forma tão lenta que uma edição do século XVIII, intitulada *Situação atual da música do rei em três espetáculos de Paris*, lista as dançarinas participantes, uma a uma, cada qual relacionada ao responsável por sua entrada na Academia. Importava menos o talento e mais a sua relação com a aristocracia. Muitas eram amantes de gente notória e por vezes trocavam a cena pela vida cortesã, suscitando a curiosidade do público pelo viés do escândalo.

A mostra parisiense oferece bom subsídio para se entender passo a passo a construção do mito da dançarina, com todo seu brilho e palidez. Século a século, essas figuras provocativas foram se formando e afirmando entre a elite intelectual e artística, tornando-se musas de poetas, pintores e escritores. Num salto, deixariam de ser demoníacas, passando a *divinas*.

Coreógrafa de corpos e utopias

Diretora da Cia. Étnica de Dança e Teatro e do Centro Cultural José Bonifácio, da Prefeitura do Rio, **Carmen Luz** faz uma “intervenção estético-cultural na favela”, levando dança e teatro a jovens de comunidades pobres

por **Denise Oliveira Siqueira**



Foto Ana Maria Torres - divulgação

A coreógrafa e diretora da Cia. Étnica Carmen Luz: insistência e inquietude para transcender limites.

Arte, política e palco são termos que, na história do Ocidente, caminham juntos. Na Grécia Antiga, o teatro já servia como meio de veiculação de mensagens formadoras. Na Idade Média, esteve a serviço da Igreja, sob o formato dos autos de catequese. No reinado de Luís XIV, na França do século XVII, a dança foi usada para conformar e formar a nobreza que freqüentava a corte do rei. A arte, no entanto, principalmente no início do século XX, momento em que eclodiram as vanguardas européias, soube se rebelar e mostrar posicionamento crítico frente à guerra mundial e... à própria arte. O urinol que Marcel Duchamp expôs ao público era um ato político. Mary Wigman, na Alemanha, e sua dança expressionista, ou dança de expressão, também. Isadora Duncan e a recusa ao corpo codificado do balé, idem.

Há a política de Estado, governos, candidatos e eleições. Se considerarmos político cada ato da vida e encararmos a arte como parte desse cotidiano, concluímos que a dança também pode ser uma forma de manifestação política. Foi por pensar assim, preocupada com as questões da inclusão social e do espaço do negro na cultura brasileira, que a atriz e bailarina Carmen Luz começou em 1994 seu trabalho com a Cia. Étnica de Dança e Teatro. À frente do seu grupo de dança, do projeto pedagógico Encantar – patrocinado pela Petrobras – e do Centro Cultural José Bonifácio, da Prefeitura do Rio, na Gamboa, Carmen assume: “Toda arte é política.”

A Cia. Étnica nasceu da vontade e da inquietude de Carmen Luz. Ocupando um sobrado na Rua Barão de Mesquita e outro espaço no morro do Andaraí, a companhia faz parte de um projeto maior: educar esteticamente, formar criticamente cidadãos jovens, conscientes politicamente de seu papel na sociedade. A dança e o corpo são os meios, os processos utilizados por Carmen para abrir a jovens e

crianças desfavorecidos possibilidades de vida longe da marginalidade social.

Em entrevista à *Gesto*, a coreógrafa e diretora fala de seu trabalho, formação, e dos corpos que pretende construir física e intelectualmente. Favorável à existência dos chamados trabalhos sociais com dança, ela explica que seu esforço se situa em outra esfera: “Não sou assistente social, não tenho essa formação. Então, não faço trabalho social. Gosto de dizer que faço uma intervenção estético-cultural na favela.” Os desafios são muitos, mas Carmen garante: “Sou insistente. É como vejo a água: pura insistência; e há muita água em mim.”

GESTO: Desde meados dos anos 1990, a Cia. Étnica leva aos palcos de dança contemporânea espetáculos com temáticas sociais e urbanas, como *Cobertores* e *Clip-se*. Como foi a trajetória do grupo até aqui?

CARMEN LUZ: A companhia nasceu de uma necessidade de viver e como medida de coerência para uma série de indignações e incômodos que me adoeciam. Uma necessidade insuportável de propor, de me reorganizar, de me colocar no mundo com meus pensamentos. Queria expor minhas reflexões, realizar, experimentar algumas práticas que pudessem, quem sabe, iluminar o meu caminho e o de outras pessoas. As questões sociais me afligem e me motivam porque mostram, com uma lente de aumento gigantesca, o grau de secura de cada corpo, de cada pessoa, de cada representação. Por isso, criei a companhia. De início, de 1994 até 1997/98, pude contar com a parceria da Zenaide, produtora e também atriz, dançarina e coreógrafa. Criei e dirigi eventos e espetáculos para artistas da minha mais profunda admiração: Léa Garcia, Zózimo Bulbul, Ana Carbatti, Maria Ceíça, Paulo Barbosa, Deoclides Gouvêa. Depois, fiquei só, com as minhas questões, e me dediquei todos es-

Carmen e seus alunos: rotina que inclui treinamento intelectual e acurada observação do cotidiano.

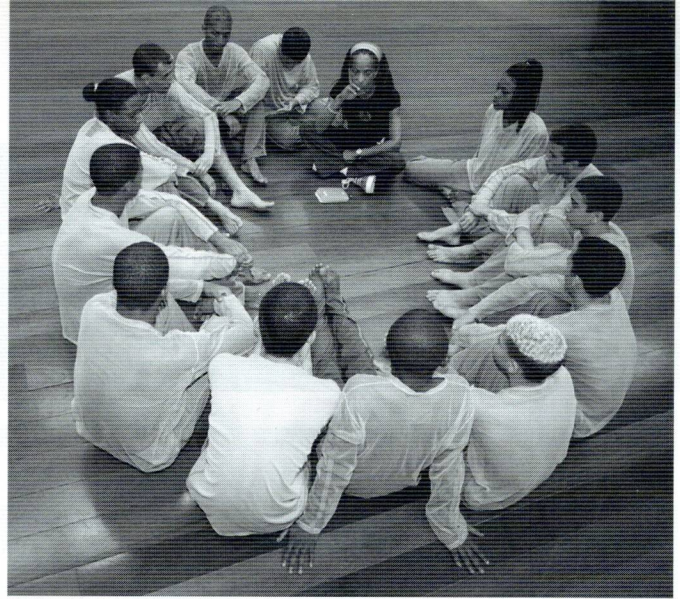


Foto Pedro Lobo - divulgação

ses anos a trabalhar com os corpos e os pensamentos de jovens, cujos únicos bens são as próprias vidas. Foi com eles que fundei a nova Cia. Étnica.

GESTO: *Você tem uma formação múltipla: literatura, teatro, dança. Com quem você dançou, estudou, trabalhou, antes de formar a companhia? Como foi a construção do seu corpo e do seu pensamento para a dança?*

CARMEN LUZ: Venho de uma família negra muito pobre. Meus pais, apesar de toda a miséria, insistiram em colocar e manter os filhos na escola, que era pública. Diziam que eu tinha de estudar muito para, quem sabe, ser uma advogada. Aprendi a ler muito cedo, e sempre fui uma criança com muitos sonhos. Queria ser bailarina, como a bonequinha da caixinha de música. Queria ser artista – até hoje sou a única da família. Durante toda a minha infância e adolescência, fui diária e violentamente desencorajada. Ignorância, pobreza, falta de acesso aos bens culturais. O único horizonte era a escola pública. Não havia projetos sociais. Ouvia que arte era coisa de rico e que dança não era para mim, mas, mesmo assim, inventava passos, brincava de combinar histórias com passos. Frequentava bailes *soul*. Depois cortei meu cabelo *a la black power*. Comecei a fazer teatro já adolescente, na escola, e em seguida nas igrejas e praças. Participei de grupos de teatro, montei outros. Desde cedo dirigia, coreografava, escrevia. Fui embora de casa porque queria, precisava ser artista, e minha família dizia não! Trabalhei em casa de família, vendi jornal, Avon e calcinha de porta em porta, fui professora primária na Zona Oeste do Rio. Hoje, minha carteira de trabalho estampa meu registro profissional de atriz. Através dele, comecei a procurar a dança, mas não tinha auto-estima suficiente. Meu corpo não seguia os padrões da bailarina: negro, quadril largo, bunda grande. As pessoas

riam de mim quando eu confessava que queria ser bailarina. Não tinha dinheiro nem amigos na área para frequentar as academias. Minha primeira formação artística vem das danças religiosas – o candomblé a que ia com a minha família – e do teatro popular e alternativo do fim dos anos 1970. Fiz algumas aulas no Coringa, com a Graciela Figueiroa, duas aulas com Regina Miranda, no Humaitá, outras com Lourdes Bastos. Estudei na UniRio, com Ausônia Bernardes e Nara Kaiserman. O resto vem de ginástica aeróbica (maromba!) e muita academia de fundo de quintal, nos subúrbios por onde passei. Já ganhei alguns prêmios. Fiz parcerias criativas com David Parsons e Tom Pliske. Paralelamente, sou bacharel em Letras e pós-graduada em Teatro pela UFRJ. Agora estou cursando pós-graduação em Cinema, na Fundação Getúlio Vargas, e em Dança Contemporânea, na Faculdade Angel Vianna/UFBA. Quero fazer filmes de dança!

GESTO: *Você concebeu um projeto de capacitação de jovens, crianças e adultos para o universo das artes cênicas. Ao longo de dez anos, criou técnicos de teatro, produtores, além de bailarinos. Que atividades seu projeto desenvolve hoje nas comunidades do Andaraí?*

CARMEN LUZ: Trabalhamos com comunidades do Complexo do Morro do Andaraí e da Grande Tijuca – morros dos Macacos, Borel, Formiga – e também com jovens do Engenho de Dentro, Ricardo de Albuquerque, Maré, Manguinhos, morro da Providência e até de São Gonçalo e outros municípios da Baixada Fluminense. Elaborei e submeti à análise da Petrobras o Projeto Encantar – Capacitação em Artes Cênicas. Funciona de segunda a sábado, em três turnos, numa sede alugada no *asfalto*, na Rua Barão de Mesquita, e em outra sede, no próprio morro. O projeto oferece oficinas diárias de dança e teatro para



fotos Mita Petrilho - divulgação



Cena do espetáculo Clip-se. À esquerda, os dançarinos da Cia. Étnica ensaiam coreografia que exige corpos fortes e expressivos.

crianças, jovens e adultos, visitas a museus, galerias de arte. Além da Petrobras, única patrocinadora do Encantar, a Cia. Étnica conta com apoio de diversas instituições que acreditam no projeto: Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ), Teatro Odylo Costa Filho (Uerj), Centro Cultural José Bonifácio (Prefeitura do Rio), Sesc/RJ e Grupo Estação.

GESTO: Além de coreografar, dirigir o Centro Cultural José Bonifácio e ser conselheira do Centro Coreográfico do Rio, você dança? Como e com quem você se exercita?

CARMEN LUZ: Eu trabalho demais! Se responder dentro de uma certa tradição, vou dizer que, profissionalmente, só tenho dançado por intermédio dos corpos dos dançarinos com quem compartilho minha experiência de criação. Mas o que acontece mesmo é que danço até quando estou dormindo. Há muito tempo não me proponho o palco, embora me sinta muito feliz ali. A questão vai além dos movimentos resultantes do meu corpo, das passadas e dos passinhos que vou ter de harmonizar. Dançar é um ato político, e a dança (atividade e expressão) não se realiza somente no palco. Tenho necessidade da dança não apenas no meu corpo, mas porque sei e sinto que a dança põe tudo em ebulição, transforma, atravessa formas e pode libertar as pessoas. Mantenho diariamente, das 5h às 8h30, um encontro solitário com meu corpo, uma meditação ativa. Faço alongamentos, uso técnicas de respiração e movimentos dançados, retirados da capoeira angola e do tai-chi. Um novo espetáculo anda se anunciando no meu corpo; meus anjos e demônios andam me sussurrando que vamos precisar desses treinamentos.

GESTO: Você trabalha com intérpretes que têm corpos muito distintos, histórias de vida diferentes. Como treina seus bailarinos em termos de técnicas corporais: usa elementos de que danças, lutas, ginásticas?

CARMEN LUZ: Cada novo espetáculo traz consigo desafios renovados. Os dançarinos e eu vamos sentindo o que precisamos no dia-a-dia do nosso processo de trabalho e criamos nossas maneiras de fazer o

que precisamos. Solicito a colaboração de algumas técnicas que têm funcionado para o nosso corpo, nosso trabalho e nossa alegria: o Sistema Laban, da Luciana Bicalho; a Dança Afro-brasileira, do Charles Nelson; os Jogos Teatrais, do Rosan Cardoso; o Ballet Clássico, do Mestre Edmundo Carijó e do Nilton Quintanilha; o Jazz, da Thirza Barizon. Na rotina da Cia. Étnica, um bailarino faz no mínimo três horas de aulas por dia. Quando escolho os dançarinos para a realização de um espetáculo, já tenho um projeto bem definido do que quero realizar, mas é apenas projeto. Uma das muitas funções dos dançarinos é transgredir e superar o meu esboço, deixar-me interferir nos seus corpos, motivar-me a criar melhor.

GESTO: O que a dança que você cria exige do corpo do intérprete?

CARMEN LUZ: Melhor eu falar sobre a dança que venho criando com e para a Cia. Étnica. Ela exige que os dançarinos e seus corpos estejam abertos para a pesquisa, treinados a ouvir a si próprios e dialogar criativamente com a coreógrafa. Exige, também, treinamento intelectual, curiosidade e sensibilidade para observação da realidade cotidiana. Essa realidade é plural, vai além da realidade individual e corporal dos dançarinos, pois abrange situações sociais e existenciais, pessoas, personagens, outros conteúdos, outras paisagens. Por outro lado, é uma dança que exige muita força física e emocional e, principalmente, um corpo muito expressivo.

GESTO: E que critérios você adota para selecionar os integrantes da companhia?

CARMEN LUZ: Identifico-me com aqueles que gostam de problemas e de brincar. Senso de humor e astúcia são fundamentais. Principalmente, brincar de detetive e saltar. Toda a minha criação vem do jogo, de uns repentes sem quê nem porquê, e com os quais se deve ter muita paciência, pois geralmente são chaves, senhas. Um dançarino resmungão, entediado ou ansioso põe o segredo a perder. Quando preciso dessas qualidades, prefiro provocá-las nos mais versáteis, aqueles que querem minhas respostas, me pressionam, me encham o saco e me

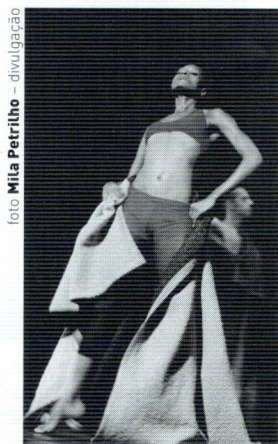
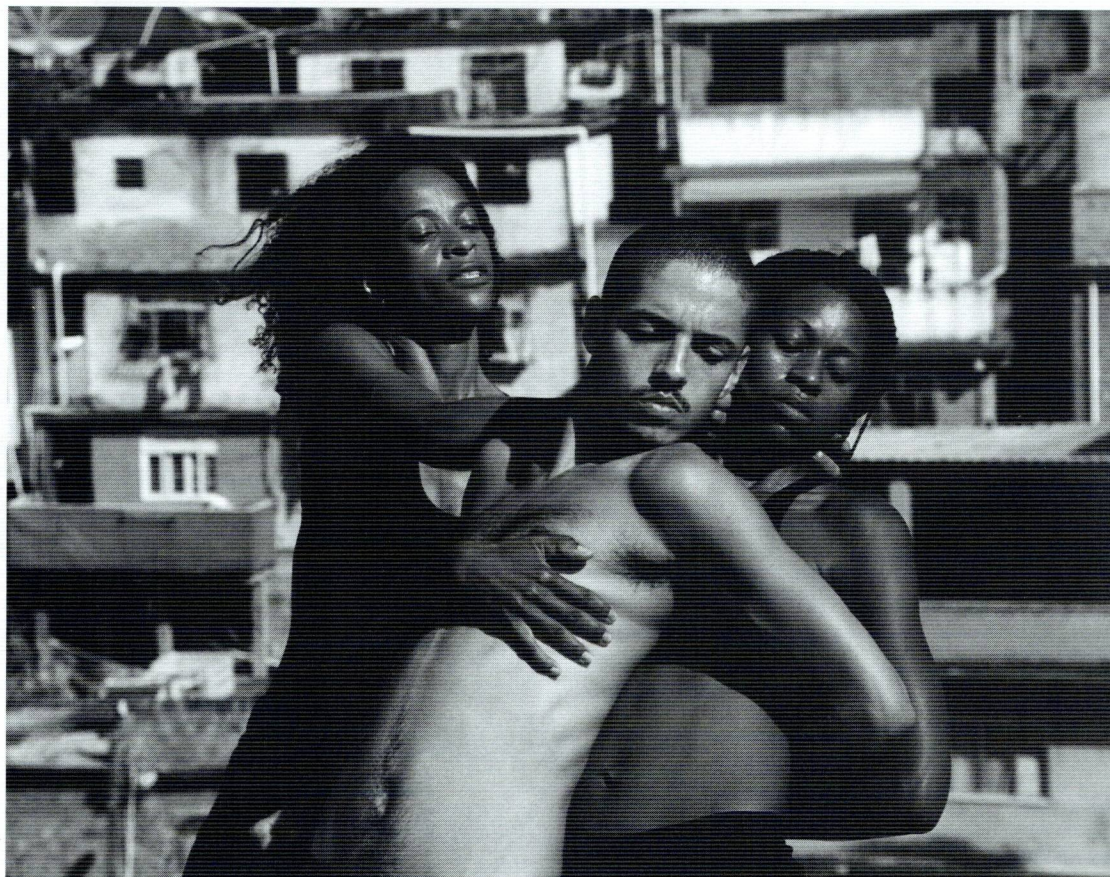


foto Mita Petrilho - divulgação

Carmen Luz em Cobertores.

“Gosto de palavras-chave de difícil compreensão para o dançarino. (...) Proponho e coordeno improvisações a partir do sentido emotivo da palavra”

Carmen dirige movimentos de dançarinos em oficina no morro do Andaraí.



Cia. Êtnica – divulgação

trazem melancolia. A persistência na abordagem do problema, a disciplina e a paciência criativa é o que mais me move, o que me encanta.

GESTO: Como é seu processo de criação?

CARMEN LUZ: Algo do exterior me toca. Eu deixo esquentar essa coisa em mim. Fico com a coisa muito tempo na minha cabeça e, pelo meu corpo, vou trabalhando de diversas maneiras no meu treinamento pessoal, na minha meditação ativa. Depois vou me interessando por leituras que nunca se completam. Parece meio loucura, alucinações. Deixo o tempo passar e só então eu me reúno com o grupo para contar o que está acontecendo. A partir daí, começamos a trabalhar, inicialmente naquela tradição das perguntas com as quais os corpos vão dialogar. Gosto de palavras-chave de difícil compreensão para o dançarino. Elaboro algumas que tenham a ver com a coisa ou a questão que me tocou e me levou a querer

desenvolvê-la. As palavras são escolhidas pelos dançarinos por sorteio. Proponho e coordeno improvisações a partir do sentido emotivo da palavra, como ela tocou o dançarino. Ficamos sem conhecer o sentido denotativo da palavra durante toda a primeira fase. Somente na segunda fase começamos as improvisações. Ficamos o tempo que for preciso, pesquisando movimentos, jeitos de fazer o que o corpo precisa, jogando, lendo, escrevendo, e só depois começo a armar as relações, os corpos, *links* de conteúdos, movimentos temporariamente definitivos.

GESTO: O que você quer comunicar com sua dança?

CARMEN LUZ: Que a minha dança é só um lugar de criação e toques. Se chegar assim, o sol já raiou!

Denise Oliveira Siqueira é jornalista, professora e pesquisadora do mestrado em Comunicação e da pós-graduação em Jornalismo Cultural na Uerj.



EPICENTRO

por **Gustavo de Oliveira**

seleção de imagens **Regina Miranda e Taíla Borges**

Ao completar seu primeiro ano de atividades, o Centro Coreográfico do Rio firma-se como uma experiência única e absolutamente pioneira em nosso país, inserindo-se definitivamente no circuito internacional da dança contemporânea



O Ateliê Coreográfico em sua segunda edição: inclusão de corpos díspares.

F

oram necessários dois anos para transformar parte de uma antiga fábrica de cerveja desativada no maior complexo arquitetônico voltado especialmente para a dança na América Latina. E o Centro Coreográfico do Rio tem, de fato, sua razão de ser. Com exceção do México, onde há uma forte tradição em dança, nenhum outro país latino-americano

apresenta equipamento cultural tão adequado – e servindo de forma tão generosa – às atividades de criação, pesquisa, formação de bailarinos e difusão da dança. São quatro mil metros quadrados – o equivalente a meio campo do Maracanã – distribuídos em cinco pavimentos, com duas grandes salas para ensaios, outra para conferências, centro de documentação, espaço cênico com capacidade para 224 lugares, além de três apartamentos equipados para receber companhias e coreógrafos em turnê pelo Rio.

COREOGRÁFICO



fotos Eduardo Rocha

Detalhe da armação de ferro do Centro Coreográfico. Na página ao lado, a fachada do prédio.

Concebido pelo secretário das Culturas do Rio de Janeiro, Ricardo Macieira, em parceria com Luis Paulo Rangel, o projeto arquitetônico do Centro Coreográfico manteve as características externas do prédio que abrigou a mais antiga cervejaria carioca e reformou seu interior para adequá-lo à nova função. “O espaço foi desenhado para proporcionar uma vivência multicultural e multidisciplinar, tendo como eixo principal a investigação de linguagens”, explica a diretora artística do Centro, Regina Miranda. Para promover a comunicação entre profissionais e público, foram utilizadas grandes portas de vidro que permitem a visão interna dos estúdios.

Apostando na transparência das propostas e no permanente diálogo entre as várias expressões da dança contemporânea, seus criadores, o público e a sociedade em geral, o Centro Coreográfico do Rio tornou-se foco de uma política cultural que busca o intercâmbio permanente de idéias com outras instituições e, sobretudo, a democratização do acesso à informação de qualidade em dança. “Ao completar seu primeiro ano de atividades, o Centro construiu ao seu redor uma extensa malha inteligente que inclui universidades, companhias de dança, centros coreográficos internacionais, academias, projetos sociais, instituições culturais, escolas, orquestras de música e as inúmeras iniciativas da Prefeitura do Rio/Culturas na área de dança”, enumera Regina.

Quem cruza os portões do prédio histórico da Avenida Maracanã, na Zona Norte do Rio, encontra um ambiente em constante efervescência. Funcionando sete dias por semana, a fábrica de dança – como alguns chamam o local, em alusão às antigas instalações industriais – não pára. Ao todo, são 20 projetos permanentes (a lista e suas descrições encontram-se na página 21) e uma extensa programação gratuita, que inclui *workshops*, cursos, palestras, seminários, exposições, instalações de vídeo e espetáculos. Traços da vanguarda nova-iorquina, dos vários e plurais centros coreográficos franceses e da proposta inclusiva do casal Angel e Klauss Vianna compõem a arquitetura de idéias que estrutura a instituição, cujo modelo reflete uma discussão histórica, e permanente nas últimas duas décadas, sobre a criação de um centro de referência para a dança em nosso país.

“Foi a partir dos Encontros Nacionais de Dança, na Salvador do início dos anos 1980, que um grupo de coreógrafos brasileiros e estrangeiros estabeleceu uma agenda de reuniões para discutir a criação do que hoje poderíamos chamar de um centro nacional de dança”, conta Regina. Bastante heterodoxo, o grupo reunia nomes como Rossela Terranova, Antônio Nóbrega,



foto Taita Borges



foto Gil Santos

Alunos da escola Petite Danse durante ensaio aberto no Centro Coreográfico. À esquerda, a segunda turma de alunos do Ateliê Coreográfico durante um workshop com a professora Marília de Andrade.

Ivaldo Bertazzo, Angel Vianna, Graciela Figueiroa, o introdutor do butô no Brasil, Takao Kozuno, além da própria Regina, recém-chegada de uma temporada no Laban Institute, de Nova York. “Naquela época, dois grandes objetivos norteavam a criação do espaço. De um lado, a formação de bailarinos e platéia; de outro, a criação de uma instituição de excelência voltada para o diálogo, a troca de informações e a pesquisa de linguagens. Queríamos um centro de referência para compartilhar e aprofundar processos criativos”, recorda Regina.

Passadas duas décadas, várias daquelas propostas se materializaram no Centro Coreográfico do Rio. Antiga reivindicação dos profissionais da dança, a existência de um local para acolher várias companhias simultaneamente, possibilitando a troca de informações e o acompanhamento de pesquisas de linguagem, tornou-se uma realidade com o projeto Corpo Coletivo. A cada semestre, dez companhias de dança ocupam simultaneamente os estúdios do Centro. Mas não se trata apenas de ceder espaço para ensaios. “Selecionamos companhias

que valorizem uma proposta de dança cidadã e, ao mesmo tempo, componham um leque diferenciado de linguagens com o restante do grupo. A idéia é provocar o entendimento, a apreciação e a transformação coletiva”, explica Regina. “Em contrapartida, os escolhidos oferecem oficinas gratuitas para os mais diversos públicos.”

É o caso da Pulsar Cia. de Dança. Criada há cinco anos pela coreógrafa Teresa Taquechel, a companhia de dança contemporânea possui sete bailarinos em seu elenco, três deles portadores de necessidades especiais. Em sua pesquisa de linguagem, a Pulsar valoriza as possibilidades de movimento de todos os corpos, utilizando cadeiras de roda e outros equipamentos como elementos cênicos.

“Fechadas em seus processos criativos e ligadas aos espaços onde ensaiam, as companhias tendem a um isolamento involuntário”, explica Teresa Taquechel. “A experiência no Corpo Coletivo tem sido das mais ricas em termos de troca com outros coreógrafos, bailarinos e companhias. Descobrimos e tivemos contato com companhias estrangeiras cuja proposta é semelhante à nossa, o que também enriqueceu o nosso trabalho. Além disso, o prédio do Centro Coreográfico é um dos mais bem equipados da cidade em termos de acessibilidade. Há toda uma preocupação com os trajetos dentro e fora do prédio; rampas de acesso ao estacionamento e caminho sem obstáculos até os pontos de ônibus, o que, evidentemente, facilitou a nossa vida”, afirma a diretora da Pulsar.

Marcante no Centro, a idéia de promover a integração social dos diferentes públicos e o acesso democrático à informação de qualidade em dança tornou-se um compromisso permanente. Bem antes de inaugurar sua sede definitiva, em agosto do ano passado, a instituição já desenvolve

o seu primeiro e talvez mais marcante projeto, o Ateliê Coreográfico. Voltado para a formação profissional de novos bailarinos, o Ateliê estabelece um estimulante diálogo com iniciativas de cunho social ligadas à dança nas mais diversas regiões do Rio. Das menos favorecidas chega boa parte dos 110 alunos do projeto. Mas não só delas. E esse, aliás, é um aspecto dos mais bem-sucedidos no contexto da proposta municipal de inclusão social e valorização das diferenças no processo criativo.

“Boa parte dos projetos sociais em dança está restrita aos locais e aos moradores das comunidades populares. Ao possibilitar e promover o ingresso de indivíduos de todas as áreas da cidade e de diversas particularidades corporais, o Ateliê Coreográfico tor-

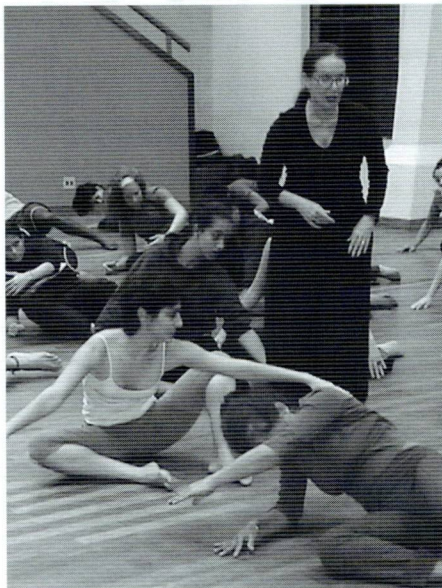


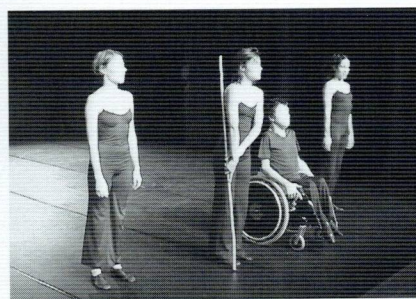
foto Taita Borges

A diretora do Centro Coreográfico, Regina Miranda: aula, troca de informações e pesquisa de linguagens.

Em cena, duas bailarinas da Cia. Márcia Pinheiro em *Divertissements*, que faz parte do projeto *Concertos de Ballet*. À direita, a *Pulsar Cia. de Dança*, com o espetáculo *Pulsar/Fragmentos*.



fotos Gil Santos



na-se um pólo de convivência bastante interessante”, analisa a professora de licenciatura em dança da UniverCidade e crítica do jornal *O Globo*, Silvia Soter. Segundo ela, ainda é cedo para avaliar a trajetória do Centro Coreográfico do Rio: “O espaço deu passos interessantes com relação ao acesso aos seus equipamentos e à informação de qualidade na área da dança, mas é preciso um maior aprofundamento, um pouco mais de tempo e uma política de continuidade para analisá-lo realmente.”

Para o gerente artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, Leonardo Sá, há bons motivos para comemorar. “A existência de um centro de referência, com um prédio como este e vinculado a uma instância pública, é algo extremamente positivo para a cidade. Costumo dizer que uma institucionalidade sadia é sempre mais importante do que os indivíduos,

e torço realmente por uma política de continuidade. Mais do que apoiar uma companhia de dança, o que sem dúvida é essencial, a existência do Centro assegura o surgimento de várias companhias com as mais diversas características”, afirma Leonardo.

Intercâmbio cultural

A sadia institucionalidade a que se refere o gerente artístico da OSB deve envolver também a parceria entre instituições. Isso porque, juntos, OSB e Centro Coreográfico do Rio acabam de dar o pontapé inicial no projeto *Concertos Coreográficos*, que prevê uma série de espetáculos envolvendo os bailarinos do Ateliê e a Orquestra Sinfônica Brasileira Jovem, composta por músicos entre 14 e 25 anos. “Quatro obras de autores brasileiros já foram escolhidas e serão coreografadas pelos participantes do

De criança para criança: o projeto *Carrossel* difunde o trabalho de dança realizado nas escolas municipais e em projetos de inclusão social patrocinados pela Prefeitura. As apresentações são voltadas para o público infantil.



foto Luis Cancel



foto Mauro Curi

Cena de 5 coreógrafos e 1 corpo, do Grupo Tápias.

Ateliê”, revela Leonardo. Há ainda outra apresentação conjunta. Neste caso, bailarinos do Grupo Profissional do Ateliê Coreográfico encenarão *As quatro estações*, de Vivaldi, ao som da OSB e dirigidos por Regina Miranda. Os ensaios já começaram e, após a estréia, em outubro, o espetáculo fará temporada no Theatro Municipal.

Com o mesmo vigor que estabelece projetos de pesquisa e criação coreográficas, a equipe do Centro se relaciona com instituições ligadas ao pensamento e à cultura, como universidades, abrigo e participando ativamente de ciclos de debates. Assim foi elaborado, em parceria com o Departamento de Arte Corporal da UFRJ, tendo à frente os professores Katya Gualter e Marcus Vinícius de Almeida, e com a Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade da Bahia (Prof. Lucia Lobato), o Congresso Transdisciplinar de Pesquisa em Dança. A segunda edição do congresso acontece em agosto e pretende estimular ainda mais a pesquisa em dança, cobrindo todas as suas modalidades.

Com a Funarte, outro exemplo, o Centro Coreográfico do Rio mantém um acordo de cooperação informal que prevê a hospedagem dos artistas que

vêm ao Rio para se apresentar no Teatro Cacilda Becker, em eventos como a Caravana Funarte de Circulação Regional, além de também ser palco para diversas companhias do projeto federal. “É um primeiro passo”, diz o coordenador de dança da Funarte, Marcos Moraes, “para aprofundar o debate e o relacionamento institucional nas esferas das políticas de cultura em níveis federal e municipal, vindo a estabelecer no futuro, quem sabe, um diálogo e uma cooperação ainda maiores.”

Observadora atenta das políticas públicas no âmbito da cultura, a doutora em Dança e Comunicação/Semiótica Cássia Navas tem acompanhado de perto as ações do Centro Coreográfico do Rio. “Em termos de equipamento cultural, já nasce como uma experiência única, sem precedentes em nosso país. Mas está justamente em sua ocupação, e na discussão que suscita, a sua maior contribuição”, sentencia. Acompanhar o desenrolar dessa experiência será fundamental para a discussão de políticas públicas na área da cultura, e não apenas da dança, daqui por diante.

Gustavo de Oliveira é jornalista.

Regina Miranda (ao centro) e os primeiros participantes do Ateliê Coreográfico.



foto Luis Cancel

A arte do encontro

Principal projeto do Centro Coreográfico do Rio voltado para a formação de bailarinos e inclusão social, o Ateliê Coreográfico começou a funcionar antes mesmo da inauguração do Centro e, hoje, é um dos maiores termômetros de sua vitalidade e importância. Com menos de dois anos de existência, já exhibe números marcantes e, mais do que isso, tem mostrado que a dança é uma atividade mais difundida no Rio do que se supunha há dois anos. “Não é exagero afirmar que esse projeto está revelando uma nova geografia da dança na cidade”, afirma Regina Miranda.

O projeto oferece aperfeiçoamento profissional gratuito para estudantes de artes cênicas de todas as idades, classes sociais e particularidades corporais,

que, ao longo de um ano, recebem aulas diárias de uma equipe de professores das mais diversas escolas e abordagens. Dos 110 integrantes, 15 são selecionados para o Grupo Profissional e recebem uma ajuda de custo mensal de R\$ 500. Além de técnicas da dança contemporânea, o programa inclui aulas de improvisação, interpretação, processos de criação, história da dança, da *performance* e do pensamento contemporâneo, além de uma cadeira que explora o intercâmbio da dança com a tradição popular.

“É um bombardeio de informações”, analisa Diego Dantas, do Grupo Profissional do Ateliê Coreográfico. “A sensação é de que nosso corpo vai sendo impregnado de informações para, aos poucos, desenvolver identidade e formação próprias”, define

Um dia de aula: os integrantes do Ateliê em exercício.

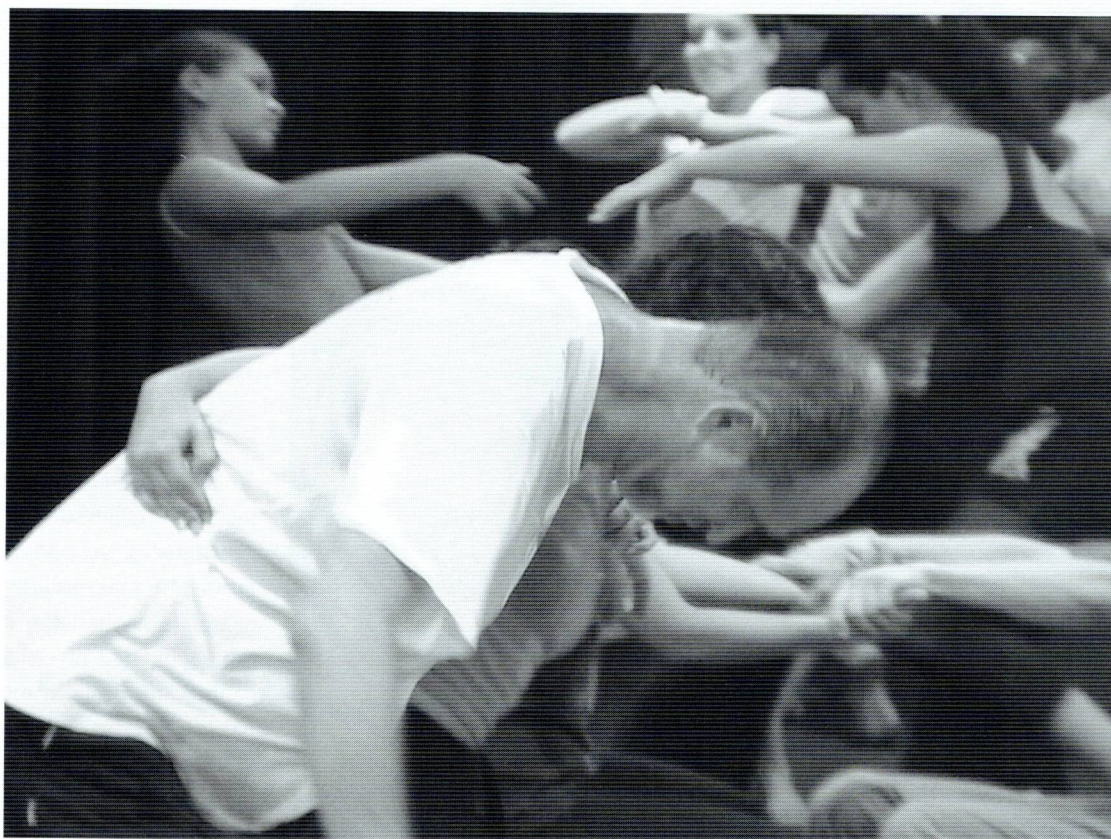


foto Fernanda Matovani

A diversidade social e corporal incentivada no Ateliê Coreográfico estimula o processo criativo e o respeito às diferenças

Steven Harper Cia. de Dança, companhia subvencionada pela Prefeitura do Rio.

o jovem de 20 anos que deu seus primeiros passos em dança no projeto Balé Brasil, destinado a jovens de comunidades da Ilha do Fundão e seus arredores, na Zona Norte do Rio.

Além das aulas gratuitas, os integrantes do Ateliê se beneficiam de uma estrutura voltada 24 horas por dia para a dança e de uma filosofia que aposta na diversidade social, corporal e cultural como elemento enriquecedor do processo de criação. “Estamos falando de uma proposta

inclusiva que estimula a autonomia criativa, a troca de informações, a colaboração e o respeito pelas diferenças”, explica Regina, lembrando que esta visão está presente desde o processo seletivo, em que critérios técnicos de dança são observados, mas não têm caráter eliminatório. O que conta num primeiro momento é a singularidade de cada intérprete, sua disposição para o movimento e o desejo de participar criativamente na construção de trabalhos de dança.

Outra meta do Ateliê Coreográfico é a abrangência geográfica no município. “Existem importantes iniciativas em dança nas diversas regiões da cidade, mas há uma segregação socioespacial que dificulta o diálogo entre elas. O Ateliê se propõe, entre outras coisas, a ser este espaço de convivência e colaboração criativa”, define Regina.

Mas é bom frisar que a diversidade em questão não é apenas social. Quem assiste a uma das aulas no Centro Coreográfico percebe uma ampla variedade de corpos e linguagens, num exercício de convivência que enriquece e desafia permanentemente os seus integrantes. O próprio dia-a-dia da instituição, voltada para o intercâmbio de idéias, tem essa característica. “Temos livre acesso para acompanhar o trabalho das companhias residentes e convivemos de perto com coreógrafos e grupos que se hospedam nos apartamentos do Centro”, destaca Diego, que hoje dá aulas de dança no próprio Balé Brasil e é bolsista da Faculdade Angel Vianna.

Ao final da primeira edição do Ateliê Coreográfico, mais de 30% dos participantes foram integrados ao mercado, como bailarinos, coreógrafos ou diretores, ampliando os quadros de companhias subvencionadas pela Prefeitura do Rio/Culturas, ou formando suas próprias companhias. Além disso, o projeto ganhou um novo e importante parceiro. Com apoio da Universidade Castelo Branco, o Ateliê ganhou um posto avançado no bairro de Realengo, na Zona Oeste, onde 26 de seus alunos têm aulas, utilizando o espaço da universidade. (G.O.)

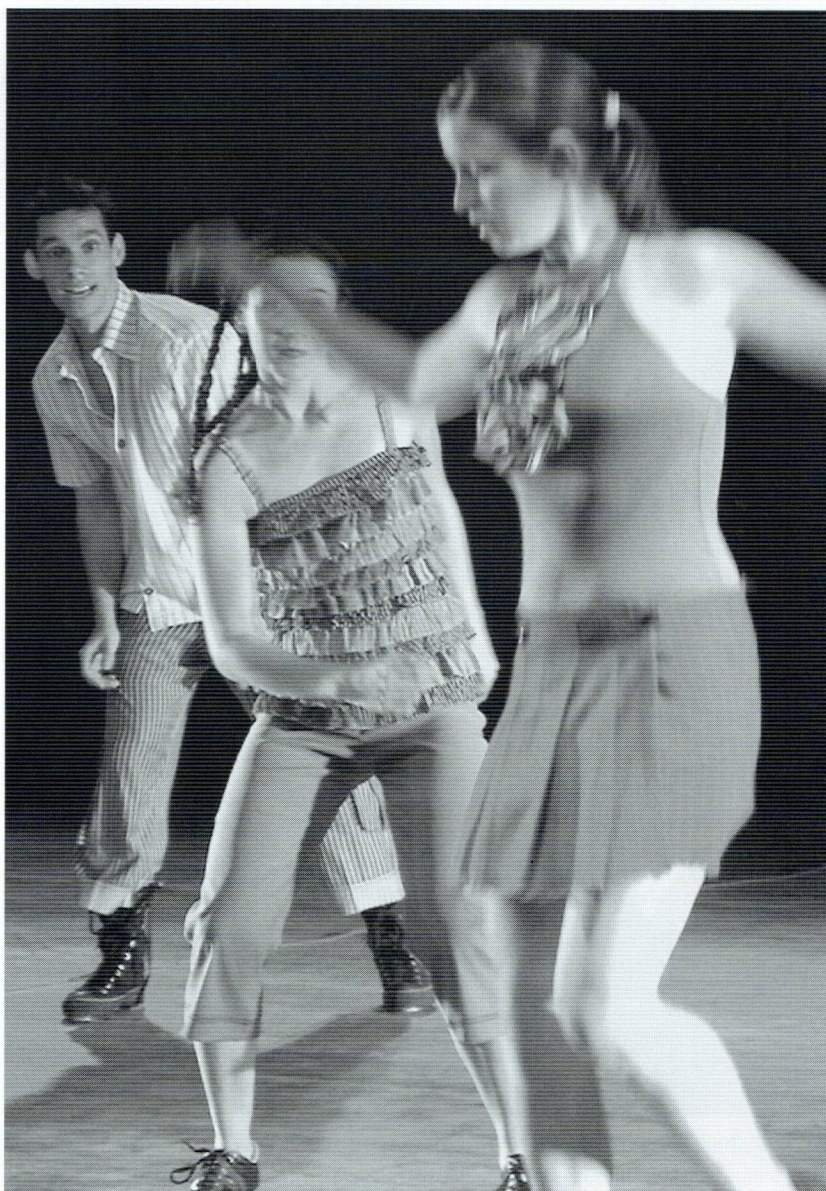


foto Luis Cancel

Fábrica de dança

Em seu primeiro ano de atividades, o Centro Coreográfico do Rio estabeleceu e consolidou uma

verdadeira teia de relacionamentos com universidades, institutos de pesquisa, centros coreográficos internacionais, além de coreógrafos e companhias de dança do país e do mundo, estabelecendo um profícuo diálogo multidisciplinar, que tem a dança como elo primordial. Esta extensa rede de relacionamentos possibilita ao Centro a produção de 20 projetos permanentes, nas mais diversas áreas. Confira-os abaixo.

Ateliê Coreográfico: Oferece aperfeiçoamento profissional gratuito para artistas e estudantes de artes cênicas de todas as idades, classes sociais e particularidades corporais.

Revista Gesto: Publicação voltada para discussões em torno do corpo e da dança contemporânea, abrangendo diversas áreas do pensamento e das artes.

Corpo Coletivo: Projeto de residência para artistas e companhias cariocas, que propõe um diálogo entre profissionais e possibilita ao público acesso permanente a seus processos de pesquisa e criação.

Temporada de espetáculos: Voltados para a formação de platéia, os espetáculos são apresentados nos finais de semana e contemplam diferentes estilos da dança.

Arte Viva: Instalações coreográficas, exposições, performances e outros trabalhos de investigação de linguagem com enfoque multidisciplinar.

Carrossel: Apresenta crianças dançando para crianças. A ideia é valorizar o trabalho de dança realizado nas escolas da Prefeitura do Rio e em projetos municipais de inclusão social, além de divulgar trabalhos desenvolvidos por escolas particulares e academias.

Concertos de Ballet: Enfoque no balé e em seus processos de criação e aprendizado, visando, primordialmente, ao público jovem e da terceira idade.

Rodas de Leitura: Conversas informais sobre corpo, movimento e dança, com base em textos filosóficos, literários e acadêmicos em geral.

Pesquisas RIOARTE de Dança: Apresentação das pesquisas em dança realizadas com apoio da Bolsa RIOARTE, um projeto da Prefeitura do Rio/Culturas com mais de cinco anos de existência.



Foto Renata Valente

Adriana Valente em *Marias*, encenação que fez parte do projeto *Corpo Coletivo*.

Reflexos: Encontros mensais que propõem o diálogo multidisciplinar e enfocam a dança a partir do ponto de vista de outras disciplinas.

Universidade: Apresentação de monografias e teses sobre dança e movimento, produzidas em diferentes universidades do país.

Memória da Dança: Série de entrevistas com personalidades fundamentais na história da dança, no Rio e no Brasil.

Residências Internacionais: Oferece hospedagem para artistas e companhias nacionais e internacionais.

Cine-dança: Sessões semanais de filmes, documentários e musicais, comentadas por um especialista em movimento.

Palco Contemporâneo: Por meio de espetáculos, debates, vídeos e atividades teóricas, busca-se despertar o interesse pelos processos de criação no contexto da linguagem contemporânea de dança.

Oficinas Gratuitas: Destinam-se a profissionais, estudantes de artes e público em geral, interessados no conhecimento prático do movimento corporal.

Seminários e Congressos: Periodicamente, o Centro acolhe e organiza seminários e congressos que têm a dança e o movimento como tema.

Quinta Jovem: Série de espetáculos de dança, totalmente produzida por jovens de 14 a 20 anos do elenco do Ateliê Coreográfico, para o público da mesma faixa etária.

Longevidade: Dirigindo-se à terceira idade, o projeto combina exercícios suaves, fundamentados na técnica de Bartenieff, com atividades de ampliação do conhecimento e lazer cultural, tendo a dança como ponto de partida.

Concertos Coreográficos: Apresentação de bailarinos da equipe do Ateliê Coreográfico, ao som da Orquestra Sinfônica Brasileira. Os espetáculos são realizados no Espaço Cênico.



Foto Taíla Borges/Luís Cancel

A coreógrafa Graciela Figueiroa em atividade no Centro Coreográfico.

Epicuro e a felicidade

Na Grécia dos séculos IV-III a.C., o estoicismo e o epicurismo redimiram o corpo do abandono a que o haviam relegado filósofos como Platão e Aristóteles, preocupados com as idéias puras e pouco interessados na percepção dos sentidos

por **Jorge Bastos**

No fim do período clássico e início do helenístico, na perplexa Atenas que assistia à desintegração das cidades-estados, as correntes filosóficas estóica e epicurista tornaram-se preponderantes na disputa pela hegemonia intelectual e espiritual. E, ao trazerem o mundo sensível de volta ao cerne de suas especulações, acabariam desembocando num inédito, até então, cuidado com o corpo.

As descobertas matemáticas e o contato com civilizações orientais haviam abalado a visão materialista do mundo pré-socrático e aberto caminho à sofística, que arrogantemente fez do homem – e da retórica – a medida de todas as coisas (como enunciou Protágoras). A Academia, fundada por Platão, e o Liceu, de Aristóteles, embarreiraram o avanço do relativismo sofista, privilegiando o conhecimento das idéias puras, mas deixando de lado toda preocupação sensorial com a natureza e o corpo concreto do homem. Epicuro e Zenão de Cício (que deu origem ao estoicismo), com abordagens distintas, preencheram de forma definitiva essa lacuna, influenciando os séculos seguintes, até a predominância do cristianismo.

Ao revalorizarem a natureza, os estóicos consideraram-na racionalmente organizada, estando o *lógos* nela incorporado: a natureza cósmica (Deus) e o homem, a filosofia natural e a lógica eram vistos em íntima e essencial conexão, podendo legitimar-se mutuamente.

Sem confundir natureza e divindade, Epicuro driblou esta última de modo muito original: os deuses, segundo ele, sem dúvida existiam, mas eram não-intervencionistas, não se interessando absolutamente pelos humanos. Podiam, portanto, ser reverenciados, mas não se devia deles esperar qualquer tipo de ajuda, prejuízo ou salvação.

O filósofo se defendia da acusação de ateísmo, afirmando: “Renegar os deuses da multidão não é impiedade; pelo contrário, mostra-se ímpio quem

espera dos deuses o que lhes atribui a multidão.” Para Epicuro, o universo era infinito e vazio, apenas contendo substâncias constituídas por átomos em constante movimentação. Como moralista, porém, ele precisou arranjar meios de não limitar essa concepção (que lhe garantia uma grande liberdade filosófica) à exclusiva fatalidade das forças mecânicas. Conseguiu isso com a hipótese de o átomo poder aleatoriamente (e não, por exemplo, por atração gravitacional) desviar sua trajetória.

Sábio de má fama

A alma humana, para Epicuro, era uma entidade física, distribuída por todo o corpo, que se desintegrava em átomos com a morte do indivíduo. Ou seja, não era imortal. Por isso, a percepção sensorial por meio da alma era a única fonte do conhecimento e, com esta finalidade, deviam-se afastar todos os elementos perturbadores, quaisquer que fossem. “Deve-se buscar o prazer quando sua ausência causa sofrimento. (...) Por isso, o prazer é o início e o fim de uma vida feliz. (...) A sensibilidade é o critério do bem (...)”, explicou Epicuro, em uma das raras cartas suas a chegarem até nossa época.

Desassossegada por desejos insatisfeitos, a alma alterava a percepção, que gerava o conhecimento. A partir disso, o prazer do corpo converteu-se em via de acesso à imperturbabilidade (*ataraxia*) filosófica – e foi o que tão facilmente expôs Epicuro às pechas de ateu e sibarita, no entanto desmentidas em seu cotidiano. Já o corpo humano estóico era visto como algo a ser dominado, de modo algum satisfeito, e, pela vontade, submetido à razão natural, isto é, divina.

O pensamento tolerante de Epicuro fez dele, muito provavelmente, o mais difamado dos filósofos antigos. Disseram-no imoral, e um ex-discípulo contou que ele vomitava duas vezes por dia, para poder comer mais. Foi amigo, confidente e conselheiro de prostitutas. Nunca citou autor algum, nas centenas

Na página ao lado, detalhe da escultura Monolith, do artista norueguês Gustav Vigeland, inspirada no ciclo da vida e nos relacionamentos humanos.



Dois filósofos respondem ao que fazer com o corpo: dominá-lo ou torná-lo feliz



Reprodução em bronze de Alba, de Georg Kolbe.

de obras que escreveu, mas plagiou Demócrito em sua teoria dos átomos e Aristipo no tocante à idéia do prazer. Sequer era cidadão ateniense, e havia ensinado gramática por dinheiro. O próprio Epicuro sustentava o disse-me-disse culto, afirmando que Platão nadara em ouro e Aristóteles fora perdulário, tendo esbanjado seu patrimônio e sendo por isso obrigado a alistar-se no exército, além de vender remédios (ou seja, acusava-o de charlatão). Sobre Protágoras, Epicuro dizia não ter passado de um mestre-escola da roça; e Heráclito era um arruaceiro.

As maledicências contra Epicuro, no entanto, baseavam-se em cerca de 50 cartas escandalosas atribuídas a ele – muito desonestamente, pois sabe-se que foram forjadas pelo estóico Diótimo. Eram cartas endereçadas à amante Leôncia, a outras metretizes ou adúlteras, a poderosos que o filósofo ba-

julava e a amigos pessoais, com conselhos como: “Foge a velas desfraldadas, bem-aventurado Pítoles, de toda disciplina!”

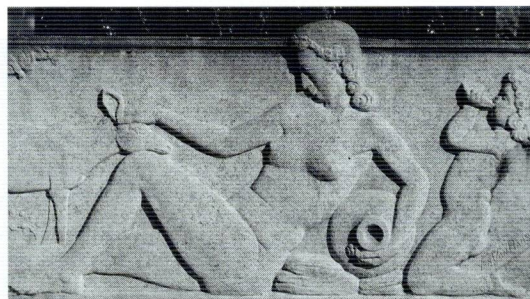
Epicuro nasceu em 341 a.C., sete anos depois da morte de Platão. Os pais eram atenienses, mas ele veio à luz na ilha de Samos, perto da atual Turquia. A mãe era exorcista de profissão, vidente e profetisa. Acredita-se que foi por acompanhá-la no trabalho cotidiano que o futuro filósofo acabou por tomar horror às crendices populares. Seguiu a carreira paterna das letras e da gramática, vindo a abrir escolas nas cidades de Lâmpsaco, Mitilene e Colofonte. Somente aos 36 anos de idade desembarcou de vez em Atenas. Estudara diversas filosofias, mas declarava-se autodidata e independente de todas, negando qualquer influência. Apenas em relação à física, que então englobava cosmologia e formação da matéria, ele consentia, de fato, ter partido de uma visão não originalmente sua, mas tirada do atomismo de Demócrito.

Zenão também chegara adulto em Atenas. Era comerciante, e seu navio acostou avariado no porto da cidade. Contagiu-se com o ensinamento do filósofo cínico Crates de Tebas, permanecendo seu discípulo por 20 anos, até passar a discursar sob um pórtico ornado com afrescos. A lembrança da chegada à cidade explicou uma famosa e enigmática frase de Zenão: “O vento bom levou-me ao naufrágio.” Do pórtico (*stoà poikilè*) onde discursava aos que ali se reuniam (junto à ágora), veio o nome da escola. De início, porém, os estóicos eram chamados zenonianos, como os denominava Epicuro.

Zenão tornou-se muito querido, tendo recebido a chave simbólica da cidade, uma coroa de ouro e uma estátua de bronze. Seus ensinamentos, apregoando rigor moral e soberano desprezo pela dor, encerravam fórmulas particularmente eficientes em períodos de transição, influenciando os pensadores cristãos e toda a martirologia dos primeiros séculos da nossa era.

As concepções científicas das duas escolas adequaram-se às necessidades espirituais de seus contemporâneos, fundamentalmente abalados pela decadência dos valores clássicos da *polis*. E acabaram gerando preceitos práticos de conduta não apenas so-

HEMISPHERES/AFP



HEMISPHERES/AFP

cial, mas individual e corporal. Pode parecer romântica a importância política que se empresta às escolas de sabedoria da Antiguidade, mas eram verdadeiros centros pedagógicos de formação do cidadão, ou seja, dos futuros dirigentes não só da capital ática, mas de todo o mundo grego. O epicurismo e o estoicismo, além disso, assumiram discursos populares, ao contrário das correntes anteriores, tornando-se seitas com grande penetração na vida das pessoas comuns.

Epicuro e Zenão no cristianismo

Epicuro comprou uma chácara, conhecida como Jardim, e nela morou em regime comunitário com discípulos dos dois sexos. Sua influência se passava mais pelo convívio do que pelos ensinamentos *strictu sensu*. Estes eram ministrados não como nas caminhadas peripatéticas do Liceu, mas em meio aos trabalhos braçais com hortaliças e pomares que ocupavam os dias da comunidade (esta era vegetariana e fazia da chácara fonte de rendimentos). “O hábito de uma vida simples e modesta torna o homem apto a suportar suas tarefas na vida e lhe permite melhor saborear a opulência que pode vir do cumprimento dessas tarefas”, dizia o mestre do Jardim.

A filosofia prática epicurista resumia-se a evitar a dor e apreciar os prazeres moderados para se alcançar sabedoria e felicidade. Os prazeres moderados (do corpo) a que se referia o filósofo podem ser momentâneos – ou alegres – e são ferramentas para o prazer estável (da alma), possível graças à plenitude do equilíbrio vital. Este, paradoxalmente, é alcançado por práticas bastante ascéticas (do corpo). Em um de seus livros desaparecidos, *Do soberano bem*, ele confessou: “Não sei a que poderia chamar bem, se disso se retirassem os prazeres da mesa, do amor, das conversas e de todas as belas coisas.”

Diógenes Laércio, a quem se devem os dados biográficos de tantos pensadores antigos, reunidos em *Vida, doutrinas e sentenças dos filósofos ilustres*, preservou três cartas de Epicuro, achando que resumiam sua filosofia quanto às coisas da terra, dos corpos celestes e da moral. Diz que o filósofo escreveu muito (cerca de 300 obras), sempre com a mais escrupulosa precisão. Terminava sua correspondência usando fórmulas como “seja feliz”, ou

“viva honestamente”, em vez das saudações de praxe. Numa das cartas, Epicuro detalhou sua “teoria dos desejos”: “Dentre os desejos, uns são naturais e necessários, outros naturais e não necessários. Há também desejos causados por opiniões vazias, nem naturais, nem necessários (...). Dentre os naturais e necessários, uns o são para a felicidade, outros para a tranquilidade do corpo, ou ainda para a própria vida. Das afinidades e aversões dependem a saúde do corpo e a ataraxia da alma, sendo esta a finalidade de uma vida feliz.”

Atribui-se ainda a Epicuro uma receita com quatro medicamentos filosóficos, seu *tetrafármaco*: é fácil conseguir o bem; é fácil suportar o mal; não se deve temer a morte; devem-se ignorar os deuses.

O epicurismo aclimatou-se no mundo romano pré-cristão e, sobretudo com Lucrécio e seu poema *Sobre a natureza das coisas*, tornou-se referência frente à expansão da nova religião. Uma vez mais, manteve-se em antagonismo com os zenonianos, cujos ideais de superação da dor eram vistos com respeito pelo cristianismo. Com o grego Epicteto, vendido como escravo em Roma, o estoicismo infiltrou-se em toda a sociedade romana, chegando a ter forte influência sobre o imperador-filósofo Marco Aurélio.

Na Idade Média voltaram a predominar as influências de Platão e Aristóteles, com os santos Agostinho e Tomás de Aquino, e o epicurismo só foi novamente lembrado no século XVII, pelo francês Pierre Gassendi. A visão epicurista do corpo esteve presente ao longo de todo o século XX na valorização da sexualidade e da não-repressão dos desejos, idéia desenvolvida nas cinco primeiras décadas por pensadores-terapeutas, como Freud e Reich. Abriam-se, desde então, perspectivas para uma quantidade de doutrinas modernas que consideram o prazer individual e imediato o único bem possível, princípio e fim da vida moral. Tudo isso leva a crer que, passados 2.300 anos, a abordagem generosa da filosofia do Jardim parece, pelo menos momentaneamente, estar levando a melhor sobre aquela do Pórtico, no que se refere ao uso do corpo.

Jorge Bastos é tradutor e escritor.

foto Renata Valente



Marias – Flávia e
Adriana Valente.

Corpo Coletivo

Este ensaio fotográfico é um tributo ao Corpo Coletivo, projeto do Centro Coreográfico do Rio que acolhe companhias cariocas, promovendo um dinâmico e enriquecedor intercâmbio de linguagens, coreografias e corpos que dançam. Em um ano, ensaiaram no Centro Coreográfico os seguintes artistas e/ou grupos: Teresa Taquechel e Pulsar Cia. de Dança, Andrea Jabor, Alexandre Franco Cia. de Dança, Ateliê Coletivo (Claudia Petrinna, Diego Dantas, Antônio Costa, Carla Stank e Verônica Diaz), Eduardo Wotzik e integrantes do Ateliê Coreográfico, Verônica Diaz, Esther Weitzman, Sylvio Dufrayer, João Wlamir e DC Cia. de Dança, Marcela Levi, Alex Cassal, Stella Guz, A Dobra Cia. de Dança, Flávia e Adriana Valente, CITI/Movimento/Eduardo Wotzik, Os Dois Cia. de Dança, Acaso um grupo?, Marcela Levi, Sonia Destri + Urban Dancers, Meninos do Pólo, Cia. de Dança Ame, Instituto de Arte Tear, Estúdio XXI, Daphane Madeira, Gustavo Ciríaco, Flávia Costa, Rafaeli Matos e Munique Matos, Ballet Brasil da Ilha do Bom Jesus, Paula Mori e Silvia Prado.

ativo

Deus é forte – Ballet
Brasil da Ilha do Bom Jesus.

foto Mario Veloso

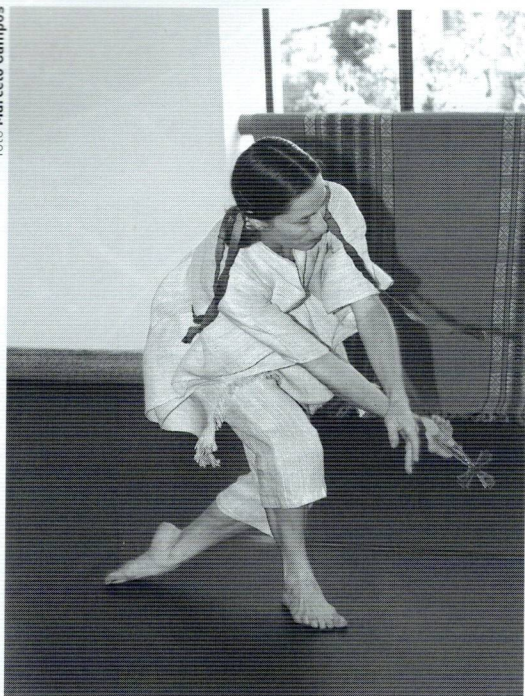


foto Andrés Manner



Acasos – Acaso um
Grupo?

foto Marcelo Campos



Ouro do Peru – *Verônica Diaz.*

Bakti – *Meninos do Pólo.*
À direita, Ziriguidum urbano – *Cia. Sonia Destri + Urban Dancers.*

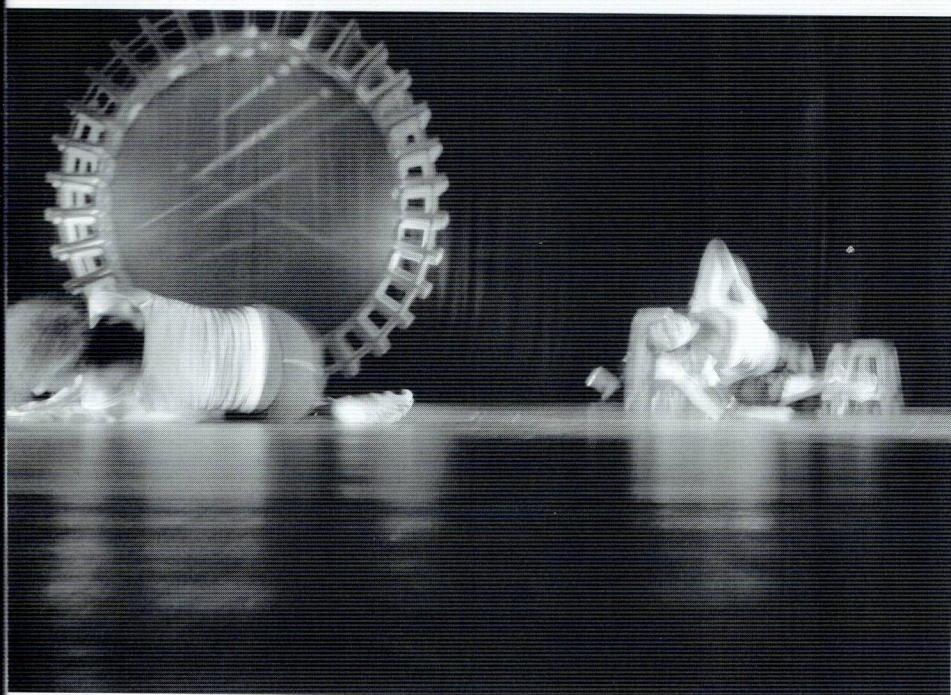


foto Gil Santos

foto Marcelo Campos



foto Hilton Berredo



Às vezes banco –
Os Dois Cia. de Dança.



Castelo d'água –
Os Dois Cia. de Dança.

foto Hilton Berredo



foto Claudia Garcia



Imagens – Marcela Levi.



Rua dos Cataventos –
Instituto de Arte Tear.

Instituto Tear / acervo

Labirintos musicais do movimento

Contrapondo exuberância cênica e contenção de gestos, ao som de valsas brasileiras, **Marcia Milhazes** coreografa amores, desejos e melancolias em *Tempo de verão*, com apuro e intensidade de expressão

por Inês Bogéa

O tempo está suspenso, a imobilidade guarda o movimento. Na penumbra, três corpos quase sobrepostos no canto esquerdo do palco vão aos poucos se individualizando. Círculos e espirais labirínticos se fundem ou se encontram, desenhados pelos corpos que se movem por caminhos variados na cena. *Tempo de verão* (2004), da coreógrafa carioca Marcia Milhazes, põe em jogo as vertigens, angústias e desejos de cada um. O que é externo e o que é interno ganham corpo pela tensão entre os gestos dos intérpretes – Al Crisppinn, Ana Amélia Vianna e Pim Boonprakob –, sua disposição no espaço, expressão e relação com o entorno.

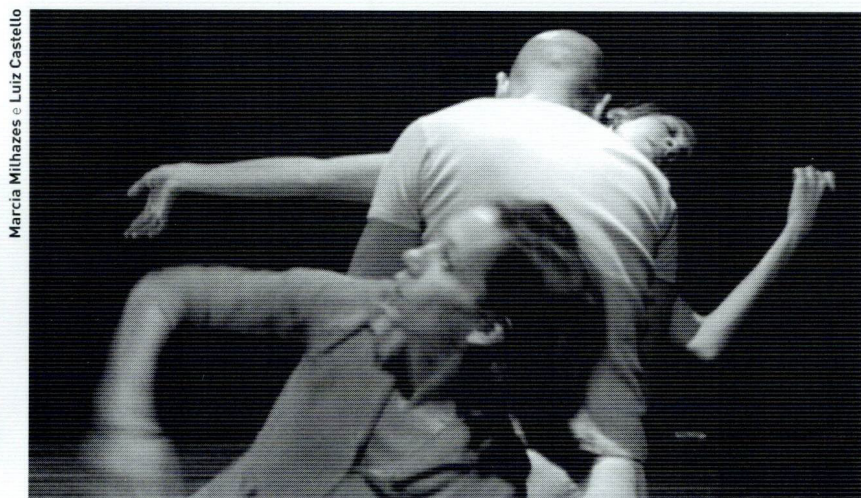
e influências como fonte de tudo. Desde o início da companhia, a coreógrafa estabeleceu uma parceria com a irmã Beatriz Milhazes, artista plástica de renome internacional, e com a mãe Glauce Milhazes, que faz a iluminação das peças.

Seu primeiro trabalho, em 1994, inspirou-se em *Poème de l'enfant et sa mère*, do compositor modernista Villa-Lobos. No palco, Marcia, a soprano Patrícia Endo e um quarteto de câmara. Quer dizer: na voz e no corpo, as qualidades expressivas específicas das linguagens se cruzam e se reportam aos sentidos.

A rosa e o caju (1998) deu continuidade à primeira peça; aqui, além de Marcia, aparecem mais dois bailarinos, Al Crisppinn e Luciana Yegros. Poemas do próprio Villa-Lobos, de Mário de Andrade (*Suíte para voz e violino*) e de Ronald de Carvalho (*Epigramas irônicos e sentimentais*) complementam a trilha sonora. O erudito e o popular se cruzam, renovando aspirações perpetuamente ambíguas e produtivas da cultura nacional.

Entre as duas peças, Marcia penetrou no universo de Machado de Assis, com *Santa Cruz* (1995). O escritor seria tema também de *Joaquim Maria* (2000). *Santa Cruz* foi criada a partir de uma adaptação livre do romance *Dom Casmurro*. Na dança, a narrativa não se dá de modo linear, e sim através da relação dos corpos na cena, criando uma dramaturgia dos gestos: o relacionamento de três pessoas (Casmurro, sua mãe e Capitu), emolduradas num espírito religioso. Amor devoto e amor carnal duelam, com antagônicas ironia e simplicidade.

Na trilha, uma colagem musical: o ambiente religioso é reforçado pelos cânticos benditos – cantos religiosos tradicionais – encontrados em várias regiões do interior do Brasil. Isso em contraponto com rabeca, pífanos e zabumba, além de vozes de pessoas pagando promessas e outros efeitos. O cenário é feito de ornatos espiralados, como aqueles que recobrem as colunas de igrejas barrocas, num painel com desenhos dourados, fitas e flores.

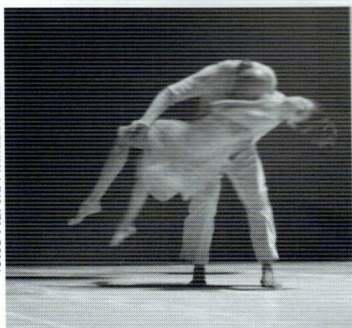


Marcia Milhazes e Luiz Castello

Cena do espetáculo *Tempo de verão*, da coreógrafa Marcia Milhazes: contraste entre leveza e densidade.

Marcia Milhazes começou sua carreira profissional na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1970/79). Mais tarde, viveu cinco anos em Londres, onde fez mestrado no Centro Laban (1991/92). De volta ao Brasil, fundou, em 1994, a Marcia Milhazes Cia. de Dança.

Involuntariamente alegorizada em *Tempo de verão*, a carreira de Marcia se dá num labirinto de mil dobras, em sistemas que se cruzam e se recuperam, tendo sempre a cultura brasileira, suas raízes



Coreografia marcada por valsas brasileiras e silêncios.



Joaquim Maria, por sua vez, trabalha a inquietação – e o confronto – de homens e mulheres a partir de dois personagens de Machado: Quincas Borba (que não temia se entregar à intensidade de seus desejos) e Brás Cubas (contido e realista, o grande cínico brasileiro), encenados por dois grandes intérpretes, Ana Amélia Vianna e Al Crispinn. A trilha sonora trabalha outra colagem, fundamentada em música ibérica, principalmente as composições portuguesas da Idade Média e do século XIV, fazendo eco à origem de Machado – filho de pai escravo alforriado e mãe portuguesa.

Espiraais de Milhazes

Em *Tempo de verão*, Marcia entrou no universo das valsas brasileiras, com uma seleção de peças de Francisco Mignone, Lamartine Babo e Zequinha de Abreu, entre outros. Valsas e mais valsas – recortadas por silêncios e pássaros – compõem um imaginário de amores e desejos, desejos e melancolias, melancolias e amores. É sempre um tempo suspenso, a cada gesto, retendo os instantes que passam com a perfeição de um corpo animado de afeto.

O cenário é um grande candelabro de bolas, rosetas e flores, de exuberância hipnótica, dobrando sutil e constantemente os movimentos. Sua exuberância gráfica e cromática, notadamente nos desenhos florais, contrasta com a simplicidade e a tensão dos gestos. Os ornamentos de Beatriz Milhazes ecoam em detalhes dos movimentos dos corpos na cena, iluminada por Glaucê, que acentua as dualidades com as áreas sombreadas, marcando o palco. E também nos figurinos, de Carmem Mattos: vestidos esvoaçantes, de tecidos sobrepostos, que começam com cores quentes e depois vão amainando, do vermelho ao laranja, amarelo e, por fim, bege. Eles contrastam com a relativa neutralidade da roupa do homem: amarelo, branco e bege. Todos dançam descalços – é “tempo de verão”.

A linguagem dos gestos se faz dos contrastes en-

tre leveza e densidade, maciez e dureza, superfície e profundidade – o movimento tende para baixo, para uma decantação lenta, dolorida e mansa. A gestualidade marcada e ao mesmo tempo fluida sabe aonde pode ir; aqui, como em vários tríos da coreógrafa, homens e mulheres inscrevem seus universos mais íntimos em milhões de minúcias, na configuração multiplicada de silêncios e ritmos. Cada corpo revela sua identidade, confrontada com as outras. Particularidades de rostos, mãos, olhares e respirações se debatem dentro dos contornos já conhecidos.

Duos, solos e tríos dividem o palco, construindo as espirais de Milhazes. Exemplos: num duo com Boonprakob, Crispinn serve de suporte e contraponto, com sua dança sutil, de nuances, rodando o palco. Enquanto isso, no canto esquerdo, Vianna caminha lentamente até o fundo, com movimentos amplos, mas intimistas, dos braços em torno de seu próprio corpo. Já um solo em círculos, de Crispinn, resgata a memória de seus gestos (e pensamentos), enquanto o duo das moças monta uma geometria precisa no centro – até que se lançam ao infinito olhar escuro da platéia. A continuidade do trabalho, ao longo de anos, com esses intérpretes, garante qualidade e intensidade de expressão.

As composições de Milhazes criam uma espacialidade toda própria, capaz de se subdividir progressivamente e se projetar para fora. Estruturas de movimento são completadas pelas dos cenários e da iluminação – um trío de mulheres que, por sua vez, compõe uma relação espacial e especial, fazendo emergir interioridades humanas na forma musical do movimento.

Inês Bogéa é crítica de dança da Folha de S.Paulo, coordenadora do Grupo de Estudos de Dança do Centro Universitário Maria Antônia (USP) e autora de *Espaço e corpo – Guia de reeducação do movimento* – Ivaldo Bertazzo (org. e apres./ Sesc-SP/2004), entre outros livros.

Corpo e pensamento



Ao lançar inúmeros livros que refletem sobre o corpo em seus mais variados aspectos e complexidades, a editora Annablume demonstra iniciativa inovadora e revela o crescente interesse do público leitor na compreensão intelectual da corporeidade

por **Jorge Bastos**

A

editora paulistana Annablume vem publicando nos últimos anos pesquisas acadêmicas enfocadas na temática *corpo* que, sem uma visão

livreira de lançamento, divulgação e distribuição, ficariam restritas às bibliotecas universitárias. Centenas de trabalhos alcançaram, desse modo, não apenas maior visibilidade, mas se adequaram ao público leitor mais amplo, sem

apresentar o formato tradicional da tese dirigida a uma banca de especialistas. No seu catálogo de publicações, o número de títulos explicitamente voltados a esse tema é sintomático do crescente interesse pelos usos – e reflexões – do corpo, a partir de abordagens das diferentes disciplinas das ciências humanas. Apenas nos dois últimos anos, cinco títulos inéditos foram publicados, espelhando tanto a curiosidade geral quanto uma variedade de investigações.

Leituras do corpo, organizado por Christine Greiner e Claudia Amorim, reúne textos de diversos autores, apresentando um painel das pesquisas mais contemporâneas em diferentes campos sobre o “objeto de fetiche” em que se tornou o corpo. *Itinerários de corpus juvenis – O tatame, o jogo e o baile*, da socióloga Glória Diógenes, parte da idéia de que *galeras* carregam em seus corpos coletivos e individuais os *territórios* do espaço urbano em que se movimentam. A autora percorre academias de *jiu-jitsu*, torcidas organizadas e bailes *funks*, apontando similaridades e divergências de atitudes.

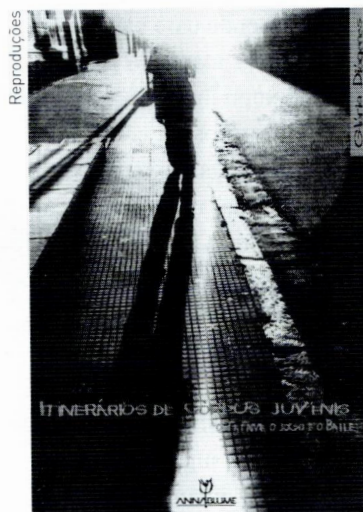
Em *Culto ao corpo e sociedade – Mídia, estilos de vida e cultura de consumo*, Ana Lúcia de Castro parte de autores clássicos e contemporâneos do pensamento socioantropológico para analisar duas revistas populares sobre saúde e *boa forma* física, buscando entender o culto moderno aos contornos bem-delineados do corpo, explícito na proliferação de academias de ginástica, dietas etc.

O shodô, o corpo e os novos processos de significação, de Cecília Noriko Ito Saito, parte da arte milenar da caligrafia japonesa, mapeando seus deslocamentos para outros suportes, até os modernos *softwares* digitais. Pelo viés da movimentação corporal, a autora traça semelhanças entre o *shodô* e a arte performática ocidental de vanguarda.

No mais recente lançamento da Annablume, *O corpo, pistas para estudos indisciplinados* (editado este ano), Christine Greiner faz um levantamento completo e atualizado das obras de referência sobre o corpo, desde as pioneiras, com enfoque predominantemente filosófico, até as variadíssimas tendências recentes, abordando estética, política, experiências artísticas e saúde.

Para curiosos e estudiosos do corpo em todas as áreas das artes e do pensamento contemporâneo, constam ainda do catálogo da editora: *O corpo do ator – Metamorfoses, simulacros*, de Caio Cesar Prochno; *Corpo de sonho – Arte e psicanálise*, de Eliane Accioly Fonseca; *Cal(e)idoscorpos – Um estudo semiótico do corpo e seus códigos*, de Cleide Rivas Campelo; *O corpo em movimento – O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, de Ciane Fernandes; e *Dicionário Laban*, organizado por Lenira Rengel. É uma auspiciosa disposição editorial que confirma a atual tendência para o estudo do corpo à luz da semiótica e da indústria da cultura.

Jorge Bastos é tradutor e escritor.



Reproduções

Glória Diógenes

Espelho

por **Ivan Junqueira**

O duro espelho me reflete:
olhos míopes que pouco enxergam,
lábios que muita vez se cerram,
rugas que me entalham a testa,

as pernas magras, talvez lerdas,
as mãos ossudas e irrequietas,
a barba cujo fio enfeza,
os pés que percorreram léguas.

E tudo mais que dele emerge,
de muito pouco ou nenhum préstimo,
pois logo no aço o tempo – névoa –
dissolve os traços mais perpétuos.

Mas algo de mim, certa inépcia
para entender o que me cerca,
ali se furta ao olho pérfido
de quem se crê o seu intérprete.

E não só: sequer uma réplica
da luz que em mim sucumbe à treva
no álgido espelho reverbera
ou deixa um risco de seu périplo.

Algo de mim: remorsos, répteis,
algum antigo e inútil verso,
a alma de um rei que, sem remédio,
se consumia na quimera

de submeter servos e glebas,
mas que findou seus dias déspotas
em meio às moscas da taverna
e ao pouco pó de algumas vértebras.

Todo esse lodo e essa miséria...
E deles sequer um reflexo,
como se o espelho, mais que o inferno,
lhes recusasse alívio ou crédito.

Olho-me ali, e nem o espectro
de quem sou (ou fui) se revela;
vejo-lhe apenas a epiderme,
mas não o fundo, que é secreto.

Ivan Junqueira é poeta, crítico, ensaísta e, atualmente, presidente da Academia Brasileira de Letras. Sua premiada poesia já foi traduzida para o espanhol, alemão, francês, inglês, italiano, dinamarquês, russo e chinês. Este ano, lançou Ensaísta escolhidos – Volumes 1 e 2 e Poesia reunida (editora Girafa), este último contendo o poema aqui reproduzido

Retrato do artista em traçado preciso



Robson Drumond - divulgação

Detalhe dos pés dos bailarinos durante a apresentação de + simples.

Ao pedir a palavra escrita a autores que nos acostumamos a conhecer pela expressão cênica, *Gesto* inaugura a coluna *Coreógrafos*, reservada a depoimentos de nomes da dança sobre seus fazeres artísticos, começando com Ana Vitória

por **Ana Vitória Freire**



Acervo pessoal

Ana Vitória: agilidade e leveza para explorar novos recursos gestuais.

Falar de uma trajetória artística e sua construção implica um caminhar lento e contínuo entre as paisagens da memória. Como numa cavalcada, essas paisagens vão se descortinando e percebemos que cada vegetação ali crescida é fruto do seu solo, sua condição climática e, sobretudo, da mão do homem que por ali passou.

Depois de dez anos dedicados à criação, ainda me surpreendo com as paisagens do meu passado. E é refazendo esse caminho, a cada nova criação, que vou decifrando meus contornos, definindo meu traçado, explorando meus impulsos, minhas qualidades...

Para falar da linguagem da dança, tenho que obviamente partir do corpo. Que corpo construiu esta linguagem? Pois o corpo é o instrumento da dança e, dependendo de como esse corpo foi formado e constituído, diferentes serão os resultados estéticos e a linguagem.

A primeira informação que recebi e armazenei em meu corpo foi a de um treinamento desportivo. Fui ginasta (ginástica rítmica desportiva) e durante nove anos meu corpo, ainda em formação (dos 8 aos 17 anos), foi disciplinado para alcançar determinados resultados; chegar no instante exato no aparelho lançado o mais alto possível e, nesse percurso, ainda realizar determinados movimentos obrigatórios, objetivando ganhar pontos e notas, o que na arte da dança não existe. Assim, a explosão, a precisão e o tônus, tão característicos da minha linguagem hoje, se explicam.

Minha predileção pelas mãos, pés e cabeça (extremidades) se dá pelas infinitas possibilidades de associações e acabamentos da motricidade fina que posso realizar, como vetores multidirecionais que saem do meu corpo e vão perfurando, recortando e alinhavando o espaço.

Minha constituição pequena e magra me permite deslocamentos e a execução de movimentos em velocidade muito rápida. Uma agilidade e leveza que me deixam livre para explorar novos recursos gestuais como, por exemplo, o rastro do movimento – quando não se reconhece mais a extensão do corpo no espaço, pois ele vai soltando partículas de energia que desenham borrões espaciais, como a vibração sonora, sendo quase palpável.

São esses alguns indícios de como características físicas influenciam a construção de uma linguagem.

Remetendo-me a uma leitura mais filosófica, penso em Albert Camus. No livro *A inteligência e o cada-falso*, ele nos propõe uma questão: todo artista tem uma obsessão e, pela arte, a rastreia, desvenda e reconhece. Camus refez esse caminho a partir dos grandes escritores que o influenciaram, para assim entender sua própria arte, caminhos e escolhas.

Seguindo essa trilha, penso em meus mestres. Não só os da dança – pelos quais fui atravessada e tanto me influenciaram –, como Duncan e sua explosão de consciência, a dor de Graham, a geometria matemática de Cunningham, o amor, dedicação e equilíbrio estético do meu eterno mestre Jean Marie Dübrul. Penso também naqueles que formaram e lapidaram os meus sentidos, como Bach, Mahler e as óperas, frutos da influência direta de ter um pai tenor. Penso na minha terra, a Bahia, e sua diversidade rítmica, cheiros e cores, com tantas Áfricas atuando ao mesmo tempo. Penso em escritores como García Márquez, Borges, Calvino, Pessoa, Cervantes e todas as pinturas e arquiteturas a que fui exposta na minha caminhada. Paisagens que não me fogem à memória.

As minhas escolhas temáticas sempre estiveram associadas ao meu interno e entorno. Busquei sempre me expor a cada nova proposta. A investigar, explorar e criar movimentos que traduzissem emoções. De posse dos meus cinco sentidos, vou rastreando meu corpo e minhas memórias, fazendo e refazendo caminhos, buscando novas associações/organizações do corpo no espaço e novos diálogos com o público.

Essa busca, inquieta e incessante, parece ser uma tônica dos meus trabalhos, tal como o Minotauro em seu labirinto.

Quem sabe sejam essas minhas obsessões, meu cadafalso, o inevitável?

Ana Vitória Freire é coreógrafa, bailarina e diretora da Cia. Ana Vitória Dança Contemporânea, criada em 1995. É mestre pela Universidade Gama Filho (RJ) e professora de técnica de dança contemporânea e composição coreográfica das faculdades Angel Vianna (RJ) e UniverCidade (RJ).

Female dance

The exhibition *The construction of the feminine in dance (15th to 18th centuries)*, held this year at the Centre National de la Danse, in Paris, outlines a valuable history of the precepts and prejudices that helped to build the myth of the female dancer throughout the centuries

36

Political art

In an interview to *Gesto*, choreographer Carmen Luz tells how she helps young slum residents, educating them in body and mind, and affording them new opportunities in life and work through dance-theater

37

Happy birthday

The Rio Choreographic Center is celebrating its first year of existence, establishing itself as a space for the democratization of dance, receiving Brazilian and international companies, and definitely occupying its space in the international circuit of choreographic centers

39

Body and philosophy

Translator and writer Jorge Bastos shows how the Stoics and Epicureans integrated the body in their philosophical speculations, calling attention to the importance of the perception of the senses in the Greece of the 4th and 3rd centuries B.C.

42

Critical Essay

Dance critic Inês Bogéa analyzes the show *Tempo de verão*, by Rio choreographer Marcia Milhazes, who exposes on stage failings, anguishes, and desires, expressed in labyrinthine spirals of bodies and shapes

44

Literary Body

Publishing house Annablume invests in the body as a theme and releases several titles by authors of the most varied areas of thought: there are reflections about youthful bodies in the urban territory and a research about the body as a fetish object

45

Choreographers column

Director of the Cia. Ana Vitória Dança Contemporânea, Ana Vitória Freire launches a new column in *Gesto*, expounding on her choreographic work: she remembers her training in rhythmic gymnastics, the literary influences of Fernando Pessoa and Miguel de Cervantes, and her career in dance

46

The power of dance

What is being celebrated during the first anniversary of the Rio Choreographic Center is, above all, dance itself, this craft which is "not entertainment, ornamental art or any kind of society game, but a serious thing and quite venerable," as once said French poet Paul Valéry. Dance is a serious thing and, for that reason, it is spreading throughout this beautiful architectonic space in Rio de Janeiro, designed especially for those who experience it in their routine and excellence, inspiring an audience that never tires of admiring the aesthetics of the dancing/ thinking body.

This special edition of *Gesto* celebrates dance and, especially, female dancers, these mythical figures that through the centuries, have found their place with sweat and lightness in the world of art. This is what reveals the research made for the exhibition *The construction of the feminine in dance (15th to 18th centuries)*, held this year at the Centre National de la Danse, in Paris, and commented in this issue of *Gesto*, showing how religious morals marked the female body, constricting its movement and creating rigid rules of social behavior. For several centuries, the female dancer was considered a symbol of evil in flesh, bone and muscle. And so was born the myth – and the enduring mystery.

The celebration of the Choreographic Center is dedicated to male and female dancers, male and female choreographers, technicians, crews and spectators of Rio. In this vein, *Gesto* prepared a special story profiling the Center's concepts, projects, and utopias. The edition also features among other stories, an interview with Rio native Carmen Luz, specialized in bringing theater and dance to the youth of the slums and poor communities of Rio, educating them in body and intellect. Hers is the phrase: "Dancing is a political act." Yes, the power of dance is in the poetics of every body and it is transforming.

Luciana Hidalgo
Editor

The myth of the female dancer

The exhibition *The construction of the feminine in dance (15th to 18th centuries)*, held this year at the Centre National de la Danse, in Paris, reveals how the female body in movement was controlled by moralists and clergymen, affirming itself little by little as an aesthetic experience

Luciana Hidalgo

An exhibition held this year at the Centre National de la Danse (CND), in Paris, recovered an important theme in the history of the body and movement. Focused on the study of the construction of the feminine in dance, from the 15th to the 18th centuries, the painstaking historical research maps each step that women danced from the end of the Middle Ages to the French Revolution in Europe. One can perceive how the female body, once committed to enchanting movements and given to excesses of seduction, was seen as the vessel of evil in several periods. It represented to Catholicism the resonance box of every moral deviation, object of control and punishment. The witch hunt carried out by the Inquisition left us vestiges of a curse that would stick to the imagination and remain in the daily life of European society for successive centuries, negatively influencing the myth surrounding the figure of the female dancer and dance itself as a profession.

The exhibition *The construction of the feminine in dance (15th to 18th centuries)* raises several issues that are pertinent to the history of dance, investigating it in its origins as a phenomenon indissociable from customs and not as a scenic experience. It brings together paintings, drawings, prints, and rare documents, like manuscripts and treatises on dance that even listed the rules of conduct about gestures considered socially correct in the balls of the French court. The detailed research was carried out by Italian Marina Nordera, author of a thesis turned into an exhibition by the CND, with the collaboration of the collection of the Bibliothèque Nationale de France. She signs the presentation in the catalog that, being so well written and detailed, becomes a small book of bibliographical relevance in the study of dance.

Since the attribution of the devil to the body of women is archaic, the show begins with representations of the figure of Salomé. The nameless character described in the Bible conjugated gestures and oblique looks when she danced for powerful Herod, who wished to marry her mother. As a reward for her performance, Salome (who only received this name in the 1st century, from Roman historian Flavius Josephus) demanded the head of the prophet Saint John the Baptist, by order of her mother, since he had publicly condemned the marriage. So, in the exhibition, four prints from the 15th and 16th centuries reveal in more or less subtle manners, the Satanism of Salomé and her triumph before the society of the time, displaying John the Baptist's head on a platter. All thanks to the power of her dance, staged more for human ecstasy than as a form of prayer.

It is known, however, that the attraction for the forbidden was what dialectically intensified in man the desire for evil. Upon this paradox was constructed the myth of the female body and an entire *diabolical semiotics*. Though segregated, women adapted to these prohibitions, accepting a kind of dissociation between their *souls* and their bodies, considered almost autonomous pieces of flesh and lust, overloaded with *mystery*.

All this *malevolent chemistry*, when combined with dance, had its power multiplied, especially in confrontation

with the male body. As Marina Nordera summarizes: "Female dance, while stimulating the five senses, can awaken sexuality. The woman's body is compared to that of the animal. Subjugated to its senses, it is devoid of the rational control that man knows how to impose. Female dance becomes the object of a system of control that receives new nuances according to the period."

In this context, a series of four prints by Martial D'Auvergne called *The macabre dance of women* (1500-1510) established the close relationship between the woman and evil, showing her in several poses, dancing with skeletons. This dance with death develops in a natural way in the images: they seem to have fun, both the woman and the skull, as though they were intimate, in the frequent allegory of the pair *eros-tanatos*.

During the 16th century, the Reformation and the Counter-Reformation instituted a kind of legend in some works of art, launching a strange conflict between image and text. In *Young woman dancing on the Bible*, by Johannes Saenredam, a beautiful woman rehearses soft and discretely erotic movements with her feet stepping, literally, on a Bible. Next to her, stands another young woman, naked under transparencies, with a man in her arms. Initially it seems like the female dominance over religion, but the warning inscribed in the print says the opposite: "Young women have fun, happily, in their volatile love. One likes being embraced, the other draws movements with her arms. Some dance in the center, tapping their feet and singing verses. (...) Soon comes the frivolous disdain for Law and God."

Among the rare documents of the exhibition, there is a treatise against *damned* dance and music, written by Abbott François-Louis Gauthier. The edition is one of several publications by clergymen and moralists of the most varied creeds (Catholicism, Lutheranism etc.) with the establishment of strict rules: the prohibition of dances on days of religious feasts, in sacred temples, and cemeteries and, most of all, by women, depending on their condition: if they are virgins, married or widowed. The laws, of course, were subverted, but this put into place the idea of a terror inoculated in movements, especially those of women.

The exhibition also reveals how art accompanied the precepts and prejudices of medicine towards the female body down the centuries, since the theory of humors, attributing a psychological frailness allied to a crude rationality, even to anatomy. *Of the dissection of parts of the human body* (1505-1564), by Charles Estienne, reproduces a female figure in full dissection, organs apparent, and still she presents lascivious gestures. Next to it, a caption provides a scientific lesson in anatomy.

Another module of the exhibition is totally dedicated to women in balls. Despite the religious restrictions, dances took place in court, public squares, religious feasts, and wedding ceremonies. Treatises from the 17th century were published to regulate female movements: they should be sweet, moderate, soft, humble, meek, and noble; their posture, straight. And their eyes could not transmit any eroticism, keeping the eyes always lowered in front of their partner. Women not invited to dance should avoid any signs

of melancholy. And widows followed codes established so they would not be called to dance, always remaining in the corners, on the lookout.

The appearance of dance manuals and masters in charge of teaching ladies the code of conduct in balls dates from the 15th century. They had lessons at home, which functioned as passes to a good performance in the hall – and a good suitor in the future. Marina Nordera explains the social value of dance: “Because of social conventions, the ball is one of the rare occasions, if not the only one, when men and women can meet outside of the family or conjugal circle. Dancing in pairs – a practice that, according to Marcel Mauss, is very particular to Western culture during the late Middle Ages – reproduces in a mimetic and ritualistic manner the differences between the sexual identities, the meeting between partners, the construction of the lover’s discourse.”

Social hypocrisy runs through several periods of the history of dance, becoming even the subject of editions like *To my student companions* (1520/30), in which judge Antonius Arena teaches how to discretely avoid erotic looks and caresses during the ball. Written for men, the work stimulates the search of a polite form of contact amid the vigilance. Another edition teaches female partners to break the laws with simple gestures: an exposed cleavage, a skirt slightly raised, a touch of arms and thighs during the choreography – this, less aesthetic, was submitted to the social practices of each period. It was presupposed that the language of the female body was libertine by nature, therefore the repression during the ball, where the young lady has her first intimate contact with the partner – the imminence of sin. However, once the social mask was maintained, everything was allowed under the rustling petticoats.

Down the centuries, dance became an integral part of education in France, as important as music classes, offering to the bourgeoisie an attempt at social ascension and was a motive for scorn among the nobility. The exhibition at the CND presents works that unveil the aristocratic sarcasm in face of the bourgeois desperation to form unsteady youths willing to do just about everything to ascend the ladder in the hierarchy of society.

During the Renaissance, when art acquired the tint of humanism, artists like Leonardo Da Vinci and Botticelli

were able to paint profane themes – women in movement was one of them. By recovering elements from Greco-Roman Antiquity, painters removed the femininity of medieval shadows and painted it without the Catholic veil, more distant from guilt and closer to happiness. “Since Plato, a long tradition associates the Greek word *kara* (happiness) to *koros* (dance). For this reason, dance was seen for a long while (before the Christian era) as a natural and spontaneous expression of joy,” says Marina Nordera. The ambiguity of these visions, however, marked the period: while the painting *Bacchanal*, by Tiziano Vecellio, associates women to parties, pleasure and Bacchus, the wood cut *The dance of the mad women* brings together a group of women dancing a kind of ring of exile – under their feet are captions of their sins (*sloth, ambition* etc.), transformed into social stamps that marginalized them.

As the title says, the exhibition *The construction of the feminine in dance (15th to 18th centuries)* masterfully accomplishes the task of showing the evolution of the feminine (or femininity): since the end of the Middle Ages, when women were brought together with tribes of acrobats and wandering artists during presentations in castles and public squares, until the 17th century, when the Royal Academy of Dance was created in Paris and dance began to find its form as a professional aesthetic experience.

The evolution of dance as a profession for women took place so slowly that an 18th century publication, called *Current situation of the music of the king in three performances in Paris*, lists the participant female dancers, one by one, each linked to the sponsor for her admission to the Academy. Talent was less important than her relationship with the aristocracy. Many were lovers of notorious characters and sometimes traded the stage for the courtesan’s life, provoking the curiosity of the public through the path of scandal.

The Parisian exhibition offers a good basis for understanding step by step the construction of the myth of the female dancer, in all her glow and pallor. Century by century, these provocative figures were slowly formed and, finding space between the intellectual and artistic elite, became muses for poets, painters, and writers. In a single leap, they stopped being demoniacal and became *divine*.

Luciana Hidalgo is the editor of *Gesto* magazine.

Choreographer of bodies and utopias

Director of the Cia. Étnica de Dança e Teatro and of the Centro Cultural José Bonifácio, of Rio City Hall, Carmen Luz performs an “aesthetic-cultural intervention in the slums,” bringing dance and theater to youths from poor communities

Denise Oliveira Siqueira

Art, politics, and the stage are words that in the history of the West have always been together. In Ancient Greece, theater already functioned as a means of spreading formative messages. During the Middle Ages, it was in the service of the church, under the format of the *autos* of catechesis. Under Louis XIV, in the France of the 17th century, dance was used to conform and

educate the nobility that frequented the king’s court. Art, however, especially during the early 20th century, a moment when the European avant-garde exploded, knew how to rebel and demonstrate a critical position in face of the world war and... of art itself. The urinal that Marcel Duchamp presented to the public was a political act. Mary Wigman, in Germany, and her expressionist dance, or dance of expression as well. Isadora Duncan and the refusal of codified body of the ballet as well.

There's the policy of the state, governments, candidates, and elections. If we consider political every act of life and consider art as part of this daily life, we conclude that dance can also be a form of political manifestation. It was because of thinking like this, preoccupied with the issues of social inclusion and the space blacks occupied in Brazilian culture that actress and dancer Carmen Luz began her work with the Cia. Étnica de Dança e Teatro in 1994. At the head of her dance group, of the Encantar educational project – sponsored by Petrobras –, and of the Centro Cultural José Bonifácio, of Rio City Hall, in Gamboa, Carmen admits: "All art is politics."

The Cia. Étnica was born out of the will and disquiet of Carmen Luz. Occupying a house on Barão de Mesquita street and another space in the Andaraí slum, the company is part of a larger project: educate aesthetically, form critically young citizens, politically aware of their role in society. Dance and the body are the means, the processes used by Carmen to open up to underprivileged youths and children the possibilities of life away from social marginalization.

In an interview to *Gesto*, the choreographer and director speaks of her work, background, and the bodies she intends to build physically and intellectually. Favorable to the existence of social works with dance, she explains that her effort takes place in another sphere: "I'm not a social worker, that's not my background. So I don't do social work. I like to say I do an aesthetic-cultural intervention in the slum." The challenges are many, but Carmen guarantees us: "I'm persistent. It's how I see water: pure persistence; and there's a lot of water in me."

GESTO: Since the mid-1990s, the Cia. Étnica brings to contemporary dance stages shows with social and urban themes, like *Cobertores* and *Clip-se*. What was the group's history up to this moment?

CARMEN LUZ: The company was born of a necessity to live and as a measure of coherence to a series of indignations, insatisfactions that made me sick. An unbearable need to propose, to reorganize myself, to place myself in the world with my thoughts. I wanted to expose my reflections, realize, try out some practices that could, who knows, illuminate my path and that of other people. Social issues afflict and motivate me, because they showed me with a gigantic magnifying glass the degree of dryness of each body, of each person, of each representation. That is why I created the company. From the beginning, from 1994 to 1997/98, I could also count on the partnership of Zenaide, a producer and also actor, dancer, and choreographer. I created and directed events and shows for artists of my deepest admiration: Léa Garcia, Zózimo Bulbul, Ana Carhatti, Maria Ceíça, Paulo Barbosa, Deoclides Gouvêa. Then I was left alone with my issues and dedicated myself all these years to working with the bodies and thoughts of young people, whose only assets are their own lives. It was with them that I founded the new Cia. Étnica.

GESTO: You have a varied background: literature, theater, dance. With whom did you dance, study, work before founding the company? How was the building of your body and your thought for dance?

CARMEN LUZ: I come from a very poor black family. My parents, despite all the poverty, insisted in placing and maintaining their children in school, which was a public school. They said I had to study a lot to, who knows, become a lawyer. I learned to read very early and was always a child with many dreams. I wanted to be a ballerina like the little doll dancing in the music box. I wanted to be an artist – to this day I am the only one in the family. During my entire childhood and adolescence, I was daily and violently discouraged. Ignorance, poverty, lack of access to cultural goods. The only horizon available was the

public school. There were no social projects. I heard that art was something for the rich and that dance wasn't for me, but I made up steps anyway, played at putting stories with steps. I went to soul music balls. Later I got this huge afro haircut. I started attending theater classes when I was a teenager in school and then in churches, squares. I participated of theater groups, created others, from very early directed, choreographed, wrote. I left home because I wanted, I needed to be an artist and my family said no! I worked as a maid, sold newspapers, Avon products, underwear from door to door, was an elementary school teacher in Rio's West Zone. Today I am a registered actor. Through it I began to seek work in dance, but didn't have enough self-esteem. My body didn't follow the standards of the dancer: black, large hips, big butt. People laughed at me when I confessed I wanted to be a dancer. I had no money nor friends in the area to go to academies. My artistic education comes from religious dances – the *can-domblé* to which I went with my family – and the popular and alternative theater from the late Seventies. I had some classes at the Coringa with Graciela Figueiroa, two lessons with Regina Miranda, at Humaitá, others with Lourdes Bastos. I studied at UniRio with Ausônia Bernardes and Nara Kaiserman. The rest comes from aerobics and lots of backyard gyms in the suburbs through which I've passed. I've won a few prizes. I made creative partnerships with David Parsons and Tom Pliske. At the same time, I have a bachelor's degree in Literature and a master's in Theater from UFRJ. Now I am engaged in graduate studies in Film at the Fundação Getúlio Vargas and in Contemporary Dance at Angel Vianna College/UFBA. I want to make dance films!

GESTO: You conceived a training program for youths, children, and adults for the universe of scenic arts. For ten years you have created theater technicians, producers, as well as dancers. What activities does your project develop today in the communities of Andaraí?

CARMEN LUZ: We work with the communities of the Andaraí slum complex and Greater Tijuca – Macacos, Borel, Formiga slums – and also with young people from Engenho de Dentro, Ricardo de Albuquerque, Maré, Manguinhos, Morro da Providência, and even São Gonçalo and other counties in the state of Rio de Janeiro. I wrote down and submitted to Petrobras for analysis the Encantar Project – Training in Scenic Arts. It is open Monday through Saturday, in three shifts, at a building rented away from the slum, on Barão de Mesquita street, and in another headquarters on the slum itself. The project offers daily workshops in dance and theater for children, teenagers, and adults; visits to museums, art galleries. Besides Petrobras, the only sponsor of Encantar, the Cia. Étnica also has the support of several institutions that believe in the project: Programa Avançado de Cultura Contemporânea (UFRJ); Teatro Odylo Costa Filho (Uerj); Centro Cultural José Bonifácio (Prefeitura do Rio); Sesc/RJ, and the Grupo Estação.

GESTO: Besides being a choreographer, directing the Centro Cultural José Bonifácio and being a counselor of the Rio Choreographic Center, do you dance? How and with whom do you exercise?

CARMEN LUZ: I work too much! If I answer within a certain tradition, I'll say that, professionally, I have only danced by means of the bodies of the dancers with whom I share my creative experience. But what really happens is that I dance even when I'm sleeping. It's been a while since I've proposed getting on stage, although I feel very happy there. The issue goes beyond the movements resulting from my body, of the passes and the little steps I'll have to harmonize. Dancing is a political act and dance (activity and expression) doesn't take place only on stage. I have a need for

dance not only in my body, but because I know and feel that dance brings everything to a boil, transforms, runs through forms and can free people. Everyday, from 5h to 8h30, I have a solitary communion with my body, an active meditation. I stretch my body, use breathing techniques, and dance movements taken from Angolan capoeira and tai-chi. A new show has been announcing itself in my body; my angels and demons have been whispering in my ear that we will need these training sessions.

GESTO: You work with performers who have very distinct bodies, different life stories. How do you train your dancers in terms of body techniques: do you use elements from what dances, fights, gym routines?

CARMEN LUZ: Every new show brings with it renewed challenges. The dancers and I begin to feel what we need from day to day in our work process and create our procedures to do what is necessary. I ask for the collaboration of some techniques that have worked for our body, our work, and our joy: the Laban System, by Luciana Bicalho; Afro-Brazilian Dance, by Charles Nelson; the Theater Games, by Rosan Cardoso; Classical Ballet, by Master Edmundo Carijó and Nilton Quintanilha; Jazz, by Thirza Barizon. In the routine of the Cia. Étnica, a dancer will attend at least three hours of classes a day. When I chose the dancers for a show, I already have a well-defined project I want to carry out, but it's just a project. One of the many functions of the dancers is to transgress and overcome my draft, allow me to interfere with their bodies, motivate me to create better.

GESTO: What does the dance you create demand from the body of the performer?

CARMEN LUZ: It would be better for me to speak of the dance I've been creating with and for the Cia. Étnica. It demands that the dancers and their bodies be open to the research, trained to hear themselves, and carry on a creative dialog with the choreographer. It also demands intellectual training, curiosity and sensitivity for the observation of everyday reality. This reality is plural, goes beyond the individual and bodily reality of the dancers, for it encompasses social and existential situations, people, characters, other contents, other landscapes. On the other hand, it is a dance that demands a lot of physical and emotional strength and, especially, a very expressive body.

GESTO: And what criteria do you adopt to select the members of the company?

CARMEN LUZ: I identify with those who like to solve problems and play. A sense of humor and wit are essential. Especially playing detective and jumping. All my creation comes from games, from some sudden movements without rhyme or reason, and with which one must be patient, because they are generally keys, passwords. A grouchy, bored or anxious dancer will spoil the secret. When I need those qualities, I'd rather provoke them in the more versatile members. Those who want my answers, pressure me, bother me, and bring me melancholy. Persistence in the approach of the problem, the discipline and creative patience: that is what moves me the most, what enchants me.

GESTO: What is your creative process like?

CARMEN LUZ: Something from outside touches me. I let this thing grow warm in me. I have it in my mind for a long time and, through my body, I'll start working in several ways in my personal training, in my active meditation. Then I become interested by readings that are never finished. It seems kind of crazy, delusional. But I let time go by and only then do I meet with the group to tell them what's going on. So we begin to work, initially in that tradition of the questions with which the body is going to have a dialog. I like key words that are hard to understand for the dancer. I come up with some that are related to the things or the issues that affected me and made me want a development. The dancers choose the words by drawings. I propose and coordinate improvisations based on the emotional sense of the word, on how it touched the dancer. We do not know the denotative sense of the work throughout the entire first phase. Only in the second phase do we begin the improvisations. We spend the time we feel is necessary, researching movements, ways of doing what the body needs, playing, reading, writing, and only then do I begin to set up the relationships, the bodies, content links, temporarily definitive movements.

GESTO: What do you want to communicate through your dance?

CARMEN LUZ: That my dance is only a place of creation and touches. If it comes across like that, the sun has already risen!

Denise Oliveira Siqueira is a journalist, professor and master's degree researcher in Communication and graduate studies in Cultural Journalism at Uerj.

Choreographic epicenter

On the anniversary of its first year of activities, the Rio Choreographic Center has established itself as a completely unique and pioneering experience in the international contemporary dance circuit

Gustavo de Oliveira

Two years were necessary to transform part of an old deactivated brewery into the greatest architectural complex especially dedicated to dance in Latin America. And the Rio Choreographic Center has, in fact, its reason for being. With the exception of Mexico, where there is a strong tradition in

dance, no other Latin American country presents cultural equipment so adequate – and serving in so generous a manner – to the activities of creation, research, training of dancers and the spreading of dance. There are four thousand square meters – the equivalent of half the field at Maracanã Stadium – distributed throughout five floors, with two large rehearsal rooms, another for conferences, a documentation

center, a theater with a capacity for 224 spectators, as well as three apartments equipped to receive companies and choreographers on tour in Rio.

Conceived by the Cultures Secretary of Rio de Janeiro, Ricardo Macieira, in collaboration with Luis Paulo Rangel, the architectural project of the Choreographic Center maintained the external characteristics of the building that housed the oldest Rio brewery and renovated its interior to adapt it to the new function. "The space was designed to afford a multicultural and multidisciplinary experience, having as its main focus the investigation of languages," explains the Center's artistic director, Regina Miranda. To promote communication between professionals and public, large glass doors were used, offering an internal view of the studios.

Betting on the transparency of the proposals and in the permanent dialog between various expressions of contemporary dance, their creators, the public, and society in general, the Rio Choreographic Center became the focus of a cultural policy that seeks a permanent exchange of ideas with other institutions and, moreover, the democratization of access to quality information on dance. "In celebrating its first year of activities, the Center constructed around it an extensive intelligent network including universities, dance companies, international choreographic centers, academies, social projects, cultural institutions, schools, music orchestras, and the innumerable initiatives by Rio City Hall/Cultures in the area of dance," Regina spells out.

Those who cross the gates of the historic building on Maracanã Avenue, in the North Zone of Rio, find an environment in constant effervescence. Open seven days a week, the dance factory – as some call it, in a reference to the old industrial installations – never stops. In all, there are 20 permanent projects (the list and their descriptions is on page 42) and an extensive free program that includes workshops, courses, lectures, seminars, exhibitions, video installations, and performances. Traces of the New York avant-garde, of several and plural French choreographic centers and the inclusive proposal of the couple Angel and Klauss Vianna compose the architecture of ideas that structure the institution, whose model reflects a historical and permanent discussion during the last two decades, about the creation of a reference center for dance in our country.

"Starting with the National Dance Meetings in Salvador during the 1980s, a group of Brazilian and foreign choreographers established a schedule of meetings to discuss the creation of what today can be called a national dance center," explains Regina. Quite varied, the group brought together names like Rossela Terranova, Antônio Nóbrega, Ivaldo Bertazzo, Angel Vianna, Graciela Figueiroa, the introducer of *butô* in Brasil Takao Kozuno, as well as Regina herself, who had just arrived from a season at the Laban Institute, in New York. "At that time, two important objectives guided the creation of this space. On one side, the training of dancers and forming of audiences; on the other, the creation of an institution of excellence dedicated to dialog, an exchange of information, and language research. We wanted a reference center to share and deepen creative processes", Regina remembers.

Two decades later, several of those proposals are now materialized at the Rio Choreographic Center. A longtime demand of dance professionals, the existence of a space to receive several companies simultaneously, making possible the exchange of information and the accompaniment of language research, became a reality with the Collective Body project. Once every semester, ten dance companies simultaneously occupy the Center's studios. But this is not just about space for rehearsals. "We select companies that bring value to a proposal of citizen dance and, at the same time, compose a varied panorama of languages with the rest of

the group. The idea is to provoke understanding, appreciation, and collective transformation," says Regina. "On the other hand, the chosen companies offer free workshops to the most diverse publics."

This is the case of the Pulsar Cia. de Dança. Created five years ago by choreographer Teresa Taquechel, the contemporary dance company has seven dancers in its cast and three of them are physically challenged. In their language research, Pulsar explores the possibilities of movement of all bodies, using wheel chairs and other equipment as stage elements.

"Shut up in their creative spaces and connected to the places where they rehearse, the companies tend to an involuntary isolation," explains Teresa Taquechel. "The experience at Collective Body has been one of the richest as pertains to the exchange with other choreographers, dancers, and companies. We discovered and had contact with foreign companies whose proposal is similar to mine, also enriching our work. The building of the Choreographic Center is also one of the best equipped of the city in terms of accessibility. There is a great concern with the paths in and out of the building; access ramps to the parking lot and obstacle-free paths to the bus stops, which, evidently, made our lives easier," says the director of Pulsar.

Dominant at the Center, the idea of promoting the social integration of different publics and the democratic access to quality information on dance became a permanent commitment. Well before it opened its definitive headquarters in August of 2004, the institution had already developed its first and perhaps most notable project, the Choreographic Studio. Dedicated to the professional training of new dancers, the Studio establishes a stimulating dialog with social initiatives linked to dance in the most diverse areas of Rio. From the least privileged areas come the majority of the 110 students of the project. But not just from them. And this is, by the way, one of the more successful aspects in the context of the city's proposal of social inclusion and appreciation of the differences in the creative process.

"A good part of the social projects in dance is restricted to locations and residents of poor communities. By making possible and promoting the acceptance of individuals from all areas of the city and of several bodily characteristics, the Choreographic Studio becomes a very interesting center for coexistence," analyzes the professor in dance of UniverCidade and critic for *O Globo* newspaper, Silvia Soter. According to her, it is still too soon to evaluate the career of the Rio Choreographic Center: "The space has made interesting steps as to the access to its equipment and quality information in the area of dance, but it is necessary to go deeper, have a little more time and a policy of continuity to really be able to analyze it."

For the artistic manager of the Brazilian Symphony Orchestra (OSB), Leonardo Sá, there are good reasons to celebrate. "The existence of a reference center, with a building like this and linked to the city government is something very positive for the city. I always say that a healthy institutionalism is more important than the individuals, and I really look forward to a policy of continuity. More than support one dance company, what doubtless is essential, the existence of the Center assures the appearance of several companies with the most diverse characteristics," Leonardo declares.

The healthy institutionalism to which the artistic manager of the OSB refers to must also involve the partnership between institutions. This because, the OSB in conjunction with the Choreographic Center have just taken the first steps in the Choreographic Concerts projects, featuring a series of performances involving the dancers of the Studio and the Young Brazilian Symphony Orchestra, featuring musicians between the ages of 14 and 25. "Four works by Brazilian authors have already been chosen and will be choreographed

by participants of the Studio," reveals Leonardo. There is still another joint performance. In this case, the dancers of the Choreographic Studios's Professional Group will stage *The Four Seasons*, by Vivaldi, to the sound of the OSB, directed by Regina Miranda. The rehearsals have already begun and, after the opening, in October, the show will have a run at the Theatro Municipal.

With the same vigor that establishes research projects and choreographic creations, the Center's staff has relationships with institutions linked to thought and culture, like universities, providing accommodations and actively participating in debate cycles. And so was created, in partnership with the Departamento de Arte Corporal at UFRJ, with professors Katya Gualter and Marcus Vinícius de Almeida at the head, and with Pós-Graduação em Artes Cênicas of the University of Bahia (Prof. Lucia Lobato), the Transdisciplinary Congress of Research in Dance. The second edition of the congress takes place in August and intends to stimulate even more research in dance, covering all its modalities.

With Funarte, another example, the Rio Choreographic Center maintains an informal cooperation agreement that

specifies the hosting of artists who come to Rio to perform at Teatro Cacilda Becker, in events like the Caravana Funarte de Circulação Regional, as well as being a stage for several companies of the federal project. "It is a first step", says dance coordinator for Funarte Marcos Moraes, "to deepen the debate and the institutional relationship in the spheres of cultural policies at the federal, and city levels, coming to establish in the future, who knows an even greater dialog and cooperation."

A keen observer of public policies in the area of culture, doctor in Dance and Communication/Semiotics Cássia Navas has closely monitored the activities of the Rio Choreographic Center. "In terms of cultural equipment, it was already born as a unique experience, unprecedented in our country. But its greatest contribution is precisely in its occupation and the discussions it provokes," she declares. Accompanying the continuing development of this experience will be crucial for the discussion of government policies in the area of culture, and not just dance, from now on.

Gustavo de Oliveira is a journalist.

The art of coming together

The main project of the Rio Choreographic Center, dedicated to social inclusion and the development of dancers, the Choreographic Studio began functioning even before the opening of the Center and today is one of the best thermometers of its vitality and importance. With less than two years of existence, it already has impressive numbers to show and, moreover, has demonstrated that dance is a more widespread activity in Rio than was thought two years ago. "It is not an exaggeration to say that this project is revealing a new geography of dance in the city," declares Regina Miranda.

The project offers free professional development courses for students of scenic arts of all ages, social classes, and body types, who, for an entire year, receive daily classes from a staff of teachers of the most varied schools and approaches. Of the 100 students, 15 are selected for the Professional Group and receive a monthly allowance of R\$ 500. Besides contemporary dance techniques, the program includes classes in improvisation, drama, creative processes, dance history, performance, and contemporary thought, as well as a class that explores the exchange between dance and popular tradition.

"It is a bombardment of information," analyzes Diego Dantas, of the Professional Group of the Choreographic Studio. "The feeling is that our body is impregnated with information to slowly develop its own identity and shape," defines the 20-year-old who took his first steps in dance during the Ballet Brazil project, destined for youth from the communities of Ilha do Fundão and surrounding areas in the North Zone of Rio.

Besides free classes, the students of the Studio are benefited by a structure dedicated 24 hours a day to dance and to a philosophy that invests in social, corporal, and cultural diversity as an enriching element of the creative process. "We are speaking of an inclusive proposal that stimulates creative autonomy, collaboration, the exchange of information, and the respect for differences," explains Regina,

remembering that this vision has been present since the selection process, in which the technical criteria of dance are observed, but do not possess an eliminatory character. What counts at first is the singularity of each performer, his or her disposition for movement and the desire to participate creatively in the construction of dance works.

Another objective of the Choreographic Studio is to encompass the county geographically. "There are important initiatives in dance in several regions of the city, but a social and spatial segregation takes place, making more difficult any dialog between them. The Studio proposes, among other things, to be a space for coexistence and creative collaboration," defines Regina.

But it is important to point out that the diversity in question is not only social. Whoever attends one of the classes at the Choreographic Center perceives a wide variety of bodies and languages, in an exercise of coexistence that permanently enriches and challenges its members. The very daily routine of the institution, geared towards an exchange of ideas, has this characteristic. "We have free access to accompany the work of the resident companies, and have close contact with the choreographers and groups that are hosted at the Center's apartments," highlights Diego, who today teaches dance classes at Ballet Brazil, where he had his first contact with dance and has a scholarship from the Angel Vianna College.

At the end of the first edition of the Choreographic Studio, more than 30% of the participants were integrated into the market, as dancers, choreographers or directors, expanding the staffs of companies sponsored by Rio City Hall/Cultures, or founding their own companies. Not only that, but the project has gained a new and important partner. With the support of Castelo Branco University, the Studio gained an outpost in the borough of Realengo, in the West Zone of Rio, where 26 Studio students have classes, using the university's space. (G.O.)

Dance factory

In its first year of activity, the Rio Choreographic Center established and consolidated a veritable web of relationships with universities, research institutes, international choreographic centers, as well as choreographers and dance companies in Brazil and abroad, establishing a useful multidisciplinary dialog with dance as the essential link. This extensive network of relationships allows the Center to produce 20 permanent projects in the most diverse areas. Check them out below.

Choreographic Studio: Offers free professional training and development for artists and students of scenic arts of all ages, social classes, and body types.

Gesto magazine: A publication dedicated to discussions about the body and contemporary dance, comprehending several areas of thought and arts.

Collective Body: Residence project for artists and Rio companies that proposes a dialog between professionals, allowing the public to have permanent access to their research and creative processes.

Performance Season: Geared towards the creation of an audience, the performances are presented on weekends and feature different styles of dance.

Live Art: Choreographic installations, exhibitions, performances, and other works of language investigation with a multidisciplinary focus.

Carrousel: Presents children dancing for children. The idea is to highlight the dance work conducted in the city's public schools and social inclusion projects, as well as divulge works developed by private schools and academies.

Ballet Concerts: Focuses on ballet and its creative and teaching processes, aiming, especially, at the young audience and senior citizens.

Reading Circles: Informal conversations about the body, movement, and dance based on philosophical, literary, and academic texts in general.

RioArte Dance Research: Presentation of the research projects on dance conducted under the auspices of the

Bolsa RioArte [RioArte Scholarship], a project of Prefeitura do Rio/Culturas [City Hall/Culture Secretariat] with over five years of activities.

Reflections: Monthly meetings that propose a multidisciplinary dialog and focus on dance from the viewpoint of other disciplines.

Universidade: Presentations of monographs and dissertations about dance and movement, produced in different universities around the country.

Dance Memory: A series of interviews with crucial personalities in the history of dance in Rio and Brazil.

International Residences: Offers accommodations for artists and companies, both Brazilian and foreign.

Cine-dance: Weekly sessions of movies, documentaries, and musicals, commented by a specialist in movement.

Contemporary Stage: Through performances, debates, videos, and theoretical activities, strives to awaken interest in the processes of creation in the context of contemporary dance language.

Free Workshops: Destined for professionals, students of the arts, and the public in general interested in the practical knowledge of body movement.

Seminars and Congresses: The Center periodically receives and organizes seminars and congresses with dance and movement as a theme.

Young Thursday: Series of dance performances entirely produced by young people between the ages of 14 and 20 from the cast of the Choreographic Studio, for an audience in the same age range.

Longevidade: Directed towards senior citizens, the project combines light exercise, based on the Bartenieff technique, with activities to broaden knowledge and cultural leisure, having dance as the starting point.

Choreographic Concerts: Presentations by dancers from the staff of the Choreographic Studio, to the sound of the Brazilian Symphony Orchestra. The performance takes place in the Scenic Space.

Epicurus and happiness

In the Greece of the third and fourth centuries B.C., Stoicism and Epicureanism redeemed the body from the abandonment to which it had been relegated by philosophers like Plato and Aristotle, preoccupied with pure ideas and scarcely interested in the perception of the senses

Jorge Bastos

At the end of the Classical period and the beginning of the Hellenistic period, in the perplexed Athens that witnessed the disintegration of city-states, the Stoic and Epicurean philosophical schools became dominant in the struggle for intellectual and spiritual hegemony. And, by bringing the world of the senses to the center of their speculations, would result in a concern for the body unheard of up to that time.

The mathematical discoveries and the contact with Eastern civilizations had shaken the materialist vision of the pre-Socratic world and opened the path to Sophistry, which arrogantly made of man – and of rhetoric – the measure of all things (as Protagoras declared). The Academy, founded by Plato, and the Lyceum, by Aristotle, put up barriers against the advance of Sophistic relativism, privileging the knowledge of pure ideas, but leaving by the wayside all sensorial concern with nature and the physi-

cal body of man. Epicurus and Zeno of Citium (who was the founder of Stoicism), using different approaches, filled this gap once and for all, influencing subsequent centuries, until the predominance of Christianity.

By bringing new value to nature, the Stoics considered it rationally organized, the *lógos* being incorporated into it: cosmic nature (God) and man, natural philosophy and logic were seen in intimate and essential connection, being able to legitimize each other mutually.

Not confusing nature and deity, Epicurus found a way around the latter in a very original manner: the gods, according to him, undoubtedly existed but were not interventionists, having no interest whatsoever in humans. They could, however, be revered, but one shouldn't expect from them any kind of help, harm or salvation.

The philosopher defended himself from the accusation of atheism, declaring: "To renege the gods of the mob is not impiety; on the contrary, impious is the one who expects to receive from the gods that which the mob attributes them." For Epicurus, the universe was infinite and empty, containing only substances constituted by atoms in constant movement. As a moralist, however, he had to find the means to not limit this concept (which guaranteed him philosophical freedom) to the exclusive fatality of mechanical forces. He managed this with the hypothesis that the atom can randomly (and not, for example, by gravitational attraction) deviate from its trajectory.

The human soul, to him, was a physical entity, distributed throughout the entire body, which disintegrated into atoms upon the death of the individual. That is, it wasn't immortal. For that reason, sensory perception by means of a soul was the only source of knowledge and, to this end, all disturbing elements, whatever they were, should be put aside. "One should seek pleasure when its absence causes suffering. (...) That is why pleasure is the beginning and the end of a happy life. (...) Sensitivity is the criterion of good (...)," explained Epicurus, in one of his few letters to reach our era.

Unsettled by unsatisfied desires, the soul altered perception, which generated knowledge. Based on this, the pleasure of the body was converted into a means of access to philosophical imperturbability (*ataraxia*) – and it was this that so easily exposed Epicurus to the accusations of atheist and sybarite, however disproved this was in his daily life. Now the Stoic human body was seen as something to the mastered, in no way satisfied, and, by will, submitted to natural, that is, divine reason.

The tolerant philosophy of Epicurus turned him into probably the most maligned of ancient philosophers. They said he was immoral and a former disciple said he vomited twice a day so he could eat more. He was a friend, confidant, and counselor to prostitutes. He never quoted any authors in the hundreds of works he wrote, but plagiarized Democritus in his theory of atoms and Aristipus as to the idea of pleasure. He was not even an Athenian citizen and had taught grammar for money. Epicurus himself encouraged the cult of gossip, declaring that Plato swam in gold and Aristotle was a spender, having squandered his inheritance and was, therefore, forced to enlist in the army, as well as sell medicines (that is, accused him of being a charlatan). About Protagoras, Epicurus said he was nothing more than a country schoolmaster and Heraclitus was a hell raiser.

The gossip against Epicurus, however, was based on approximately 50 scandalous letters attributed to him – quite dishonestly, for it is known that they were forged by the Stoic Diotimus. These were letters addressed to his lover Leontia, to other prostitutes or adulterers, to the powerful the philosopher courted and to personal friends, with advice like: "Run with all sails unfurled, blessed Pythocles, from all discipline!"

Epicurus was born in 341 B.C., seven years after the death of Plato. His parents were Athenians, but he came into the world on the island of Samos, next to present day Turkey. His mother was a professional exorcist, seer and prophetess. It is believed that it was because he accompanied her in her daily work that the future philosopher developed a horror for popular superstitions. He followed the paternal career of literature and grammar, coming to open schools in the cities of Lampsacus, Mytilene, and Colophon. Only at the age of 36 did he come finally to Athens. He had studied several philosophies, but declared himself to be self-taught and independent of all of them, denying any influence. Save for physics, which then included cosmology and the formation of matter, he consented, in fact, to have started from a vision not originally his own, but taken from the Atomism of Democritus.

Zeno also arrived as an adult in Athens. He was a merchant and his ship sailed into the city port damaged. He was seduced by the teachings of the Cynical philosopher-Crates of Thebes, remaining his disciple for 20 years, until he began to make speeches under a colonnade adorned with frescos. The memory of arriving in the city explained a famous and enigmatic phrase of Zeno: "Good winds brought me to the shipwreck." From the painted colonnade (*stoà poikilè*) where he spoke to those who gathered there (next to the agora), came the name of the school. From the beginning though, the Stoics were called Zenonians, as Epicurus classified them.

Zeno became quite popular, having received the symbolic key of the city, a gold crown, and a bronze statue. His teachings, defending moral rigor and sovereign disdain for pain, featured especially efficient formulas in times of transition, influencing Christian thinkers and all of the martyrology of the first centuries of our era.

The scientific concepts of the two schools adapted to the spiritual needs of their contemporaries, profoundly shaken by the decadence of the classic values of the *polis*. And they in turn created practical precepts of conduct that were not only social, but also individual and corporal. The political importance attributed to the schools of wisdom of Antiquity may seem romantic, but they were true educational centers for creating citizens, that is, the future rulers, not only of the capital of Attica, but also of the entire Greek world. Epicureanism and Stoicism, besides that, took on popular discourses, contrary to the previous movements, becoming cults with great penetration in the lives of ordinary people.

Epicurus bought a small farm, known as the Garden, and there lived in a commune with disciples from both sexes. His influence came more from living together than from any teachings *strictu sensu*. These were transmitted not in the peripatetic walks of the Lyceum, but amid manual labor in vegetable gardens and fruit tree groves that occupied the days at the community (they were vegetarian and turned the farm into a source of income). "The habit of a simple and modest life makes man more ready to endure his tasks in life and allows him to better savor the opulence that can come from the accomplishment of these tasks," said the master of the Garden.

The practical Epicurean philosophy could be summed up in avoiding pain and appreciating moderate pleasures to achieve wisdom and happiness. The *moderate pleasures* (of the body) to which the philosopher refers to can be momentary – or *joyful* – and are tools for the stable pleasure (of the soul), possible due to the fullness of vital balance. This, paradoxically, is achieved by very ascetic practices (of the body). In one of his lost books, *Of the sovereign good*, he confessed: "I don't know what could be called good, if from it were removed the pleasures of food, of love, of conversation, and all beautiful things."

Diogenes Laertius, to whom we owe the biographical information on so many ancient thinkers, brought together in *Lives of the philosophers*, preserved three letters by Epicurus, believing they summarized his philosophy as to the things of the earth, celestial bodies and morality. He said the philosopher wrote a great many works (about 300 of them), always with the most scrupulous precision. He ended his correspondence using formulas like "be happy," or "live honestly," instead of the usual salutations. In one of his letters, Epicurus detailed his "theory of desires." "Among desires, some are natural and necessary, others natural and not necessary. There are also desires caused by empty opinions, neither natural nor necessary (...). Among the natural and necessary, some are for happiness, others for tranquility of the body, or even for life itself. Of the affinities and aversions depends the health of the body and the *ataraxia* of the soul, being this the purpose of a happy life."

Also attributed to Epicurus is a prescription with four philosophical remedies, his *tetrapharmakos* (four-part remedy): it is easy to achieve good; it is evil to endure evil, one should not fear death; one should ignore the gods.

Epicureanism adapted itself to the pre-Christian Roman world and, especially with Lucretius and his poem *About the nature of things*, became the reference in face of the

expansion of the new religion. Once more the antagonism with the Zenonians was maintained, whose ideals of overcoming pain were seen with respect by Christianity. With the Greek Epictetus, sold as a slave in Rome, Stoicism infiltrated all of Roman society, having even strong influence on the emperor-philosopher Marcus Aurelius.

In the Middle Ages, the influences of Plato and Aristotle became predominant again, with the saints Augustine and Thomas Aquinas, and Epicureanism was only remembered once more in the 17th century by Frenchman Pierre Gassendi. The Epicurean vision of the body has been present throughout all of the 20th century with the greater value placed on sexuality and the non-repression of desires, an idea developed during the first five decades by therapeutic thinkers like Freud and Reich. Since then, perspectives have been opened to a variety of modern doctrines that consider individual and immediate pleasure the only good possible, the beginning and the end of the moral life. All this leads to believe that, after 2,300 years, the generous approach of the philosophy of the Garden seems, at least momentarily, to be getting the best over that of the Colonnade, concerning the use of the body.

Jorge Bastos is a translator and writer.

Musical labyrinths of movement

Juxtaposing scenic exuberance and contained gestures to the sound of Brazilian waltzes, Marcia Milhazes choreographs loves, desires, and melancholies in *Tempo de verão*, with great care and intensity of expression

Inês Bogéa

Time is suspended, immobility deters movement. In the twilight, three bodies almost indistinguishable from each other in the left corner of the stage slowly begin to become individuals. Circles and labyrinthine spirals merge or meet, drawn by the bodies that move on varied paths in the scene. *Tempo de verão* [Summertime] (2004), by Rio choreographer Marcia Milhazes, puts into play the failings, anguish, and desires of every one. What is external and what is internal are given body by the tension between the gestures of the dancers – Al Crispinn, Ana Amélia Vianna, and Pim Boonprakob –, their placement in space, their expression and relationship with their surroundings.

Marcia Milhazes began her professional career at the Escola de Danças Clássicas of the Theatro Municipal of Rio de Janeiro (1970/79). Later, she lived for five years in London, where she received her master's degree from the Laban Center (1991/92). Once back in Brazil, she founded, in 1994, the Marcia Milhazes Cia. de Dança.

Involuntarily allegorized in *Tempo de verão*, Marcia's career takes place in a labyrinth of a thousand turns, in systems that cross over and come back, always having Brazilian culture, its roots, and influences as the source of everything. Since the beginning of her company, the choreographer established a partnership with her sister Beatriz Milhazes, a world-renowned painter, and with her mother Glauce Milhazes, who does the lighting design for the plays.

Her first work, in 1994, was inspired by *Poème de l'enfant et sa mère*, by Modernist composer Villa-Lobos. On stage, Marcia, soprano Patrícia Endo and a chamber music

quartet. That is: in voice and body, the specific expressive qualities of the languages superpose each other and report to the senses.

A rosa e o caju (1998) gave continuity to the first piece; here, besides Marcia, two more dancers appear, Al Crispinn and Luciana Yegros. Poems by Villa-Lobos himself, by Mário de Andrade (*Suíte para voz e violino*), and by Ronald de Carvalho (*Epigramas irônicos e sentimentais*) complement the music. The classical and the popular meet, perpetually renewing the ambiguous and productive aspirations of national culture.

Between the two shows, Marcia ventured into the universe of Machado de Assis, with *Santa Cruz* (1995). The writer would also be the theme of *Joaquim Maria* (2000). *Santa Cruz* was based on a free adaptation of the novel *Dom Casmurro*. In dance, the narrative does not take a linear form, but through the relationship between the bodies in the scene, creates a dramaturgy of gestures: the relationship between three people (Casmurro, his mother, and Capitu), framed in a religious spirit. Religious love and physical love duel each other with antagonistic irony and simplicity.

On the music track, a musical collage: the religious mood is reinforced by sacred canticles – traditional religious canticles – found in several regions of the interior of Brazil. This functions as a counterpoint to the fiddle, flutes, and drum, as well as to voices of people praying and other effects. The set design is composed of ornate spirals, like those that cover the columns of Baroque churches, in a panel with golden designs, ribbons, and flowers.

Joaquim Maria, by its turn, works with the disquiet – and confrontation – of men and women, starting from two

characters of Machado de Assis: Quincas Borba (who never feared giving in to the intensity of his desires) and Brás Cubas (controlled and realistic, the great Brazilian cynic), portrayed by two great performers, Ana Amélia Vianna and Al Crispinn. The music creates another collage, based on Iberian music, especially the Portuguese compositions of the Middle Ages and the 14th century, echoing the origins of Machado – son of a freed slave father and a Portuguese mother.

In *Tempo de verão* (2004), Marcia entered the universe of Brazilian waltzes, with a selection of pieces by Francisco Mignone, Lamartine Babo, and Zequinha de Abreu, among others. Waltzes and more waltzes – interspersed by silences and birds – compose an imagination of loves and desires, desires and melancholies, melancholies and loves. It is always a suspended time, with every gesture, holding back the instants past with the perfection of a body moved by affection.

The set is a great candelabrum of balls, rosettes, and flowers, of a hypnotic exuberance, redoubling the movements subtly and constantly. Its graphic and chromatic exuberance, especially in the floral designs, contrasts with the simplicity and tension of the gestures. The ornaments by Beatriz Milhazes echo the details of the movements of the bodies on stage, lit by Glaucé, accentuating the dualities with areas of shadow, dividing the stage. And also in the costumes, by Carmem Mattos: diaphanous dresses, with superposed fabrics, that begin with hot colors and then start to cool off, from red to orange, yellow, and finally beige. They contrast with the relative neutrality of the men's clothes: yellow, white, and beige. They all dance barefoot – it's "summertime".

The language of gestures is constructed out of the contrasts between lightness and density, softness and hardness, surface and depth – the movement goes downward, for a slow, painful, calm filtering. The marked and at the same

time fluid gestuality knows where it can go; here, as in several trios by the choreographer, men and women inscribe their most intimate universes in millions of minutiae, in the multiplied configuration of silences and rhythms. Every body reveals its identity, confronted by others. Particularities of faces, hands, looks and breaths agitate themselves within the known contours.

Duos, solos, and trios divide the stage, building the spirals by Milhazes. Examples: in a duo with Boonprakob, Crispinn is the support and counterpoint, with his subtle nuanced dance, circling the stage. Meanwhile, in the left corner, Vianna walks slowly towards the back, with wide, but intimate movements, of his arms around his own body. Now the solo in circles, by Crispinn, recovers the memory of his gestures (and thoughts), while the female duo creates a precise geometry in the center – until they launch themselves towards the infinite dark gaze of the audience. The community of work, throughout the years, with these performers, guarantees quality and an intensity of expression.

The compositions by Milhazes create their own spatiality, capable of being progressively subdivided and projected outwards. Structures of movement are completed by those of the sets and the lighting – a trio of women who, by their turn, compose a spatial and special relationship, causing the human inner core to emerge in the musical form of the movement.

Inês Bogéa is a dance critic for *Folha de S.Paulo* newspaper, coordinator of the *Grupo de Estudos de Dança* of the *Centro Universitário MariaAntônia (USP)* and author of *Espaço e corpo – Guia de reeducação do movimento – Ivaldo Bertazzo (organization and presentation/Sesc-SP/2004)*, among other books.

Body and thought

By launching several books that reflect on the body in its varied aspects and complexities, the Annablume publishing house demonstrates an innovating initiative and reveals the growing interest of the public for the intellectual understanding of corporeity

Jorge Bastos

São Paulo publishing house Annablume has been launching during the last few years academic research focused on the theme of the *body* which, without a editorial vision of release, publicity and distribution, would remain restricted to university libraries. Hundreds of works have achieved, in this manner, not only greater visibility, but have been adapted to a wider reading audience, without presenting the traditional format of the thesis aimed at a panel of experts.

In its publication catalog, the number of titles explicitly devoted to this theme is symptomatic of the growing interest by the uses – and reflections – of the body, based on different approaches of the different disciplines of human sciences. In the last two years alone, five new titles were published, mirroring not only the general curiosity as well as a variety of investigations.

Leituras do corpo, organized by Christine Greiner and Claudia Amorim, brings together texts by several authors,

presenting a panel of the more contemporary research efforts in different fields about the “fetish object” the body has become. *Itinerários de corpus juvenis – O tatame, o jogo e o baile*, by sociologist Glória Diógenes, starts from the idea that *urban tribes* carry in their collective and individual bodies the *territories* of urban space in which they move. The author examines jiu-jitsu gyms, groups of soccer fans, and funk balls, pointing out similarities and divergences in attitudes.

In *Culto ao corpo e sociedade – Mídia, estilos de vida e cultura de consumo*, Ana Lúcia de Castro starts from classical and contemporary authors of social-anthropological thought to analyze two popular magazines on health and good physical form, trying to understand the modern cult of well-shaped bodies, explicit in the proliferation of gyms, diets etc.

O shodô, o corpo e os novos processos de significação, by Cecília Noriko Ito Saito, has its starting point in the ancient art of Japanese calligraphy, mapping its migrations to other surfaces, even to modern digital software. Through the vision of body movement, the author compares the similarities

between *shodô* and Western avant-garde performatic art.

In the most recent release by Annablume, *O corpo, pistas para estudos indisciplinados* (edited this year), Christine Greiner does a complete and updated survey of the reference works on the body, from the pioneers, with a greater philosophical focus, to the very varied recent tendencies, dealing with aesthetics, politics, artistic experiences, and health.

For the curious and scholars of the body in all areas of the arts and contemporary thought, there are also in the publishing house's catalog: *O corpo do ator – Metamorfoses, simulacros*, by Caio Cesar Prochno; *Corpo de sonho – Arte*

e *psicanálise*, by Eliane Accioly Fonseca; *Cal(e)idoscorpos – Um estudo semiótico do corpo e seus códigos*, by Cleide Rivas Campelo; *O corpo em movimento – O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, de Ciane Fernandes; and *Dicionário Laban*, organized by Lenira Rengel. It is an auspicious editorial disposition that confirms the current tendency towards the study of the body in the light of semiotics and the cultural industry.

Jorge Bastos is a translator and writer.

Portrait of the artist in precise strokes

By asking for the written word from authors who we are used to knowing from their scenic expression, *Gesto* inaugurates the column *Choreographers*, reserved for statements from great names in dance about their artistic craft, beginning with Ana Vitória

Ana Vitória Freire

To speak of an artistic career and its construction implies a slow and steady walk among the landscapes of memory. As in a horse ride, these landscapes are slowly revealed to us and we realize that all the vegetation is the fruit of its soil, the conditions of the climate and, especially, of the hand of the humans that have passed through the area.

After ten years dedicated to creation, I still am surprised by the landscapes of my past. And it is retracing this path at every new creation, that I decipher my contours, defining its journey, exploring my impulses, my qualities...

To speak of the language of dance, I must obviously begin with the body. What body built this language? For the body is the instrument of dance and, depending on how this body was formed and constituted, the aesthetic results and the language will be different.

The first information I received and stored in my body was that of sports training. I was a gymnast (rhythmic gymnastics) and for nine years my body, still in development (from 8 to 17 years of age), was disciplined to reach certain results; arrive at the exact instant in the apparatus thrown as high as possible and, in this path, still perform all the mandatory movements, trying to gain points and grades, which do not exist in the art of dance. So the explosion, the precision and tone, so characteristic of my language today, are explained.

My preference for hands, feet, and heads (extremities) occurs because of the infinite possibilities of associations and fine mobility finishes I can achieve, with multidirectional vectors that come from my body and perforate, cut, and sew up space.

My small, thin frame allows me the execution of maneuvers and movements at great speeds. An agility and lightness gives me the freedom to explore gestural resources like, for example, the traces of movement – when the extension of the body in space is no longer recognized, for it releases particles of energy that draw spatial blurs, like a sound vibration, being almost palpable.

These are some of the evidences of how physical characteristics influence the formation of a language.

Referring to a more philosophical reading, I think of Albert Camus. In the book *A inteligência e o cadafalso*, he proposes one question: every artist has an obsession and, through art, tracks, unravels, and recognizes it. Camus retraced this path starting with the great writers who influenced him, to therefore understand his own art, paths, and choices.

Following this trail, I think of my masters. Not only those of dance – by whom I was infused and who influenced me so much –, like Duncan and her explosion of consciousness; the pain of Graham; the mathematical geometry of Cunningham; the love, dedication and aesthetic balance of my eternal master Jean Marie Dübrul. I also think of those who shaped and lapidated my senses, like Bach, Mahler and the operas, results of the direct influence of having a tenor as a father. I think of my native land, Bahia, and its diversity of rhythms, smells, and colors, with so many Africas in action at the same time. I think of writers like García Márquez, Borges, Calvino, Pessoa, Cervantes, and all the paintings and architectures to which I was exposed in my journey. Landscapes that are never far from my memory.

My choice of themes has always been associated with my inner self and the things around me. I have always tried to expose myself with every new proposal. To investigate, explore, and create movements that transmit emotions. In full command of my five senses, I explore my body and my memories, tracing and retracing paths, seeking new associations/organizations of the body in space and new dialogs with the public.

This search, unsettled and incessant, seems to be a dominant current in my work, just like the Minotaur in his labyrinth.

Perhaps these obsessions of mine may be my gallows, the inevitable?

Ana Vitória Freire is a choreographer, dancer and director of the Cia. Ana Vitória Dança Contemporânea, founded in 1995. She has a master's degree from the Universidade Gama Filho (RJ) and is a teacher of technique of contemporary dance and choreographic composition of the colleges Angel Vianna (RJ) and UniverCidade (RJ).

RIO



PREFEITURA

CULTURAS

RIO



PREFEITURA

CULTURAS

R\$ 5

ISSN 1677-9207



00004

9 771677 920007