

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

GETÚLIO HENRIQUE ROCHA LIMA

CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS:
História e memória

Manaus
2013

GETÚLIO HENRIQUE ROCHA LIMA

CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS

História e memória

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Arte da Universidade do Estado do Amazonas.

Orientadora: Profa.Dra Elizabeth Filippini

Manaus

2013

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

TERMO DE APROVAÇÃO

GETÚLIO HENRIQUE ROCHA LIMA

CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS:

História e memória

Dissertação aprovada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Arte da Universidade do Estado do Amazonas, pela Comissão Julgadora abaixo identificada.

Manaus, 29 de Julho de 2013.

Presidente: Profa. Dra. Elizabeth Filippini

Membro: Prof. Dr. Antônio de Jesus Teixeira Barradas

Membro: Prof. Dr. Otoni Moreira de Mesquita

DEDICATÓRIA

Dedico a Deus e à minha família, esposa e filho.

AGRADECIMENTOS

A Deus por estar sempre presente me enchendo de bênçãos, principalmente nas horas mais difíceis.

A minha esposa, Adriana Goes e ao meu filho Pedro Henrique, pelo amor e pelo carinho que compartilhamos e, também, por entenderem minha ausência durante este percurso.

A minha mãe, Elizabete Rocha Lima, que sempre acreditou em mim e me impulsiona, a cada dia, na busca dos meus sonhos.

A toda minha família, irmão e irmãs pela força e torcida neste momento.

A minha querida orientadora, Elizabete Filippini, a quem admiro como profissional e pela paciência, dedicação e conhecimento compartilhado.

A Monique Andrade por compreender a importância desta trajetória para mim e pela confiança que sempre deposita em meu trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Artes pelos ensinamentos adquiridos nesta jornada.

Aos meus amigos do Corpo de Dança do Amazonas pela história construída ao longo destes quinze anos.

Aos colaboradores da pesquisa por compartilharem suas memórias e abrirem seus arquivos pessoais para que esta pesquisa pudesse ter sido realizada.

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo investigar a história e a memória do Corpo de Dança do Amazonas (CDA). Esta companhia de dança foi criada pelo Governo do Estado do Amazonas através da Secretaria de Estado de Cultura, no ano de 1998, por iniciativa de Amazonino Mendes, governador na época, e do Secretário de Estado de Cultura, Robério Braga. Para o desenvolvimento deste estudo trabalhamos com a história oral, onde 9 colaboradores participaram das entrevistas. Dentre os entrevistados estão a atual diretora artística, 2 professores, 3 ex bailarinos, 1 bailarina e 2 colaboradoras que acompanharam o planejamento e a execução do projeto de criação do grupo. A criação do grupo foi vista como uma iniciativa política e também como consequência do movimento artístico em dança anterior. Sua história e suas ações pedagógicas, artísticas e sociais foram apresentadas a partir das três fases das direções artísticas.

Palavras-chave: história, história oral, dança.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the history and memory of the Body Dance Amazon. This dance company was created by the Government of the State of Amazonas through the Secretary of State for Culture, in 1998, on the initiative of Amazonino Mendes, governor at the time, and the Secretary of State for Culture, Robério Braga. To develop this study we worked with oral history, where 9 employees participated in the interviews. They are the current artistic director, two teachers, three former dancers, one dancer and two collaborators who accompanied the planning and execution of the project to create the group. The creation of the group was seen as a political initiative and also as a result of the artistic movement in dance before. Its history and its educational activities, artistic and social were presented from the three phases of artistic directions.

Keywords: history, oral history, dance.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Corpo de Dança do Amazonas, “Um outro tempo”, de Adriana Goes. Teatro Amazonas, 2012. Fotografia: Ruth Jucá. Bailarinos: Helen Rojas e Baldoíno Leite.....19
- Figura 2 - Corpo de Dança do Amazonas, coreografia: “Grito Verde”, de Ivonice Satie. Teatro do SESC em São Paulo, 2005. Fotografia: Arnaldo Torres.....20
- Figura 3 - Reportagem de Helena Katz sobre a temporada dos balés “Mundo da Razão Presente” de Ricardo Risuenho e “Cabanagem” de Mário Nascimento. Jornal “O Estado de São Paulo”, 2010.....41
- Figura 4 - Ensaio do “Concerto de Natal”, 2009. CDA, alunos de dança do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e artistas convidados, no Ideal Clube.....59
- Figura 5 - Sala de ensaio do Corpo de Dança do Amazonas. Ensaio de “Sagração da Primavera”, 1998. Fotografia do acervo do grupo.....76
- Figura 6 - Joffre Santos, no Ideal Clube. 2001 Fotografia: acervo de Eduardo Amaral.....79
- Figura 7 - Projeto ‘Descobrimdo a Cena’, bailarino Robson Tadeu iniciando a programação. Teatro Amazonas, 1998. Fotografia: acervo CDA 83
- Figura 8 - “Sagração da Primavera”, 1998. Balarina em destaque: Yara Costa. Fotografia: Danilo Jr 85
- Figura 9 - “Xamã”, Teatro Amazonas, 1998. Bailarinos: Yara Costa e Getúlio Lima. Fotogrfia: Danilo Jr.....85
- Figura 10 - Capa do Programa Inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, 1998.....86
- Figura 11 - Contracapa do programa inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, 1998.....86
- Figura 12 - Elenco que participou da apresentação inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, no palco do Teatro Amazonas. 1998. Fotografia: Danilo Júnior.....87
- Figura 13 - Folder do Projeto Funarte na Cidade. Turnê Brasília e Caxias do Sul. 1999 Fonte: acervo CDA.....89
- Figura 14 - CDA em apresentação no projeto Cenacidade da SEC. Coreografia Estudos para Nazareth, de Jofre Santos, 2000. Fotografia: Danilo Jr.....90

Figura 15 - Em destaque, Joffre Santos e Luis Arrieta, observando ensaio de “Mandala”, no Ideal Clube, 2001. Fotografia: acervo de Eduardo Amaral.....	91
Figura 16 - Ivonice Satie em ensaio no Balé da Cidade de São Paulo. Ano não identificado. Arquivo CDA.....	93
Figura 17 - Cena do espetáculo “Grito Verde”, de Ivonice Satie, 2005. Paris, Ano do Brasil na França. Fotografia: acervo CDA.....	95
Figura 18 – Monique Andrade Diretora Artística do CDA.....	100
Figura 19 – Getúlio Lima Diretor Artístico do CDA.....	100
Figura 20 - Professor e bailarino Jair Moraes com elenco do CDA após aula de balé clássico. Teatro da Instalação, 2010. Fotografia: acervo CDA.....	101
Figura 21 - Professor e bailarino Lourenço Homem com elenco do CDA após uma aula de Release Balé. Teatro da Instalação, 2011. Fotografia: acervo CDA.....	102
Figura 22 - Exposição de fotografias em comemoração aos 10 anos do CDA. 2008 Fotografia: acervo do grupo.....	103
Figura 23 - Cena do espetáculo “Puracy”, de Joffre Santos. Teatro Amazonas, 1999. Fotografia acervo CDA. Em destaque Meire Jane.....	104
Figura 24 - Corpo de Dança do Amazonas em estreia do espetáculo “Mandala”. Teatro Amazonas, 2001.....	105
Figura 25 - “Mandala”, de Luis Arrieta, 2001. Teatro Amazonas. Fotografia: Danilo Jr.....	108
Figura 26 - Cena do espetáculo “Grito Verde”de Ivonice Satie. Teatro Amazonas, 2004. Bailarina em destaque: Elisângela Ferreira. Fotografia: Danilo Jr.....	109
Figura 27 - Trecho do espetáculo “Cabanagem”, de Mário Nascimento. CDA, Teatro Amazonas, 2010. Fotografia: Ruth Jucá.....	111
Figura 28 - Palestra com Márcio Souza, no salão de ensaio do CDA, no Teatro da Instalação. 2010. Fotografia: acervo do grupo.....	113

LISTA DE ABREVIATURAS

BF	Balé Folclórico do Amazonas
CC	Caderno de Campo
CDA	Corpo de Dança do Amazonas
DOU	Diário Oficial da União
OAF	Orquestra Amazonas Filarmônica
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
CA	Coral do Amazonas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. HISTÓRIA E MEMÓRIA	15
1.1 MEMÓRIA INDIVIDUAL E COLETIVA	16
1.2 MEMÓRIA E CULTURA	23
1.3 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E ARTE	27
1.3.1 Foto biografia: a memória em imagens	30
2. METODOLOGIA	34
2.1 FONTES ORAIS: AS ENTREVISTAS NA PRODUÇÃO DE DOCUMENTOS EM HISTÓRIA ORAL	35
2.2 OUTRAS FONTES HISTÓRICAS: O JORNAL E A FOTOGRAFIA	38
2.3 COLETA DE DADOS	42
2.4 COLABORADORES DA PESQUISA: LOCALIZAÇÃO E PROCESSO DE SELEÇÃO	44
2.4.1 Breve histórico dos entrevistados	46
2.5 ELABORAÇÃO DO ROTEIRO DE ENTREVISTAS	49
2.6 REALIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS	50
2.7 PROCESSO DE REGISTRO, CATEGORIZAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS	51
2.7.1 Registro e transcrição da entrevista	51
2.7.2 Textualização	52
2.7.3 Categorização, interpretação e análise dos dados	53
2.8 PROCEDIMENTOS ÉTICOS	54
3. CORPO DE DANÇA DO AMAZONAS	56
3.1 MEMÓRIAS: POR UMA ESCRITA DA DANÇA MODERNA E CONTEMPORÂNEA EM MANAUS (DÉCADAS DE 70, 80, 90)	59
3.2 MUITOS BAILARINOS, POUCAS VAGAS	64
3.3 TRÊS FASES. TRÊS ESTÉTICAS?	77
3.3.1 Joffre Santos: o pioneiro (1998 a 2002)	79
3.3.2 Ivonice Satie: o segundo momento (2002 a 2006)	93
3.3.3 Monique Andrade e Getúlio Lima (desde 2007)	100
3.4 REPERTÓRIO E PRÊMIOS	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS	119
FONTES	122
ANEXOS	
ANEXO 1 – Projeto do Corpo de Dança do Amazonas	
ANEXO 2 – Edital do Corpo de Dança do Amazonas	
ANEXO 3 – Carta Ivonice Satie – Balsa/Palco	

APÊNDICE

APENDICE A – Roteiro de Entrevista – Comissão de Acompanhamento

APENDICE B – Roteiro de Entrevista – CDA

APENDICE C – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

INTRODUÇÃO

Ao final dos anos 90, o estado do Amazonas teve um grande avanço no desenvolvimento cultural, por iniciativa do Governo do Estado através da Secretaria de Estado de Cultura – SEC. Este período foi marcado pela criação de festivais e dos corpos estáveis do Teatro Amazonas.

Dentre os festivais promovidos pela SEC destaca-se o Festival Amazonas de Ópera, que desde 1997 transforma Manaus na capital da ópera nos meses de abril e maio. Seguindo o mesmo caminho surgiram outros festivais, como: Festival de Teatro da Amazônia, Festival de Jazz, Festival de Cinema e o Festival Amazonas de Dança.

Os corpos estáveis do Teatro Amazonas desenvolvem trabalhos pedagógicos e artísticos no âmbito de suas especificidades (música, dança, canto) e contribuem para a formação educacional, técnica e artística local. Dentre estes grupos, destaca-se o Corpo de Dança do Amazonas, companhia de dança composta, na sua maioria, por bailarinos locais.

A história do grupo se funde com o desenvolvimento da dança no estado, pois após sua criação, surgiu dentro do Centro Cultural Cláudio Santoro, hoje Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, o curso de Formação em Dança, e, também, o Curso Superior em Dança (Bacharelado e Licenciatura) da Universidade do Estado do Amazonas.

O Corpo de Dança do Amazonas – CDA, foi criado em 1998, pelo Governo do Estado do Amazonas através da Secretaria de Estado de Cultura – SEC, para compor os Corpos Artísticos do Teatro Amazonas. Desde então, o grupo vem desenvolvendo um trabalho artístico voltado para o estado, com atividades sociais, visando despertar e aprimorar talentos amazônicos no campo da dança.

Localizado na cidade de Manaus, o CDA, em seus 15 anos de existência, já passou por três direções que difundiram seus pensamentos em dança, dentro da companhia, influenciando seus intérpretes e marcando a história do grupo.

Joffre Santos foi o pioneiro, dirigiu o grupo de 1998 a 2002. Compartilhou toda sua experiência adquirida em outros grupos de dança do país com o jovem elenco recém-formado. A segunda, Ivonice Satie, dirigiu de 2002 a 2006, e impulsionou a nova companhia para o Brasil, a partir de sua característica empreendedora. Em 2007, enfim, Monique Andrade e Getúlio Lima assumiram a direção do Corpo de Dança do Amazonas, buscando dar continuidade às propostas artísticas das direções anteriores.

O interesse em desenvolver esta pesquisa surgiu da necessidade de registrar a história desta companhia de dança desde sua criação, visando preservar a memória do grupo, conhecer seu percurso artístico, pedagógico e estético e reconhecer sua contribuição na identidade cultural local.

Para tanto, buscou-se com essa pesquisa, responder às seguintes questões: O que acontecia, em termos de dança, antes da criação do CDA? Quais indivíduos estavam envolvidos no processo de criação do grupo? Como se deu a trajetória do grupo durante as diferentes fases de direção artística? Quais as contribuições sociais, artísticas e pedagógicas da instituição?

Para responder a tantas perguntas, sistematizamos esta pesquisa e propusemos o seguinte objetivo: Investigar a história e a memória do Corpo de Dança do Amazonas. Para tanto, dividimos este estudo nas seguintes etapas: a primeira buscou refletir acerca da memória e sua relação com a fotografia, a cultura e a arte; a segunda procurou conhecer o percurso histórico, artístico, pedagógico e estético do Corpo de Dança do Amazonas; e, finalmente, a terceira teve a intenção de produzir um livro foto biográfico do Corpo de Dança do Amazonas.

Vale considerar que a presente pesquisa discutiu as relações existentes entre a memória individual e coletiva e como estas influenciaram no comportamento e pensamento do grupo em questão. Buscou, ainda, traçar um perfil histórico a partir da utilização de imagens fotográficas, existentes no acervo do grupo e nos acervos particulares de seus integrantes. Esse cabedal imagético foi relacionado com as lembranças que foram colhidas ao longo da pesquisa.

Para justificar a pesquisa partimos do pressuposto que o Corpo de Dança do Amazonas é uma companhia de dança que desenvolve trabalho artístico, educativo e técnico voltado para a sociedade amazonense, mas que não possui registro desta prática que possa fundamentar estudos nesta área. Portanto, buscamos analisar as memórias dos indivíduos que fazem ou fizeram parte do grupo e observamos como elas podem contribuir significativamente para a pesquisa e para a construção da história do grupo.

As fotografias foram de fundamental importância na pesquisa, pois carregam informações importantes que podem compor o resultado final. Aliadas às fontes descritas acima foram pesquisadas, também, outras fontes documentais, como jornais, revistas,

folders e panfletos que possibilitaram o cruzamento entre as informações para aprofundamento dos assuntos que foram levantados durante o processo da pesquisa.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa foi a história oral que se constitui no diálogo entre o presente e o passado, e este, é um de seus maiores desafios, a relação entre as múltiplas temporalidades.

O documento produzido através do registro das narrativas induzidas e estimuladas se constituiu a partir dos depoimentos de indivíduos criteriosamente escolhidos para este estudo. Estas entrevistas foram “temáticas” (DELGADO, 2006, p. 22) e orientadas por roteiros abertos e semiestruturados ou estruturados, com o intuito de fornecer elementos, informações, versões e interpretações sobre os temas pertinentes ao Corpo de Dança do Amazonas, através do diálogo, gravado, entre entrevistador e entrevistado. Delgado (2006, p. 22) acrescenta, que “as entrevistas temáticas compõem um elenco específico vinculado a um projeto de pesquisa, a uma dissertação de mestrado ou a uma tese de doutoramento, onde se abordam temas específicos, como por exemplo, movimentos culturais, atividades profissionais, entre outros”.

1. História e memória

A História, por muito tempo, apoiou-se em um conceito universal e totalizante. Atualmente, alguns autores ainda trabalham com a ideia de história universal, uma história de permanência, de estabilidade, de continuidade, cujas experiências vão se somando, às vezes se multiplicam e mostram um pensamento para uma só direção. Muitos, ainda criticam este conceito de permanência e estabilidade e sugerem que “os processos sociais de criação de identidade são muito mais complexos e variados do que costumamos pensar” (MACHADO, 2007, p. 53).

De fato, quando nos deparamos com as memórias de indivíduos de um mesmo grupo social compreendemos esta afirmativa de Machado, pois percebemos em suas narrativas a provisoriedade, a improvisação, a fragmentação, a constante reinvenção, a perda de certezas e de permanências. Portanto, mesmo que as narrativas apresentem características mutáveis, variáveis e múltiplas, é importante percebemos os pontos de conexão existentes entre elas.

Nossas lembranças são construídas a partir de nossas ações cotidianas. Elas estão em todo momento sendo influenciadas por nossa percepção, por nossas relações com outros sujeitos e com o meio. Desta forma podemos dizer que existe um significado, e mesmo um sentido para tudo, dependendo da cultura e do contexto em que estamos inseridos.

Quando falamos de história recente onde os indivíduos estão participando de sua construção dinâmica e constante, percebemos mais intimamente a relação entre suas memórias, suas narrativas e a constante transformação da história.

Um indivíduo que faça parte de um grupo como o Corpo de Dança do Amazonas, cuja principal função é a de proporcionar cultura para a sociedade através de seus espetáculos de dança, oficinas e workshops, desenvolve inúmeras potencialidades através de experiências coletivas com significados muito particulares. Essas experiências são armazenadas na memória e, quando necessário, retornam em forma de lembranças para serem compartilhadas, reestruturadas e recombinadas.

Um grupo como o Corpo de Dança do Amazonas que, desde 1998, vem desenvolvendo atividades artísticas, culturais e pedagógicas na capital amazonense, e por onde já passaram inúmeros bailarinos, professores e diretores, ainda não possui um registro que possibilite o conhecimento de suas ações dentro e fora do Estado. Sua história está sendo construída e precisa ser armazenada, visando longevidade e resultados mais

satisfatórios para a dança nessa região. Tudo ainda está guardado na memória de seus integrantes. Os acontecimentos precisam ser rememorados por eles e registrados, para servirem de fonte de estudo e pesquisa.

Partindo deste pressuposto, por isso mesmo, a metodologia a ser utilizada para tal procedimento será a História Oral, pois segundo Meihy e Holanda (2007, p. 13), “é a forma de pensar a sociedade contemporânea” se utilizando de procedimentos realizados no presente, onde entrevistas são registradas para se obter percepções de vida social com o objetivo de produzir documentos que, posteriormente, podem vir a “subsidiar pesquisas e/ou formar acervos de centros de documentação e de pesquisa” (DELGADO, 2006, p. 18).

Portanto, observa-se no presente estudo, a necessidade de captação, organização e transcrição destas memórias individuais, cruzadas com os documentos oficiais e não oficiais, para a construção de suas histórias.

1.1. Memória individual e memória coletiva

A memória é objeto de estudo de filósofos e cientistas há muito tempo. Seu conceito vem se transformando e se adaptando conforme suas utilizações sociais, suas funções e seus diversos significados nas diferentes sociedades humanas. Este conceito tem recebido diferentes acepções dentro de cada momento histórico como analisa Kessel (2009, p. 1). Todavia, percebemos que a memória abrange diversos significados individuais e coletivos, pois ela é resultado das relações sociais do sujeito, seja de forma ativa ou passiva.

Acreditamos que o conceito atribuído por Le Goff é o que melhor abarca as questões levantadas nesta pesquisa, pois ele propõe o seguinte:

[...] é um fenômeno individual e psicológico que se liga à vida social, variando em função da presença ou ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história e acumula objetos (LE GOFF, 2003, p. 419).

A memória sofreu mudanças significativas com a invenção da imprensa, com a urbanização e com as transformações na organização e nas relações sociais. Além disso, é preciso entender que diversos são os fatores que influenciam na memória, entre eles estão: o

interesse, o espaço/ambiente, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura, implicando nas suas manipulações conscientes ou inconscientes.

Observamos, com isso, que indivíduos expostos à mesma experiência, apreenderão estes fatos de forma diferenciada, pois a “memória interpretativa” (Eco *apud* Fentress, 2007, p. 39) possibilita uma infinidade de modelos de organização das ideias, articulando-as à realidade. Para entendermos a expressão “memória interpretativa” sugerida por Eco, faz-se necessário compreendermos que a memória se dá no campo das ideias, mesmo quando a relacionamos a objetos reais. Portanto, para Fentress,

a realidade, o mundo dos objetos, está organizada no espaço e no tempo [...] [contudo], as ideias, podemos organizar da maneira como quisermos [...] A conexão natural na memória, a conexão que guia a formação da memória interpretativa da tradicional, é retórica. É o tipo de conexão que pertence mais aos conceitos que aos objetos reais [...] A estrutura da nossa memória é retórica, às vezes refletida pela linguagem (FENTRESS, 2007, p.39).

É fato que “o indivíduo carrega em si a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, seus grupos e instituições” (KESSEL, 2009, p. 3). É no contexto destas relações que constituímos nossas lembranças. Halbwachs (1990) afirma que “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (p. 51). Pois, as lembranças individuais se alimentam das memórias oferecidas pelos diferentes grupos nos quais os indivíduos se relacionam, sendo assim, estão submetidas a flutuações, transformações e mudanças constantes.

Bosi (2007, p. 55), analisa que “a memória da pessoa está amarrada à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade”. Diante deste contexto, percebe-se que pesquisas pautadas em memória devem levar em consideração estas flutuações, transformações e mudanças, buscando fontes documentais que possibilitem aprofundar a análise dos fatos colhidos nas entrevistas.

A memória é um tema muito explorado nas artes. Neste contexto ela está em evidência. Muitos artistas utilizam esta temática para produzir suas obras seja no cinema, no teatro, na dança, ou em outras linguagens. Exemplo disso é Eduardo Coutinho, cineasta que traz no documentário *Edifício Master* diversas entrevistas que partem das lembranças dos moradores deste lugar no centro de São Paulo. Ele explora a história do emblemático lugar, a partir da visão de quem a constrói. São entrevistas reveladoras de momentos íntimos e significativos.

Neste documentário, percebemos que o edifício era habitado por prostitutas, travestis e traficantes, além de ter sido um lugar de consumo de drogas. Era praticamente inabitável. Mas na atualidade ele se transformou em um ambiente familiar, após atuação incisiva de um síndico e de um pequeno grupo de moradores. Toda a história é revelada a partir da memória dos moradores do lugar.

Outro documentário, carregado de emoções, que explora esta temática é *Nós que aqui estamos, por nós esperamos*. Nesta premiada obra, Marcelo Masagão nos proporciona um apanhado histórico do século XX, a partir de imagens que revelam grandes personagens que entraram para história, como Gandhi e Hitler, quanto homens desconhecidos que poderiam, também, ter seus nomes impressos nos livros por suas significativas contribuições na construção da sociedade. A não menos impactante trilha sonora que conduz o filme é assinada por Win Mertens e contribui satisfatoriamente na apreciação.

Estes documentários reposicionam a História na contemporaneidade, pois a distanciam do conceito de grande narrativa comum a todos. Seus diretores demonstram uma preocupação em dar visibilidade a vários depoimentos. Eles tentam explorar a narrativa da minoria, dão vez e voz aos “excluídos”. Isso proporciona outro ponto de vista ao espectador e o conduz a perceber e compreender os fatos a partir da memória do indivíduo que participou ou vivenciou determinados eventos.

Documentários desta natureza resgatam sonhos humanos e possibilitam reflexões a cerca da política, da economia e da sociedade. Além disso, podem levar o espectador a perceber as implicações das relações sociais e a influência que elas possuem na aquisição de conhecimento, na absorção de valores e nas possíveis incursões que exercem nas nossas memórias, crenças e valores.

No campo das artes cênicas, a memória também é assunto de interesse. Cada vez mais, apresentam-se espetáculos pautados nessa temática. Os coreógrafos Jiri Kilian e Pina Bausch são dois expressivos artistas que exploram a memória como “elemento articulador” para a composição de suas obras. Sobre Bausch, Caldeira reflete o seguinte:

Embora tenha levantado um repertório de temas contemporâneos, como a proliferação das diversas formas de violência atreladas à cultura do medo, as relações de poder, a cidade da memória e a memória da cidade; a contracultura e suas relações com o universo urbano, que propicia o surgimento da cultura do narcisismo; a relação espaço-tempo dos percursos circulares e opressivos dos personagens na cidade, sem nome e sem futuro, marcados pela ausência de respostas, pela impossibilidade da comunicação, a memória é, com certeza, o mais forte elemento articulador desses temas (CALDEIRA, 2010, p. 121).

É perceptível na obra de Bausch o desprendimento da representação. Os corpos de seus bailarinos traduzem gestos cotidianos e movimentos técnicos através da repetição exagerada que modifica a intenção e significação de cada movimento. “Eles são demonstradores de seus próprios corpos (com suas histórias), não do corpo de um transeunte” (FERNANDES, 2007, p. 30). A coreógrafa explora as experiências passadas registradas nos corpos de seus dançarinos com intuito de reconstruir fisicamente e verbalmente suas histórias para reelaborar outra forma estética.

A nova produção do Corpo de Dança do Amazonas, intitulada *Um outro tempo* (figura 1), estreada em 2012, perpassa pelo universo da memória, e baseia-se no conceito de “intuição” do filósofo Henri Bergson, mais precisamente de suas reflexões, em sua obra *O pensamento e o movente*.

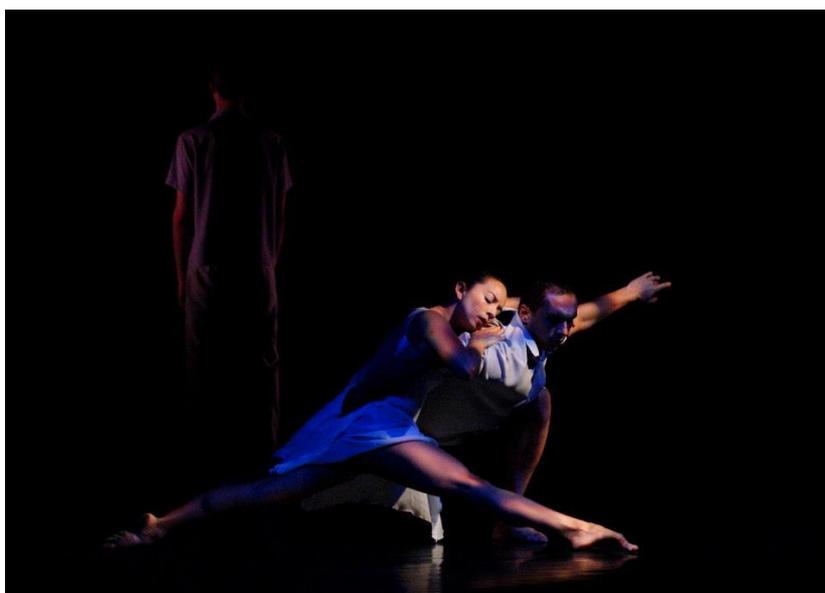


Figura 1. Corpo de Dança do Amazonas, “Um outro tempo”, de Adriana Goes. Teatro Amazonas, 2012. Fotografia: Ruth Jucá. Bailarinos: Helen Rojas e Baldoíno Leite

A bailarina e coreógrafa, Adriana Goes, ao deparar-se com este livro de Bergson, sentiu necessidade de instigar os bailarinos a explorar suas memórias para criação do espetáculo. E, interpretando as reflexões do autor, produziu um espetáculo dinâmico e contemplativo, instigador e reflexivo.

Os corpos traduzem em linguagem de movimentos, elementos mais íntimos que, sem sombra de dúvidas, foram explorados pela autora, nos laboratórios de criação. Obras como

esta interação com o público de uma maneira sutil, a ponto de levá-lo a refletir sobre seu papel enquanto indivíduo na sociedade.

Outra obra do CDA que aborda o universo da memória é o espetáculo *Grito Verde*, estreado em 2004 e coreografado por Ivonice Satie. Nesta obra, Satie pediu aos bailarinos que participassem da investigação de elementos culturais da região amazônica para compor as cenas do espetáculo. Estes, por sua vez, conversaram com seus familiares na busca por elementos e histórias que pudessem ser agregados ao seu fazer artístico. Nesta conjuntura, observa-se que a memória foi elemento fundamental na contextualização do espetáculo. Ela foi o elemento articulador entre “as novas combinações de espaço-tempo” (CANTON, 2009, p. 15), propostas pela arte contemporânea, e pelas imagens apresentadas no espetáculo.

Toda a investigação realizada pelos bailarinos para o espetáculo passou por um processo de interpretação da coreógrafa. Em algumas cenas foram projetadas imagens no fundo do palco durante a apresentação. Isso resultou em um espetáculo que veio a exprimir o universo amazônico e a relação do homem com a natureza (figura 2).



Figura 2. Corpo de Dança do Amazonas, coreografia: “Grito Verde”, de Ivonice Satie. Teatro do SESC em São Paulo, 2005. Fotografia: Arnaldo Torres.

O processo de construção deste espetáculo aproximou a companhia do contexto amazônico, principalmente aqueles bailarinos que eram de outros estados. Isso reforçou o

sentimento de pertença ao grupo, gerando uma união que transpareceu no palco em cada apresentação.

O pertencimento a um grupo está relacionado com a capacidade do indivíduo em admitir e aceitar as simbologias compartilhadas em seu meio, fazendo delas suas crenças e assumindo, também, seus valores. Dentro deste pressuposto Kessel reflete que:

[...] a memória coletiva tem [...] a importante função de contribuir para o sentimento de pertinência a um grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo no campo simbólico (KESSEL, 2009, p. 3).

Mesmo que o tempo seja fator variante nas relações entre as gerações, os indivíduos receberão, em sua educação formal e não formal todo o conhecimento e informação que definem aquele grupo como grupo social, absorvendo seus valores e incorporando sua cultura, o que desperta este sentimento de pertença em cada um.

As sociedades sempre existiram e sempre vão existir a partir de relações simbólicas transmitidas de geração a geração. Os valores adquiridos ao longo da vida são parte de nossas memórias e nos possibilitam interagir com outros indivíduos, com o grupo e com as instituições que o integram.

É importante observar que o indivíduo recorda ou rememora experiências que demonstram, para ele, alguma significação. Uma experiência significativa é mais apreensível e memorável que outras. Assim, de acordo com Fentress (2007, p. 36), entende-se que “organizamos nossas memórias de um jeito que elas façam sentido antes que nos lembremos das coisas”, pois concentramos nossas lembranças em aspectos da realidade que consideramos mais significativos, organizando a memória da maneira como desejamos falar sobre ela. Acrescenta que é útil lembrarmos acontecimentos verdadeiros e imaginários. Faz-se necessário, pois, distinguir realidade de fantasia. Para o mesmo autor (2007, p. 38), essa tarefa é “socialmente mediada”, ou seja, é realizada em grupo, em coletividade.

Zilda Kessel (2009, p. 1) explica em “Memória e memória coletiva” que lembrar e inventar têm ligações profundas, memória e imaginação têm a mesma origem. Percebemos com isso que, muitas vezes, a memória individual está influenciada pela imaginação (Kessel, 2009) ou confabulação (Fentress, 2007).

Estas distinções entre realidade e fantasia são realizadas coletivamente, “refletem nas nossas percepções e, conseqüentemente, nas nossas memórias” (FENTRESS, 2007, P. 41), levando as ideias a serem organizadas e expressas da maneira como quisermos. Por isso, fazemos escolhas e nos impelimos em confabulações retóricas.

As memórias individuais se alimentam da memória coletiva e histórica, incluindo elementos mais amplos que a memória construída pelo indivíduo e seu grupo (KESSEL, 2009, p. 3). Sendo a linguagem o meio de troca entre os indivíduos de um grupo, ela surge como um elemento importante na caracterização e estruturação da memória social. Como afirma Bosi, “a linguagem é o instrumento socializante da memória, pois no mesmo espaço histórico e cultural, reduz, unifica e aproxima vivências tão diversas como o sonho, as lembranças e as experiências recentes” (BOSI, 2010, p. 56).

Partindo do pressuposto de que “a língua é um meio vivo de relacionamento com a tradição e com os outros” (SILVA, 2007, p. 68), ela é, sobretudo, o meio de compreensão entre os indivíduos e só existe de modo dinâmico. É através dela que a narrativa se materializa, que o homem comunica pensamentos e influencia as relações. Assim, Henri Atlan aproxima “linguagens e memórias”:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória (ATLAN *apud* LE GOFF, 2010, p. 421).

As contribuições que assinalam importantes aspectos relativos à história e memória são diversas, e, assim, percebemos que as diferentes formas de lidar com o passado envolvem interesse, poder e exclusão, sendo a memória um objeto de luta pelo poder, travada entre indivíduos, grupos e classes.

Do ponto de vista político, os interesses da classe dominante foram sempre um elemento de estruturação da memória social. Isso pode ser observado quando nos deparamos com datas oficiais comemorativas. Elas são um reflexo da utilização da memória como um meio de dominação de um grupo sobre outro. Ora, quando um grupo decide o que deve ser lembrado, ele se apropria da característica seletiva da memória, fazendo prevalecer apenas alguns aspectos que irão constituir a história. Como mostra Le Goff,

[...] a memória coletiva foi posta em jogo de forma importante na luta das forças sociais pelo poder. Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2010, p. 422).

Já Pollak em “Comunidades de Memória”, reafirma o pensamento de Le Goff, ao explorar uma “relação de oposição entre memória individual (subterrânea) e memória coletiva (oficial)” (POLLAK *apud* TRUZZI, 2007, p. 266), mostrando que a primeira possui mecanismo de resistência às imagens coletivas e oficiais, armazenadas em museus, arquivos e bibliotecas, propostas pela segunda.

A compreensão e a construção da História, durante muito tempo, foram pautadas em documentos escritos e objetos que possibilitassem ao historiador garantir a veracidade dos fatos e processos ali registrados, para manter viva a história dos grandes acontecimentos. Na segunda metade do século XX, conforme deixa claro Kessel (2009, p. 5), o foco voltou-se para a memória coletiva dos grupos, levando-se em conta a necessidade de observar os processos de seleção, interpretação e distorção. Emergiram as metodologias alternativas, como é o caso dos trabalhos apoiados na utilização da metodologia da história oral. Isto fez com que a História não se configurasse como uma grande narrativa comum a todos, passando-se a dar visibilidade às várias narrativas. Percebe-se com isso a valorização dada ao sujeito nas pesquisas que se utilizam da memória como objeto de estudo.

1.2. Memória e cultura

A cultura expressa a complexidade da realidade humana, sendo assim, é necessário refletir sobre toda a variabilidade de sua forma de existência. É fundamental que, ao estudarmos cultura, levemos em consideração os diferentes significados que uma determinada cultura tem para os indivíduos que a vivem. Assim, é preciso observar as manifestações culturais para que se possa compreender o seu sentido e relacionar a variedade de tais manifestações com os contextos em que são produzidas.

Um dos meios de se produzir cultura é através das manifestações artísticas. A dança, por exemplo, é, dentro da cidade de Manaus, uma das expressões mais presentes no cotidiano dos indivíduos, pois a criação do Corpo de Dança do Amazonas, o surgimento do Liceu de Arte e Ofícios Cláudio Santoro, em 1998, e a fundação do Curso de Bacharelado e

Licenciatura em Dança, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em 2001, impulsionaram esta expressão artística que ganhou maior destaque no cenário local.

Esta possibilidade de ensino e aprendizagem, além de pesquisa e produção em dança, na capital amazonense, ampliou a atuação de profissionais e estudantes neste movimento e trouxe inúmeras indagações ao “fazer artístico e cultural local”, principalmente no âmbito em que se posicionam os artistas no contexto regional.

A atuação das instituições citadas anteriormente estimula o desempenho de novos profissionais. Nesta conjuntura artistas, acadêmicos e professores do Curso Superior em Dança da UEA buscam cada vez mais aperfeiçoamento para se destacarem no mercado competitivo. Em consequência, surgem grupos que se sobressaem no cenário nacional, entre eles, Cia Índios.com¹, Projeto Cênica Corporal UMA², Cia de Intérpretes Independentes³, Cia Cacos de Teatro⁴, Núcleo de Arte Contemporânea⁵, Cia de Idéias⁶, Contém Dança Cia⁷. Os esforços destes artistas resultam em expressivos trabalhos coreográficos, em premiações nos editais nacionais e realização de eventos artístico-culturais que fomentam e movimentam ainda mais este panorama.

Porém, antes de se produzir arte, faz-se necessário refletir e aprofundar o conhecimento daquilo que se quer representar/apresentar. É por isso mesmo que, neste sentido, os estudos e as discussões a respeito de cultura são relevantes para dar embasamento às produções artísticas. Assim, para Santos:

A riqueza de formas das culturas e suas relações falam bem de perto a cada um de nós, já que convidam a que nos vejamos como seres sociais, nos fazem pensar na

¹ Companhia de Dança Contemporânea que explora o corpo suspenso. É dirigida pela pesquisadora, bailarina e coreógrafa Yara Costa. Ela também é professora do Curso Superior em Dança da Universidade do Estado do Amazonas, com mestrado em Performance Artística.

² Projeto dirigido pelo artista Francisco Rider.

³ Companhia de dança contemporânea, que investiga possibilidades de movimento com os membros superiores. É dirigida pelo artista e médico Ricardo Risuenho.

⁴ Companhia de teatro.

⁵ Núcleo artístico dirigido pelo arte educador Odacy de Oliveira e pelo MSc Valdemir de Oliveira. Este grupo explora um terreno híbrido entre a Dança Contemporânea e as Artes Visuais.

⁶ Companhia de Dança e Teatro dirigida pelo artista e professor João Fernandes.

⁷ Companhia de Dança Contemporânea dirigida pela pesquisadora, bailarina e coreógrafa Francis Baiardi.

natureza dos todos sociais de que fazemos parte, nos fazem indagar das razões da realidade social de que partilhamos e das forças que as mantêm e as transformam (SANTOS, 1987, p. 8).

No entanto, essa diversidade de contextos em que se inscrevem as manifestações culturais abarca uma complexidade conceitual, pois este emaranhado de significados despeja inúmeras possibilidades de conceituar o termo. Dentro deste panorama eclético, Kluckhohn, conseguiu conceituar cultura como sendo:

O modo de vida global de um povo; o legado social que o indivíduo adquire do seu grupo; uma forma de pensar, sentir e acreditar; uma abstração do comportamento; uma teoria, elaborada pelo antropólogo, sobre a forma pela qual um grupo de pessoas se comporta realmente; um celeiro de aprendizagem em comum; um conjunto de orientações padronizadas para os problemas recorrentes; comportamento aprendido; um mecanismo para a regulamentação normativa do comportamento; um conjunto de técnicas para se ajustar tanto ao ambiente externo como em relação aos outros homens; e, finalmente, um precipitado da história (KLUCKHOHN *apud* GEERTZ, 1989, p. 4).

Diante de tanta possibilidade de pensar e estudar cultura, o conceito que abrange todos os anteriores apresentados por Kluckhohn mais pertinente a esta pesquisa, é o que Lotman em “Cultura é Memória” nos traz:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as a um outro sistema de signos (LOTMAN *apud* FERREIRA, 1994, p. 116).

Analisando esta abordagem sobre cultura proposta por Lotman, percebemos neste conceito a importância da memória. Para ele, a memória de um grupo social é construída a partir dos signos fornecidos pela cultura produzida pelos próprios indivíduos do grupo. E, complementa que os sujeitos selecionam aquilo que possui uma utilidade e funcionalidade para o grupo. São os eventos úteis e funcionais selecionados para compor as memórias do grupo que irão expressar as possibilidades de vida social organizada, acompanhando a variedade da história humana, e, além disso, registram as diferentes formas de domínio humano sobre a natureza.

A transformação da natureza para a sua utilização pelo homem é observada na seguinte afirmativa de Marx:

O melhor arquiteto nunca será tão bom quanto uma abelha, porque a perfeição com que a abelha molda a colmeia nenhuma mão humana será capaz de reproduzir. Por outro lado, o pior arquiteto é melhor que a mais excepcional das abelhas, porque antes de fazer uma ferramenta ele projetou no seu espírito a sua forma, criando na mente uma coisa que depois veio a ser produzida pelo trabalho de suas mãos (MARX *apud* MONTES 2007, p. 128).

A imaginação não é uma capacidade exclusivamente humana. Os animais também imaginam. Porém, “somente os homens são capazes de comunicar entre si o conteúdo de sua imaginação” (JANSON, 2007, p. 6). A partir da analogia entre o arquiteto e a abelha, realizada por Marx, percebe-se que o homem se distingue dos demais animais pela capacidade de utilizar a imaginação para transformar a natureza, a fim de adequá-la às suas necessidades, influenciando também, o modo de vida ao seu redor. “É nisto que consiste sua característica propriamente humana: a cultura” (MONTES, 2007, p. 128).

Porém, não basta descobrir e inventar, é necessário ensinar e transmitir, repassar o conhecimento às outras gerações. Neste contexto, a memória se traduz como a capacidade humana de transmitir aos descendentes aquilo que o homem descobre, mostrando-se importante na formação cultural humana.

Seguindo o pensamento de Janson, Fentress (2007, p. 41), afirma que “o que faz a memória humana diferente é a nossa habilidade em conceituá-la em termos de ideias que linguisticamente podemos expressar”. Percebemos, nas palavras de Fentress, que para a memória ser transmitida ela precisa da articulação da linguagem. A memória não poderia ser compartilhada sem a sua presença, pois ela está no campo das ideias. A linguagem é o meio de compreensão entre os indivíduos e, sendo ela, dinâmica, articula-se em processo de transformação, assim como se compreende a cultura, de modo dinâmico e em constante mudança.

Todavia, quando falamos em linguagem, precisamos compreender o termo dentro de um conceito amplo, que diz respeito à linguagem oral, escrita e expressa através da arte. Sendo a arte um meio de interpretar o mundo, representa a realidade em suas diversas expressões, e, como sugere Janson, ela

[...] nos dá a possibilidade de comunicar a concepção que temos das coisas através de procedimentos que não podem ser expressos de outra forma. [...] Na arte, assim como na linguagem, o homem é sobretudo um inventor de símbolos que transmitem ideias complexas sob formas novas (JANSON, 2007, p. 7).

Percebemos que a comunicação entre arte e homem se dá no campo simbólico, das ideias, e esse diálogo passa pelo campo da intuição, e, novamente, pela imaginação. Toda essa subjetividade reativa a utilização da memória, pois ao nos depararmos com novas formas de interpretar o mundo, utilizamos nossas lembranças como referências.

O corpo é um meio de comunicação, é o veículo de expressão utilizado pela dança e é através dele que o esquema de gestos e posturas de uma sociedade pode ser transmitido (FERNANDES, 2007, p. 30).

É importante observar que, para dialogarmos com um objeto artístico⁸, faz-se necessário estudar o estilo do artista e, também, a época e o contexto em que foi produzida. Pois “a apreciação estética [está] condicionada pela cultura” (JANSON, 2007, p. 7), e, como vimos, ela é diversificada, sendo qualquer abordagem interpretativa limitadora.

Como afirma Montes, “[...] cultura e memória são construções da vida humana em sociedade. Não há cultura de um indivíduo isolado, assim como não há memória que não pertença a uma coletividade” (MONTES, 2007, p. 129). A construção social se dá a partir dos processos de intercâmbio entre memórias, ou seja, é o resultado da “reorganização simbólica do universo das pessoas, das coisas, das imagens e das relações” (MENESES *apud* SILVA, 1999, p. 22).

1.3. Memória, fotografia e arte

A fotografia surgiu na metade do século XIX, em estreita ligação com os fenômenos da sociedade industrial, tornando-se, então, o melhor meio de documentar, servir e atualizar os valores desta sociedade. Desde sua aparição, a fotografia, já demonstrava o seu grandioso potencial de uso.

Os fotógrafos do passado eram solicitados a registrar as paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, obras de construção de estradas, entre muitas outras transformações por que passou o mundo moderno. Estes registros possibilitaram ao homem tomar

⁸ Walter Benjamin no ensaio: “*A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*”, expõe um deslocamento no status da arte tradicional. Este conceito é refletido claramente no movimento Neoconcreto no Brasil dos anos 1960, quando Ferreira Gullar propõe a “*Teoria do não-objeto*” para negar a representação e defender o abandono dos suportes tradicionais de arte. Isto influenciou a arte contemporânea.

conhecimento do mundo que antes era investigado através da tradição escrita, verbal e pictórica. “O mundo tornou-se portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2009, p. 27).

Rouillé considera que:

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. Essas ligações, associadas ao caráter mecânico da fotografia, vão apontá-la como a imagem da sociedade industrial [...]. Do mesmo modo, para a fotografia, a sociedade industrial representa sua condição de possibilidade, seu principal objeto e seu paradigma (ROUILLÉ, 2009, p. 29, 30).

É importante frisar que, nesta fase documental, a fotografia foi colocada ao lado da sociedade dominante, ao lado do poder, pois a mesma evidenciava seus representantes e seus atos. Neste sentido, ela excluía, camuflava ou marginalizava as condições de existência da população. Justamente neste aspecto, Kossoy reflete que

[...] ela se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a ‘expressão da verdade’, posto que resultante da ‘imparcialidade’, da objetiva fotográfica (KOSSOY, 2009, p. 27).

Porém, o surgimento de máquinas fotográficas baratas e de fácil manuseio, nos anos entre 1930 e 1940, permitiu que as manifestações culturais dos povos exteriorizadas através de seus modos de vida, mitos, religiões, fatos sociais e políticos passassem a ser gradativamente documentadas pela máquina fotográfica (KOSSOY, 2009, p. 26).

A vida de indivíduos e de grupos sociais passou a ser registrada mais freneticamente pelas imagens fotográficas do que pelos livros. Isso levou as memórias, individual e coletiva, a serem construídas, também, com base no suporte imagético. Segundo Le Goff,

[...] [a fotografia] revolucionou a memória, multiplicando-a e democratizando-a, dando uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica (LE GOFF, 2003, p. 460).

A fotografia, até a metade do século XX, cumpriu muito bem um de seus papéis, o de documento, tornando-se um dos principais elementos de registro deste tempo. A partir da década de 1970, observa-se uma “nítida virada de tendência” (ROUILLÉ, 2009, p. 27), ao

ampliar-se o uso da fotografia, quando os seus critérios formais ganham outras possibilidades e sua relação com o mundo transcende o simples registro. Neste sentido, Kossoy analisa o seguinte sobre a fotografia, ao lembrar que

[ela] não está enclausurada à condição de registro iconográfico, isento dos cenários, personagens e fatos das mais diversas naturezas que configuram os infinitos assuntos a circundar os fotógrafos, onde quer que se movimentem. Há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica. A imaginação criadora é a alma dessa forma de expressão; a imagem não pode ser entendida apenas como registro mecânico da realidade dita factual (KOSSOY, 2009, p. 49).

Aliada a essas novas tendências, a tecnologia vem facilitar a difusão de possibilidades de uso da imagem, seja no campo cultural, técnico ou estético. Assim, na sociedade contemporânea, atual, qualquer pessoa que possua um celular pode registrar, por meio fotográfico, seus momentos e compartilhá-los através da internet.

A imagem está presente em todos os âmbitos da vida social. Na contemporaneidade ela se torna elemento essencial da narrativa. Basta percebermos o grande uso que dela se faz atualmente. Especialistas na área da imagem podem definir comportamentos e introduzir pensamentos que vão influenciar uma sociedade.

Nas artes, a fotografia ganhou importante espaço, pois ao invés de representar o real, ela passa a reproduzi-lo. Rouillé (2009, p. 34) considera que enquanto “as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas, associam o real à imagem, longe do operador”. É importante analisarmos a imagem fotográfica como um documento diferenciado. Pois, mesmo que não traga a realidade em sua totalidade, ela é um “fragmento visual” (KOSSOY, 2009, p. 21) que expressa elementos que realmente pertencem à materialidade objetiva.

As artes performativas, como a dança, possuem a fotografia como grande aliada em seus registros. Ela é uma “produção que ocorre no tempo e no espaço” (CERBINO, 2008, p. 117), servindo de suporte às companhias de dança no sentido de registrar o seu repertório coreográfico e de exprimir a opção estética em determinado período, sendo, na maioria das vezes, transformadas em fontes documentais para o estudo e compreensão da história da dança.

Uma das possibilidades de conhecer as diferentes coreografias de determinados grupos é acessando, via internet, o site da companhia para observar a galeria de fotos

disponibilizada nas páginas do site. Esta facilidade em acessar as imagens através de sites na internet pode promover a identificação das opções estéticas de determinados grupos artísticos. Uma análise mais aprofundada pode, ainda, nos levar a conhecer as implicações que influenciaram as produções do momento estudado. Observa-se, com isso, uma função específica e relevante da fotografia na sociedade contemporânea.

A visão redutora e simplista de registro, que a fotografia carrega em si, não aprofunda a pesquisa em dança. É imperativo compreender que analisar imagens fotográficas implica em perceber e entender processos sociais e culturais de produção de sentidos, que se dão através do tempo e espaço. É necessário “reunir, escolher e interpretar documentos, a partir dos quais a história da dança pode ser contada” (CERBINO, 2008, p. 118).

As fotografias são elaboradas e realizadas na prática social, e carregam em si pistas que revelam os contextos em que foram produzidas. O Corpo de Dança do Amazonas – CDA possui um acervo amplo de fotografias que mostram o repertório coreográfico desde o surgimento do grupo. Isso possibilita pesquisar e analisar seus processos de criação (figurino, cenário, iluminação, corpo e movimento), e, suas opções estéticas. Essas imagens fotográficas, relacionadas com outras fontes documentais, puderam nos fornecer informações relevantes a respeito do elenco, das técnicas corporais utilizadas, das direções artísticas, entre outras.

A utilização deste acervo imagético do CDA foi a base desta pesquisa, que buscou traçar um perfil histórico e estético desta companhia de dança, ao relacionar essas imagens com as memórias dos indivíduos do grupo em questão. Estas imagens foram a base para a construção do produto final desta dissertação: o livro foto biográfico.

1.3.1 Foto biografia: a memória em imagens

O mundo é constituído por imagens e nossa relação com ele é estabelecida pelo corpo, mais precisamente pelos órgãos dos sentidos. Dentre estes órgãos, a visão é a porta de entrada para as primeiras impressões ou percepções. Ela é capaz de capturar a imagem e registrá-la em nossa memória, nos fornecendo uma “imagem mental do mundo” (BAVCAR *apud* LEITE, 2005, p. 36).

A visão enquanto via de acesso para a captação de imagens a serem registradas em nossa mente pode ser comparada à máquina fotográfica em congelar, por meio da fotografia, o tempo e o espaço. Porém, a visão internaliza as impressões com o sujeito que registra as imagens em sua memória e a máquina fotográfica compartilha as imagens, podendo estimular impressões aos sujeitos que as veem. Deste modo a fotografia pode ser encarada como um veículo de comunicação, pois, além de nos trazer informações acerca de seu autor, “ela nos mostra a cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente” (KOSSOY, 2009, p. 50).

Neste contexto as fotografias são um elo entre o passado e o presente, elas se constituem em um elemento articulador do tempo e do espaço, cujas informações emergem das imagens registradas.

Toda fotografia a que nos referimos ou apreciamos diz respeito ao passado, mesmo que tenham sido tiradas há alguns instantes. Ela funciona em nossas memórias como condição de “passado preservado, lembrança imutável de certo momento ou situação [...], absolutamente congelado contra a marcha do tempo” (KOSSOY, 2005, 42). Ela traz uma imagem relacionada a algo presenciado ou vivido por alguém. Assim, apresenta um conteúdo simbólico que se exhibe significativo para alguns e que permanece incógnito para muitos.

O uso da imagem pelos diferentes grupos sociais se traduz nas maneiras como estes se posicionam na sociedade e é um reflexo da atitude do fotógrafo diante da realidade. Assim, o registro visual contido na fotografia “reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado” (KOSSOY, 2009, p. 47).

O presente estudo propôs explorar o universo da imagem dentro de um contexto biográfico. Utilizamos fotografias do Corpo de Dança do Amazonas para criar um livro que possa expressar a história deste grupo através deste recurso visual. Sendo assim, escolhemos o termo foto biografia para definir o produto final, pois acreditamos que ele pode determinar as intenções da pesquisa.

No caso do CDA, objeto de estudo desta dissertação, o livro foto biográfico proposto tem a intenção de registrar, divulgar e contribuir com a memória individual e coletiva de seus atores no sentido de dar mais visibilidade para o grupo e para seus artistas. Ainda, pode colaborar com a exposição de uma parte da história da dança do Amazonas para servir como

fonte de pesquisas, na medida em que apresentamos cenas de uma temporalidade contínua do grupo através das fotografias.

Em geral, as foto biografias são feitas com imagens de figuras públicas e reconhecidas mundialmente, como políticos, escritores, cientistas, esportistas, artistas, ou de pessoas que deram uma contribuição importante para a história. Entretanto, neste estudo, a foto biografia será produzida a partir do acervo fotográfico de um coletivo, ou seja, de um grupo de dança contemporânea.

Nossa intenção não é reduzir a fotografia a simples registro. É importante percebermos que “há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica” (KOSSOY, 2009, p. 49). De acordo com Cerbino (2008, p.118), “a imagem fotográfica não possui um sentido único ou fechado, já que é sempre plural, apresentando, muitas vezes, aspectos ambíguos e contraditórios”. Neste contexto, buscou-se selecionar fotografias para compor o livro do Corpo de Dança do Amazonas, na intenção de demonstrar as opções artísticas e estéticas desenvolvidas pelo grupo ao longo dos quinze anos de atuação.

Inúmeros são os autores das imagens que compõem a foto biografia do CDA. Entre eles existem profissionais e não profissionais, pois foi realizada uma seleção que abarca registros fotográficos amadores tirados por parentes de pessoas do grupo, assim como por profissionais especializados na captação de imagens.

Entre os profissionais da área que registraram inúmeras ações do CDA, destacamos Arnaldo Torres, Danilo Jr, Euzivaldo Queiroz, Raphael Alves e Ruth Jucá . Outro fotógrafo, não profissional, que registrou em máquina fotográfica imagens do grupo foi Odenir Farias, primo da atual diretora da companhia, Monique Andrade e, também Carla Lee, antiga secretária do grupo.

Os registros fotográficos que compõem o livro fazem parte de acervos pessoais dos bailarinos e diretores ou são acervos do grupo. Entre estes registros destacamos fotos realizadas em ensaios fotográficos para divulgação de espetáculos e ações do grupo, registros dos bastidores, montagens, processos coreográficos, fotografias de espetáculos feitas por amigos, parentes e fotógrafos profissionais, registros realizados pelos próprios bailarinos em turnês ou workshops, imagens do cotidiano do grupo, entre outros.

Deste modo, pretendemos envolver os sujeitos com as imagens registradas durante as vivências do grupo sugerindo, propondo, estimulando reflexões variadas a respeito daquilo

que está sendo apreciado. Neste sentido, esperamos que estes sujeitos que tiverem contato com estes registros possam conhecer momentos significativos para o grupo a partir da relação entre seu presente e o momento em que a imagem foi capturada.

É importante perceber que as imagens fotográficas apresentam um tempo e um espaço que refletem a escolha de quem as produziu. Tal situação, nos leva a conjecturar que a fotografia pode e deve ser encarada como um documento “imbuído de significados” (CERBINO, 2008, p. 118). Porém, ela não reproduz na totalidade o instante capturado, ela é um recorte desse tempo e desse espaço que representa, e traz indícios que podem suscitar inúmeros questionamentos.

Neste sentido, ainda a mesma autora reflete que:

As imagens são históricas, produzidas de acordo com as variáveis técnicas e estéticas do contexto em que foram feitas e das diferentes visões de mundo existentes no jogo de relações sociais, guardando a marca do passado que as produziu e consumiu, remetendo às formas de ser e agir daquele contexto (CERBINO, 2008, p, 119).

Assim, devemos olhar para as fotografias desta pesquisa a partir da sua capacidade de comunicação e significação, levando-se em consideração o aparato técnico na sua produção, o olhar de quem as produziu e o contexto em que foram produzidas, a fim de percebermos sua possibilidade de independência como veículo de informação.

2. Metodologia

Um tema contemporâneo pode ser investigado através da história oral, desde que ainda vivam pessoas que possam revelar algo sobre ele. Neste sentido, utilizamos a metodologia da história oral pela disponibilidade de captação de informações a respeito do Corpo de Dança do Amazonas, objeto de estudo desta dissertação.

Diante deste cenário, a metodologia da história oral se apresenta como uma apropriada abordagem a ser utilizada nesta pesquisa. Sendo assim, elencamos como pressupostos teóricos, principalmente, os estudos desenvolvidos por Alberti (2004, 2005), Delgado (2006), Meihy e Holanda (2007), pois é muito comum no meio acadêmico esta metodologia ser utilizada sob diversos enfoques.

Os estudiosos da área reconhecem a história oral como a história do vivido. Todavia, eles alertam que ela é um procedimento metodológico que encontra diferentes definições de acordo com os objetivos de cada pesquisa. Alberti (2005, p. 17) nos aponta que ela é reconhecida “como *método* de investigação científica, como *fonte* de pesquisa, ou ainda como *técnica* de produção e tratamento de depoimentos gravados”.

Os principais conceitos de história oral apresentados no estudo de Meihy e Holanda (2007, p. 18 e 19) são pontuados pelos seguintes termos: “prática de apreensão de narrativas”, “formulação de documentos através de registros eletrônicos”, “caráter documental das entrevistas” e “processo sistêmico de uso de entrevistas gravadas”. Ao analisarmos estes termos conceituais, observamos a importância da entrevista para a história oral. Ela é a base para a constituição do que chamamos de documento de história oral, e assim devemos levar em consideração os procedimentos de coleta e análise dos dados propostos pelos estudiosos da área.

Na memória se fazem presente as dimensões do tempo individual e coletivo, onde múltiplas variáveis dialogam entre si. Assim, Delgado descreve a história oral como:

um procedimento metodológico que busca, pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, testemunhos, versões e interpretações sobre a História em suas múltiplas dimensões: *factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais* (DELGADO, 2006, p. 15; grifo nosso).

A escolha por este procedimento metodológico reside no fato de que a história oral “só pode ser empregada em pesquisas sobre temas ‘contemporâneos’, que a memória dos

entrevistados alcance. Com o passar do tempo, as entrevistas assim produzidas poderão servir de fontes de consulta para pesquisas sobre temas não tão recentes.” (ALBERTI, 2007, p. 21).

Assim, a constituição de um estudo a partir de entrevistas e fontes documentais, sobre um tema atual ainda não explorado, mostra-se relevante, principalmente no que diz respeito a produção de outras fontes documentais que possam subsidiar outras pesquisas na área. Neste contexto, a história oral enquanto metodologia é a base para este estudo.

2.1 Fontes orais: as entrevistas na produção de documentos em história oral

A fonte oral pode ser entendida como a primeira forma de obtenção de informações. Ela proporciona através da memória a possibilidade de registro de lembranças, por meio da escrita, e a gravação de relatos, por meio de equipamentos adequados, podendo-se chegar à produção de documentos que podem constituir fontes para pesquisa.

Alberti alerta que,

O documento de história oral não consiste no ineditismo de alguma informação, [...] sua peculiaridade – e a da história oral como um todo – decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu (ALBERTI 2005, p. 23).

Neste sentido, o pesquisador que se utiliza desta metodologia precisa estar atento as variáveis que se apresentam no decorrer do estudo. No plano acadêmico, a história oral pode ser utilizada em diversas disciplinas das ciências humanas. A partir da segunda metade do século XX, “ela se apresentou como potencial de estudo dos acontecimentos e conjunturas sociais” (ALBERTI, 2005, p. 19).

A produção de “documentos históricos” (ALBERTI, 2007, p. 21) é uma das intenções da história oral. O registro das narrativas é a matéria prima para a constituição destes documentos, sendo “o resultado da entrevista um produto dos sujeitos envolvidos” (GONÇALVES, 2007, p. 67).

Os estudos que utilizam a história oral como procedimento metodológico demonstram que ela está intimamente relacionada à “realização de entrevistas com aqueles que vivenciaram o processo histórico, ou que testemunharam fatos da vida privada ou coletiva” (DELGADO, 2009, p. 31).

Sobre entrevistas em história oral, Alberti aponta que elas “permitem recuperar aquilo que não encontramos em documentos de outra natureza: acontecimentos pouco esclarecidos ou nunca evocados, experiências pessoais e impressões particulares” (ALBERTI, 2007, p. 22).

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, adotamos a entrevista temática, pois nela selecionamos os indivíduos que tiveram conhecimento da temática em questão ou participaram ativamente do processo e/ou do período que está sendo pesquisado. Para Alberti, esta modalidade de entrevista é adequada em temas que “têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes, como por exemplo, um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicos” (ALBERTI, 2005, p. 38).

Observando os procedimentos levantados por Alberti sobre as entrevistas, percebe-se que o conhecimento prévio do objeto de estudo é um fator importante para a escolha dos entrevistados. Cabe lembrar, neste sentido, o pesquisador deste trabalho está intimamente relacionado com seu objeto de pesquisa por fazer parte da trajetória do Corpo de Dança desde sua criação em 1998. Sendo assim, participou ativamente das produções, das turnês e de toda atividade relacionada ao grupo. Por isso mesmo, não obteve dificuldade na seleção e escolha dos indivíduos, integrantes e ex-integrantes que “participaram, vivenciaram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que pudessem fornecer depoimentos significativos” (ALBERTI, 2005, p. 31 e 32) para a pesquisa.

Uma das grandes contribuições em história oral é a possibilidade de cooperar para “relativizar conceitos e pressupostos que tendem a universalizar e a generalizar as experiências humanas” (DELGADO, 2006, p. 18). É neste contexto que se baseiam as análises das entrevistas, é a partir delas que os sujeitos constroem suas narrativas e expressam suas versões e idealizações dos fatos.

Para Meihy e Holanda,

(...) mais do que a verdade comprovada e aferível, o que se busca é a variação das narrativas em suas evidências, inexatidões e deslocamentos (...) não é cada palavra exatamente como foi dita que vale, mas o seu significado no conjunto da dissertação de alguém em situação de entrevista e na conjunção de outros textos estabelecidos na mesma perspectiva (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 124).

Portanto, é necessário corresponder aos procedimentos estabelecidos pela metodologia da história oral para a produção de fontes. É importante ainda observar que as

várias etapas – registro em gravador de voz, transcrição literal e textualização dos dados relevantes – pelas quais o material coletado deve passar, torna o documento uma fonte para pesquisa. Estes procedimentos foram adotados para o presente trabalho a fim de tornar as fontes acessíveis a outros estudos relacionados ao mesmo tema.

A textualização é, dentre os procedimentos, um dos mais importantes, porque as entrevistas são realizadas a partir da conversa informal. Sendo assim, os dados relevantes para a pesquisa devem ser trabalhados, no sentido de suprimir palavras repetidas, expressões usadas incorretamente e vícios de linguagem oral, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações.

Criando a base na qual ampliamos a ideia para a textualização, Meihy e Holanda, afirmam que

[...] surge da necessidade de se reformular a transcrição literal para torná-la compreensível à leitura. [Portanto], deve ser uma narrativa clara, onde foram suprimidas as perguntas do entrevistador; o texto deve ser ‘limpo’, ‘ enxuto’ e ‘coerente’. [...] Deve conter em si a atmosfera da entrevista, seu ritmo e principalmente a *comunicação não verbal* nela inclusa: emoções do depoente como risos ou choro, entonação e inflexão vocal, gestos faciais, de mãos, ou mesmo do corpo. O texto, ainda, não pode abandonar a característica de originalmente falado, devendo ser identificado como tal pelo leitor. (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 155 e 156; grifos no original).

Diante do exposto pelos autores, a textualização se apresenta como uma fase de muita atenção, pois, ao mexer no texto o pesquisador deve ter cuidado com o sentido das palavras dentro daquele contexto em que foram lembradas, além de não deixar que a ‘atmosfera da entrevista’ não seja colocada à parte.

Apesar de um documento produzido a partir da metodologia da história oral necessitar principalmente, dos objetivos da pesquisa influenciando no caminho a ser percorrido pelo pesquisador durante seu processo de pesquisa, estes procedimentos de textualização apontados anteriormente por Meihy e Holanda (2007) devem assegurar a formação de um corpo documental a ser trabalhado pelo historiador e por outros estudiosos das Ciências Humanas.

Vimos anteriormente que os depoimentos em história oral são decorrentes de narrativas estimuladas pelo pesquisador que tenta avivar a memória dos entrevistados

através de roteiros preestabelecidos, imagens e informações que possam incitar o ato de lembrar. Sendo assim:

ao registrar no tempo presente as memórias sobre o tempo que passou, o historiador e os demais profissionais vinculados a pesquisas que utilizam a metodologia da história oral fazem dos testemunhos recolhidos *fontes de imortalidade* – documentos/monumentos, sob a forma de vozes e de textos, que ficarão arquivados como registros vivos da multiplicidade de experiências que constituem a vida humana na sua essência (DELGADO, 2006, p. 62; grifos no original).

Neste sentido as entrevistas se apresentam como relevantes fontes para a constituição de documentos em história oral. Nelas existe a possibilidade de emergir dados ainda não descobertos pelo pesquisador, dados estes que podem revelar outros possíveis caminhos a serem percorridos pelo pesquisador.

Portanto, trabalhar com as memórias dos indivíduos, integrantes e ex-integrantes que participaram da trajetória do Corpo de Dança do Amazonas foi de fundamental importância para a análise e compreensão do caminho percorrido por esta companhia de dança.

2.2 Outras fontes históricas: o jornal e a fotografia

Inúmeras são as fontes que podem contribuir para a realização de uma pesquisa. Neste estudo, foram utilizadas tanto fontes orais como escritas. Dentre fontes escritas, fizemos uso de jornais, memorandos, ofícios e tabelas que informavam horários de aulas, além de ensaios e apresentações do grupo e, ainda, programas dos espetáculos. Também utilizamos fontes iconográficas como fotografias particulares e do acervo do grupo, vídeos, cartazes e folders.

Trabalhar com esta variedade de fontes não teve como objetivo comprovar a veracidade dos depoimentos orais, mas possibilitar um aprofundamento das questões levantadas na pesquisa, buscando atingir os objetivos propostos.

Os estudos de Albarello, Digneffe, Hiernaux *et al.* (1997, p. 21) defendem o uso de outras fontes na investigação em história oral, pois para eles “é raro uma única fonte esgotar a investigação. Todas têm o seu interesse, mas a síntese do conjunto é ainda mais rica”. Seus estudos (1997, p. 18) sugerem a seguinte classificação para fontes documentais: as fontes não escritas (os objetos e os vestígios materiais, a iconografia, as fontes orais, a imagem e o som registrados); e, as fontes escritas (os documentos oficiais encontrados em arquivos

públicos ou privados, as fontes não oficiais, a exemplo da imprensa e livros, e as fontes estatísticas).

No primeiro capítulo desta dissertação, vimos que a fotografia é compreendida como “uma fonte de valor inestimável na construção de interpretações sobre a história” (CANABARRO, 2005, p. 24). Ela deixou de ser considerada simples registro de fragmento do real e passou a adquirir o status de documento, porém “as múltiplas informações de seus conteúdos enquanto meios de conhecimento têm sido timidamente empregadas no trabalho histórico” (KOSSOY, 2009, p. 28).

Em seus estudos, Kossoy (2009, p. 28) ainda mostra que “ela é um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”. Assim, estudos que utilizam a fotografia como fonte são de suma importância, pois “à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento” (KOSSOY, 2009, p. 29).

Neste sentido, percebemos que este presente estudo se apresenta afinado com as discussões sobre o uso da fotografia, pois estamos pesquisando quinze anos de atuação de um grupo de dança e utilizando as fotografias para apresentar as aspirações da companhia neste período.

O discurso pós-moderno no campo da imagem, segundo Paulo Borges, em seu artigo *História e Fotografia*, acompanha “a lógica da chamada Nova História em seu alargamento das fontes tradicionais por meio de novos olhares”. Neste sentido podemos afirmar que as fotografias representam “pequenos fragmentos que indicam os diferentes modos de vida dos atores sociais, a forma como compreendem o mundo, suas representações, o imaginário e as cenas muito próximas de seu cotidiano” (CANABARRO, 2005, p. 23).

Ao utilizar a fotografia como fonte documental, busca-se compreendê-la em consonância com os estudos de Canabarro (2005). Pois para ele, a imagem fotográfica amplia a visão do pesquisador, proporcionando novas e diferentes interpretações da história social. Assim, ela “coloca em cena atores sociais em diferentes situações de atuação e permite que se conheçam os cenários em que as atividades cotidianas se desenvolvem, como também a diversidade das articulações e das vivências dos atores sociais que atuaram em um determinado contexto sociocultural” (CANABARRO, 2005, p. 25).

Conforme foi visto no capítulo anterior, o Corpo de Dança do Amazonas – CDA possui um acervo amplo de fotografias que mostram suas turnês e suas atividades pedagógicas e sociais, passando por todo o repertório coreográfico, desde seu surgimento. Isso possibilita pesquisar e analisar seus processos de criação (figurino, cenário, iluminação, movimentação coreográfica), e, suas opções estéticas. Mas, apesar de ser uma companhia de dança com característica estatal, não possui orçamento fixo para desenvolver e registrar suas atividades, conforme observado em documentos do grupo e depoimentos dos colaboradores da pesquisa.

É comum em companhias de dança como o CDA que os diretores artísticos planejem e organizem a agenda do grupo. Porém, nesta companhia, estas agendas estão sujeitas à aprovação da Secretaria de Estado de Cultura, pois, quando isto envolve custos como a confecção de programas, folders e/ou cartazes, nem sempre os diretores conseguiram realizar a agenda conforme o planejado. Assim, muitas de suas atividades não foram devidamente registradas como normalmente se faz em companhias estatais de dança, ficando as fotografias, na maioria das vezes, como única fonte de registro feita pelos próprios bailarinos, funcionários ou diretores do grupo.

Com esta relativa carência de registro, vimos na imprensa uma possibilidade de pesquisa, pois se trata de um expressivo veículo de comunicação e todos os jornais de circulação na cidade de Manaus possuem espaço para arte e cultura. Então, percebemos que ela poderia preencher a lacuna existente e nos trazer informações relevantes sobre o objeto de estudo. Assim, utilizamos além da imagem fotográfica, os jornais, pois eles constituem uma boa oportunidade de comunicação.

O jornal enquanto veículo de comunicação fornece notícias e fatos que ilustram “as opiniões de grupos ou de categorias sociais determinadas e, por isso, desempenha papel essencial na vida política e social” (ALBARELLO, DIGNEFFE, HIERNAUX *et al.* 1997, p. 23). Além disso, ele também utiliza as imagens para complementar seus textos. Os analisados neste estudo são documentos que abordam inúmeros pontos de atuação do CDA, principalmente os espetáculos e turnês que o grupo desenvolveu durante seus quinze anos de atuação. É pertinente frisarmos que todos os jornais que compõem os documentos analisados neste estudo foram cedidos pelos colaboradores da pesquisa e eles são tanto jornais de circulação estadual, quanto de circulação nacional.

A imagem a seguir apresenta uma parte de um jornal de circulação nacional e apresenta um texto escrito por uma importante crítica de dança no Brasil, Helena Katz, a respeito das coreografias “Mundo da Razão Presente”, do coreógrafo Ricardo Risuenho e “Cabanagem”, do coreógrafo Mário Nascimento, criadas especialmente para o Corpo de Dança do Amazonas.

O ESTADO DE S. PAULO

SEXTA-FEIRA, 9 DE JULHO DE 2010 | Caderno2 | D3

Dança. Intercâmbio

O MILAGRE DE SABER INOVAR

A feliz parceria de Mário Nascimento com o Corpo de Dança do Amazonas

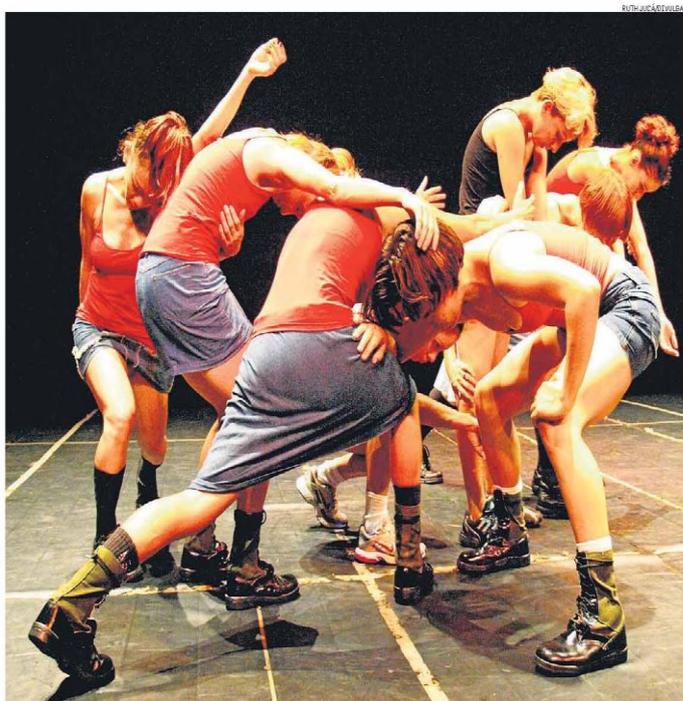
*
Crítica: Helena Katz
OOOO ÓTIMO

As colaborações entre um coreógrafo e uma companhia que constrói o seu repertório contrastando distintos profissionais tendem a padronizar um certo tipo de dança. Contudo, o que acaba de acontecer entre Mário Nascimento e o Corpo de Dança do Amazonas merece ser destacado pelo tipo de contribuição que traz ao assunto. Seu resultado se chama *Cabanagem* e acaba de realizar a sua segunda temporada no Teatro Amazonas, em Manaus, cidade que é sede da companhia.

O programa começa com *Mundo da Razão Presente*, que tem concepção e coreografia de Ricardo Risuenho. *Cabanagem* está na segunda parte. Não é a primeira vez que Mário Nascimento trabalha com companhias desse perfil, mas por estar compartilhando o programa, criou-se uma situação que nos deixa bem claro: sim, algo pode ser mudado em uma companhia oficial que pratica o rodízio incessante de coreógrafos. A pergunta da qual se pode

partir é a seguinte: por que, depois de um curto intervalo, o mesmo elenco parece outro? E ela nos leva a formular a seguinte hipótese: existirá algo no movimento que Mário Nascimento vem desenvolvendo autoralmente que funciona como uma espécie de ignição das melhores qualidades individuais de qualquer tipo de elenco?

Para buscar essas respostas, é fundamental deixar claro que a primeira obra cumpre o papel habitual em companhias de repertório. Está impecavelmente ensaiada, mas pasteurizada por aquele modo de dançar reduzido a uma apresentação dos materiais da sua partitura. *Mundo da Razão Presente* anuncia, no texto do programa, que está partindo do filósofo Hegel para abordar a loucura como algo que tem uma lógica própria e está em todos nós, buscando escapar da oposição 'loucura X razão'. Evidentemente, transformar a leitura de um filósofo da complexidade de Hegel em dança já tem seus problemas. Mas não são eles que mais importam aqui. Interessante observar que essa “natu-



Cena de *Cabanagem*. A dança deixa de se apoiar em corpos em uníssono, devotos da monocórdia, e vira um tecido em camadas

ralização” da loucura se distribui em quadros costurados com uma dramaturgia apoiada em personagens, mas não distingue personagem de dança de personagem de teatro – o que se transforma na sua fragilidade. Questões como essa não constituem novidade no dia a dia de quem ensaia obras de coreógrafos variados. Não há elenco capaz de atender às especificidades im-

plícitas no que cada um deles cria, daí a homogeneização que vai acontecendo. É nesse contexto que deve ser entendido o que sucede quando se volta do intervalo desse programa montado pelo Corpo de Dança do Amazonas. Nos espera uma surpresa, parece que estamos vendo outros bailarinos em cena.

Camadas. A dança deixa de se apoiar em corpos em uníssono, devotos da monocórdia, para se tornar um tecido feito de mais camadas – um tecido fiado pelos modos próprios de cada um

dos corpos ‘dizer’ a sua forma de resistir. Segundo o historiador Caio Prado Júnior, a *Cabanagem* (1835-1840) foi o mais notável movimento popular do Brasil, o único em que as camadas pobres da população conseguiram ocupar o poder de toda uma província (a do Grão-Pará) com certa estabilidade. O que se vê em cena, dessa revolta, é justamente uma movimentação que salienta a luta, a revolta. Cada um dos 16 bailarinos tem a oportunidade de aparecer como intérprete, e isso cria uma outra atmosfera, fértil para que

os desempenhos revelem uma companhia muito afinada.

O Corpo de Dança do Amazonas foi criado pelo governo do Estado em 1998 e tem hoje, na sua direção artística, Monique Andrade e Getílio Lima. Que os méritos apontados por esse programa possam ter continuidade e atuem como um vírus contaminador do que virá por aí.

A CRÍTICA HELENA KATZ VIAJOU A MANAUS A CONVIDE DA DIREÇÃO DA COMPANHIA DE DANÇA DO AMAZONAS

Figura 3. Reportagem de Helena Katz sobre a temporada dos balés “Mundo da Razão Presente” de Ricardo Risuenho e “Cabanagem” de Mário Nascimento. Jornal “O Estado de São Paulo”, 2010.

O trabalho com as fontes orais e com estas outras fontes proporcionou aprofundamento nas questões levantadas neste estudo, ampliando o conhecimento e desvendando questões ocultas e possíveis lacunas existentes.

2.3 Coleta de Dados

O início da coleta de dados se deu no ano de 2012, em visitas ao arquivo do Teatro Amazonas. Neste local foi possível adquirir duas caixas de arquivo com os primeiros documentos que contém informações relevantes sobre o grupo. Nestas primeiras caixas, pudemos ter acesso ao projeto de criação do grupo e algumas fichas de inscrição da primeira audição. Posteriormente, foram adquiridos no próprio teatro que o Corpo de Dança do Amazonas desenvolve suas ações, o Teatro da Instalação, outros documentos relevantes da primeira direção artística, incluindo documentos da segunda e terceira direção, em mais quatro caixas de arquivos. Outros documentos da segunda e terceira direção ainda foram adquiridos *on line*, ou seja, em pesquisas realizadas no computador localizado na sala da administração da companhia e armazenados em *pen drive*.

Durante a coleta de dados, percebemos que alguns documentos foram extraviados ou perdidos, pois o grupo iniciou suas atividades no Centro de Artes Chaminé. Posteriormente passou a trabalhar no Centro de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, depois retornou ao Centro de Artes Chaminé e, finalmente, se estabeleceu no Teatro da Instalação, onde permanece até a finalização desta pesquisa.

Entre os documentos guardados nas caixas de arquivo, encontramos o projeto de criação do Corpo de Dança do Amazonas, algumas fichas de inscrição da primeira audição, ofícios, memorandos, folders, portfólio, agendas de aulas, de ensaios e de espetáculos, programas, recortes de jornais e algumas fotografias.

Para a aquisição de outros documentos escritos, iríamos visitar a Biblioteca Pública do Estado, pois a mesma possui um acervo bem significativo de jornais, porém ela encontrava-se em reforma no momento do levantamento de dados para esta pesquisa e somente reabriu em fevereiro de 2013. Deste modo não conseguimos ter acesso aos seus arquivos durante o ano de 2012. Para solucionarmos este problema, foi solicitado dos colaboradores da pesquisa que abrissem seus arquivos pessoais a fim de contribuir com outras fontes, além das narrativas que já estavam cedendo nas entrevistas. A partir de então,

tivemos acesso a inúmeros jornais que anunciavam as atividades exercidas pelo CDA durante estes quinze anos de atuação artística, pedagógica e social. Além deste material coletado, conseguimos inúmeras fotografias com eles. Outros colaboradores que disponibilizaram fotografias foram Mariluce Lima e Fabiam Aarão, bailarinos que compõem o elenco do CDA até a finalização desta pesquisa e Eduardo Amaral, ex-bailarino da companhia.

No decorrer da coleta de dados, nos deparamos com a falta de recursos financeiros para o deslocamento do pesquisador até o local de moradia de importantes atores sociais necessários para este estudo. Diante do exposto, precisávamos encontrar uma solução para realizar as entrevistas com estes indivíduos que atualmente residem em São Paulo, em Salvador, na Áustria, na Alemanha e nos EUA. Como “a entrevista em história oral é um processo dialógico que corresponde a uma relação programada atenta às gravações” (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 19), buscamos alternativas que corroborassem com as entrevistas de acordo com os princípios metodológicos que norteiam a história oral. Sendo assim, utilizamos o *skype*⁹, pois com este recurso podemos efetuar conversas de voz e vídeo em tempo real com uma ou mais pessoas ao mesmo tempo. Assim, mantivemos “contato premeditado” (MEIHY e HOLANDA, 2007, p. 19) entre duas pessoas, ação imprescindível para a construção da história oral.

Até um tempo atrás, o registro de entrevistas em história oral se dava através de gravador de voz, com os dois envolvidos no processo (pesquisador e entrevistado) em contato real. Porém, na contemporaneidade faz-se necessário observarmos os avanços tecnológicos e as mudanças provocadas por eles, no sentido de reconhecermos outras possibilidades nas relações sociais. Neste sentido, podemos afirmar que as novas tecnologias de comunicação reorganizaram, rearticularam e revolucionaram as relações sociais, transformando o indivíduo e o coletivo (WORCMAN e PEREIRA, 2006, p. 45). Portanto, acreditamos que estamos obedecendo aos princípios metodológicos na utilização desta tecnologia neste trabalho e corroborando com o avanço alcançado nas sociedades contemporâneas.

⁹ Skype Technologies é uma empresa global de comunicação via Internet, permitindo comunicação de voz e vídeo grátis entre os usuários do software. É um programa livre que usa a tecnologia “*peer two peer*”, que utiliza sistemas que usam um computador e está ligada entre eles via internet, permitindo que os arquivos sejam compartilhados numa rede sem a necessidade de um servidor central. Disponível em: <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2087/1/Filipa%20Matos-TMPEL.pdf>>

2.4 Colaboradores da pesquisa: localização e processo de seleção

O pesquisador deste estudo, como já mencionado anteriormente, está diretamente relacionado com o seu objeto, pois é atuante no CDA, faz parte de sua trajetória desde a criação até os dias atuais. Assim, não teve dificuldades em localizar os possíveis colaboradores para esta pesquisa, porque se relacionou ou se relaciona profissionalmente com eles, conhece e mantém contato com todos os envolvidos neste processo. Este envolvimento ‘facilitou’, até certo ponto, a localização e seleção dos indivíduos, porém nem todos os selecionados se disponibilizaram a contribuir com o presente estudo.

Como o universo de indivíduos ligados à temática deste estudo é conhecido pelo pesquisador, a escolha de quem iria contribuir com a pesquisa foi norteada sob alguns aspectos e baseada nos estudos de Alberti (2005, p. 85), onde a autora sugere que “a escolha dependerá de algumas estratégias fixadas”. Estas estratégias podem incidir sobre “figuras de atuação destacada em relação ao tema, julgadas mais representativas e cujos depoimentos pareçam essenciais para a realização das demais entrevistas” (ALBERTI, 2005 p. 85).

O primeiro critério de seleção para a escolha dos possíveis colaboradores da pesquisa foi baseado na perspectiva das três fases pelas quais o grupo passou nestes quinze anos. Cada fase foi desenvolvida sob a tutela de um diretor artístico, onde cada um implantou sua maneira de fazer arte. Então, pensamos que seria interessante entrevistar bailarinos que atuaram durante as três fases. Assim, selecionamos os seguintes bailarinos: Flávio Soares (ex-bailarino e ex-professor de condicionamento físico), Ângela Duarte (bailarina), Sumaia Farias (bailarina) e Adriana Goes (bailarina). Destes nomes, a única que decidiu não participar foi Sumaia Farias, alegando problemas particulares. Mesmo assim disponibilizou fotografias para a pesquisa.

Outro critério, não menos importante, baseia-se nas “figuras de atuação destacada”, aspecto mencionado nos estudos de Alberti (2005). Este critério proporcionou selecionar os colaboradores a partir das seguintes palavras: diretor artístico, professor, assistente de coreografia e assistente de direção. Assim, pudemos selecionar dentre as opções cinco nomes: Adriana Goes (professora de balé clássico e assistente de coreografia), André Duarte (professor de dança contemporânea e assistente de coreografia), Jofre Santos (primeiro diretor artístico), Monique Andrade (ex-professora de balé clássico, assistente de coreografia

na 1ª e 2ª direções, assistente da terceira direção e atual diretora artística). Porém, a falta de tempo disponível, impossibilitou a participação de Jofre Santos.

A impossibilidade de entrevistar a segunda diretora artística, Ivonice Satie, por seu falecimento em 2008, não impediu de conseguirmos informações relevantes sobre sua direção, pois todos os bailarinos e ex-bailarinos entrevistados trouxeram alguns dados que de uma forma ou de outra foram utilizados. Além disso, uma pesquisa realizada por Aldenyra Santos, dentro do CDA, traz na íntegra uma entrevista com Ivonice Satie. Esta pesquisadora consentiu a utilização destes dados neste trabalho.

Além dos dois critérios acima descritos, o terceiro critério considerado para a seleção de colaboradores foi a participação no processo de criação do grupo. Acreditávamos, assim, que os indivíduos intrincados nesta ação poderiam contribuir satisfatoriamente no entendimento das propostas iniciais para o surgimento da primeira companhia profissional de dança do estado do Amazonas.

Este critério nos levou a selecionar dois nomes: Conceição Souza e Marta Marti, professoras e artistas que, desde a década de 1970, desenvolvem trabalhos artísticos na área de dança no estado e, como mencionado anteriormente, compuseram a Comissão de Formação do Corpo de Dança do Amazonas desde a elaboração do projeto inicial até o primeiro ano de trabalho do grupo.

O quarto e último critério que norteou a seleção de colaboradores, foi a seguinte pergunta: Quais artistas iniciaram profissionalmente no CDA e, hoje, continuam desenvolvendo, em outras localidades, trabalhos artísticos na área de dança? Esta pergunta nos levou a quatro nomes: Eliezer Rabelo (ex-bailarino e ex-assistente de coreografia do CDA, atualmente, mora, estuda e trabalha nos EUA), Wallace Jones (ex-bailarino do CDA, atualmente, mora na Áustria e é o primeiro bailarino do Balé de Linz), Fabiam Moreira (ex-bailarino do CDA, atualmente, mora na Alemanha e trabalha no Balé de Regensburg) e Robson Tadeu (ex-bailarino do CDA, atualmente, mora, estuda e trabalha nos EUA).

Dentre os citados, tivemos que desistir de dois possíveis colaboradores, porque Fabiam Moreira não respondeu à solicitação de participação na pesquisa e Wallace Jones não pôde participar por problemas de conexão via internet.

No quadro 1 – Colaboradores da pesquisa

COLABORADOR	Naturalidade	Atuação profissional na época da entrevista
Adriana Aguiar Goes	Manaus/AM	Bailarina, professora de balé clássico e assistente de coreografia do CDA.
André Duarte Paes	Manaus/AM	Professor de dança contemporânea e assistente de coreografia do CDA.
Ângela Duarte Silva	Alenquer/PA	Bailarina do CDA.
Conceição Souza	Maués/AM	Professora da rede estadual de ensino, Diretora do Balé Folclórico do Amazonas e Diretora do GEDAM.
Eliezer Rabello	Manaus/AM	Ex-bailarino e ex-assistente de coreografia do CDA. Professor de balé nos EUA.
Flávio Soares	Manaus/AM	Ex-bailarino do CDA, Professor de balé clássico do Balé Folclórico do Amazonas.
Marta Marti	Gramado/RS	Professora da rede estadual de ensino, Coordenadora do projeto Balé da Barra.
Monique Andrade L. de Sousa	Manaus/AM	Diretora artística do CDA.
Robson Tadeu dos S. Freire	Manaus/AM	Ex-bailarino do CDA, Professor de balé nos EUA.

Quadro 1 – Colaboradores da pesquisa

2.4.1 Breve histórico dos entrevistados

Adriana Goes

Adriana Aguiar Goes nasceu em 14 de janeiro de 1982, em Manaus/AM. É licenciada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Atuou como atleta da Seleção Amazonense de Ginástica Rítmica de 1992 a 1997. Estudou dança com professores renomados do Brasil e do exterior. Começou seus trabalhos coreográficos no X Festival Amazonas de Ópera com a coreografia “Sem Palavras” onde foi coautora

juntamente com André Duarte. Assinou também as coreografias “Mãe Velha” e “Um outro tempo” para o CDA e “Incômodo” para a Cia de Idéias. É bailarina do Corpo de Dança do Amazonas desde 1998, e atualmente, é professora de técnica de dança clássica e assistente de coreografia do CDA.

André Duarte

André Duarte Paes nasceu em 24 de novembro de 1974 em Manaus/AM. É pesquisador, professor, bailarino e coreógrafo, fez especialização em metodologia do Ensino Superior – Uninorte/AM e atualmente é Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes/UEA. É Bacharel em Dança pela universidade de Artes do Paraná e formado pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra. Obteve cursos e treinamentos diversos sob a orientação de professores de dança renomados do Brasil e do exterior. Participou de algumas experiências em companhias como Cisne Negro Cia de Dança (SP), na G2 Cia de Dança do Teatro Guaíra (PR), Ballet Sopro (SP) e na Têssera Cia de Dança de UFPR (PR). É professor do Curso de Dança da Universidade do Estado do Amazonas – UEA. Criador e diretor da Entrecorpus Cia de Dança. Atualmente integra o Corpo de Dança do Amazonas onde atua como professor de dança contemporânea e realiza alguns trabalhos coreográficos para o CDA e para grupos independentes.

Ângela Duarte

Ângela Duarte Silva nasceu no dia 12 de agosto de 1972, em Alenquer/PA. Iniciou seus estudos na dança em 1984, tendo como principais professores Rosiman Monte Verde, em Jazz, e Conceição Souza, em dança contemporânea. Coursou bacharelado em dança na Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba. Participou de cursos de Carlos Delgado do Instituto Malucha Solari e do Ballet Nacional do Chile – 1997 e workshops. Desde 1998 integra o elenco de bailarinos do Corpo de Dança do Amazonas.

Conceição Souza

Maria da Conceição Souza nasceu em Maués/AM. Ceiça, como é chamada carinhosamente pelos artistas da cidade de Manaus, pode ser considerada a precursora da Dança Moderna no Amazonas, pois no início da década de 1980, fez diversos cursos de dança em São Paulo, onde se deparou com esta linguagem e passou a desenvolvê-la no

estado amazonense. Ela é Professora de Educação Física e Coreógrafa. Criou o Grupo Espaço de Dança do Amazonas – GEDAM, em 1986. Atualmente é Diretora Artística do Balé Folclórico do Amazonas e Diretora Artística do GEDAM.

Eliezer Rabello

Nascido em 30 de outubro de 1971, Eliezer de Castro Rabello mora atualmente na cidade de Redlands (Califórnia/ EUA), é professor de balé e pilates no Studio LA fitness. Desenvolve trabalhos em dança com crianças em um centro comunitário com todos os equipamentos necessários para a prática do balé, moderno e jazz, na cidade de Yucaipa. Mesmo em outro país, ele dirige juntamente com Marta Marti, o Balé da Barra. É ex-bailarino do CDA e foi o primeiro assistente de coreografia da companhia.

Flávio Soares

Flávio do Nascimento Soares nasceu em 17 de novembro de 1965, em Manaus/AM. É graduado em Educação Física pela Uninorte, é ex bailarino do CDA, além de ter exercido, também, o cargo de professor de Condicionamento Físico para esta companhia. Atualmente é Maitre de Balé Clássico do Balé Folclórico do Amazonas.

Marta Marti

Edna Marta Marti nasceu em 05 de janeiro de 1954, em Rio Grande/RS. Desenvolveu diversos trabalhos em Dança na cidade de Manaus. É licenciada em Educação Física, possui pós-graduação em Dança e em Gestão de Projetos Culturais. Fundou juntamente com Eliezer Rabello e Flávio Soares o Balé da Barra. Ampliou a atuação do Balé da Barra, levando-o para a zona Leste de Manaus e transformando-o em um projeto social e artístico voltado para jovens desta localidade da cidade.

Monique Andrade

Monique Andrade Leite de Souza nasceu em 02 de janeiro de 1971, em Manaus/AM. Iniciou seus estudos em dança em Manaus e profissionalizou-se em São Paulo. Fez o Curso de Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Graduou-se em Publicidade e Propaganda pela Universidade Nilton Lins, em 2009. Teve como principais professores de dança: José Resende e Arnaldo Peduto (Manaus/Amazonas), Ismael Guiser, Yoko Okada,

Liliane Benevento e Ricardo Ordoñez (São Paulo/ SP), Carla Reinecke e Jair Moraes (Curitiba/ PR) e Emma Sintani (La Paz/ Bolívia). Foi atleta da Seleção Amazonense de Ginástica Rítmica de 1984 a 1988. Dançou em grupos como Renascença Cia de Dança (Manaus), Cia de Dança Emma Sintani (Paraná), Balé Teatro Guaíra (Paraná) e Balé de Câmara e Balé Oficial de La Paz (Bolívia). Em 2000, foi contratada pela Secretaria de Estado de Cultura do Amazonas como Maitre de Ballet Clássico e Assistente de coreografia do CDA, sob a direção de Joffre Santos. Em 2004, sob a direção de Ivonice Satie, assumiu o cargo de Assistente de Direção no CDA e, desde 2007, é Diretora Artística da companhia.

Robson Tadeu

Robson Tadeu dos Santos Freire, nasceu em 04 de setembro de 1969, em Manaus/AM. Robson é ex-bailarino do Corpo de Dança do Amazonas. Como ator e bailarino, Robson desenvolve diversos trabalhos na dança e no teatro desde a década de 1980. Em 2001 fundou sua própria companhia de dança, o Elenco Alternativo de Dança, com a qual recebeu diversos prêmios. Atualmente reside na cidade de Los Angeles (EUA), onde é Maitre de Balé para a Kimberly's Dance Studio e Dance Voyage. Nos Estados Unidos já dançou como solista em diversas companhias.

2.5 Elaboração do roteiro de entrevistas

Na história oral, a entrevista é a forma mais utilizada para a coleta de depoimentos. Elas são classificadas por Delgado (2006) em “entrevistas temáticas” e “trajetórias de vida”. Neste estudo adotamos a entrevista temática, pois acreditamos ser o recurso que mais se aproxima dos objetivos propostos por esta pesquisa, visto que “são entrevistas que se referem a experiências ou processos específicos vividos ou testemunhados pelos entrevistados” (DELGADO, 2006, p. 22).

Em consonância com Delgado (2006), Gonçalves (2007, p. 62) aponta que “a entrevista temática não constitui a trajetória de vida do entrevistado, e sim parte de sua vida: aquela estreitamente vinculada ao tema estudado”, sendo o seu depoimento estimulado pelo conhecimento prévio do entrevistador na medida em que possa contribuir para o estudo do tema proposto.

Para a coleta de dados orais, elaboramos dois roteiros de entrevistas (APÊNDICES A e B), sendo um roteiro direcionado para os integrantes e ex-integrantes do CDA e outro para aqueles que participaram do processo de criação do grupo. Esses roteiros serviram de fio condutor das entrevistas, sendo que algumas perguntas eram elaboradas no momento em que acontecia o relato, pois “o roteiro é apenas um orientador das entrevistas” (WORCMAN e PEREIRA, 2006, p. 221).

Sendo assim, não ficamos presos ao roteiro, pois Alberti (2005, p. 95) acrescenta que “ele deve ser tido como algo flexível, aberto, de grande utilidade para a orientação do entrevistador, mas não como o único recurso a ser considerado” e, ainda apõe que, “há outras perguntas que podem ser feitas ao entrevistado sem que estejam previstas no roteiro” (p. 95). Estas perguntas podem ser feitas “depois que o entrevistado concluir seu raciocínio” (p. 115) com o objetivo de aprofundar questões.

Durante as entrevistas, as perguntas não seguiam a ordem estabelecida no roteiro. Sempre procurávamos iniciar com perguntas de ampla abrangência, visando estimular o colaborador a rememorar fatos relacionados com a temática. Desta forma, introduzíamos nossas questões do roteiro, tentando seguir a narrativa do entrevistado. Além disso, as perguntas foram sendo aperfeiçoadas e reelaboradas a cada entrevista, pois o processo de pesquisa é sempre vivo, dinâmico e deve ser adaptável em diversas situações.

2.6 Realização das entrevistas

As entrevistas foram realizadas a partir da disponibilidade do colaborador e em local decidido de comum acordo entre entrevistador e entrevistado. Algumas foram obtidas na casa dos colaboradores da pesquisa ou na Escola Superior de Artes e Turismo e outras, ainda, no próprio teatro onde o Corpo de Dança do Amazonas desenvolve suas atividades. As entrevistas feitas pelo *skype* foram realizadas em computadores localizados na casa de cada um, entrevistador e entrevistado.

Segundo Alberti (2005, p. 106) “os aspectos físicos e práticos que fazem parte do ambiente de produção de um depoimento de história oral” é chamado de “circunstância de entrevista”. Eles devem ser levados em consideração, pois “podem muitas vezes sobrepor-se ao depoimento, incidindo indubitavelmente sobre seu andamento e conteúdo” (p. 106). Portanto, procuramos sempre entrevistar um colaborador por vez em locais silenciosos para

que não passássemos por constrangimentos que interferissem na rememoração dos entrevistados.

Foram entrevistados 9 colaboradores e com cada um deles foi realizada uma entrevista. Segundo Delgado (2006, p. 25) “o número de entrevistados deve ser tal que acumule uma quantidade de material que permita comparações, a fim de se destacarem conteúdos divergentes e convergentes”.

A duração das entrevistas dependeu da disponibilidade, do tempo e do interesse de cada colaborador da pesquisa. Cada entrevista teve, em média, 1 hora e 30 minutos a 2 horas de duração. Alberti (2005, p. 104) aponta que “um depoimento de pouco menos de duas horas de duração pode fornecer dados relevantes e constituir fonte de reflexão primordial para a compreensão do objeto de estudo”.

Antes de iniciar cada entrevista, apresentava a temática e os objetivos aos colaboradores, destacando a relevância de sua contribuição a partir dos relatos que estariam sendo gravados mediante sua autorização. Todos os colaboradores concordaram com a gravação. Todavia, alguns concordaram somente mediante a escuta acompanhada da leitura da transcrição da entrevista.

Durante a realização das entrevistas, alguns colaboradores apresentaram, com muito zelo e entusiasmo, fotografias, recortes de jornais, folders entre outros registros significativos para a pesquisa. E além de cederem e autorizarem o uso de sua entrevista, ainda disponibilizaram, ao pesquisador, estes documentos.

No processo de realização das entrevistas procuramos manter uma postura ética e de respeito com os colaboradores, a fim de obter uma relação de confiança com todos. Pois, conforme afirmado anteriormente, o pesquisador deste estudo já conhecia os colaboradores que participaram da coleta de dados. Ele se relacionou ou se relaciona profissionalmente com todos. Então, precisou se colocar em posição neutra diante dos relatos gravados em situação de entrevista, buscando estimular e acompanhar as narrativas dos entrevistados não emitindo opiniões, nem expressando sentimentos a respeito do que era ouvido.

2.7 Processo de registro, categorização e análise dos dados

2.7.1 Registro e transcrição das entrevistas

O recurso utilizado para a gravação das entrevistas foi um gravador digital. Logo após a cada entrevista, o material era armazenado em um *pen drive*, em um cartão de memória e no computador. A opção por armazenar a entrevista em três locais diferentes se deu pela preocupação em perder, extraviar ou se depara com problemas futuros no reconhecimento do material pela mídia ou programa de leitura. Agindo assim sentíamos mais segurança quanto ao andamento da pesquisa. Além disso, seguindo orientações da orientadora, o material era sempre enviado para o email do pesquisador, pois desta forma ele poderia ser acessado em qualquer lugar que o pesquisador precisasse.

Com o intuito de construir o material de leitura a partir das narrativas registradas, o processo de transcrição iniciou a partir da escuta das entrevistas. De acordo com Delgado (2006, p. 29) a transcrição de uma entrevista de história oral “será a primeira versão escrita dos depoimentos” e, Alberti (2005, p. 174) acrescenta que, ela constituirá a “base de trabalho das etapas posteriores”.

O processo de escuta das entrevistas na ocasião da transcrição possibilitou reviver significativos momentos passados durante o registro dos depoimentos. Neste momento, concentramos nossas atenções aos possíveis ‘pontos chave’ que poderiam ajudar a encontrar respostas às questões levantadas neste estudo.

Vale ressaltar que foi realizada a transcrição somente de parte das entrevistas, aquelas que se apresentaram relevantes para este estudo, principalmente, aquelas que foram utilizadas na pesquisa. Isso poupou tempo do pesquisador para as análises.

2.7.2 Textualização

Como as entrevistas são realizadas a partir da conversa informal, os dados relevantes para a pesquisa devem ser trabalhados de forma adequada e atenciosa para que a atmosfera da entrevista seja preservada. A esse processo, os estudiosos da história oral chamam de textualização. Ela consiste na supressão de palavras repetidas, de expressões usadas incorretamente e de vícios de linguagem oral, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações.

Segundo Meihy e Holanda (2007, p. 155-156; grifos no original), o texto após a textualização “deve conter em si a atmosfera da entrevista, seu ritmo e principalmente a

comunicação não verbal nela inclusa: emoções do depoente como risos ou choro, entonação e inflexão vocal, gestos faciais, de mãos, ou mesmo do corpo”. Isso poderá proporcionar ao leitor do texto tomar conhecimento do contexto no qual a entrevista foi realizada.

O processo de textualização foi realizado apenas nas partes das entrevistas transcritas utilizadas na pesquisa.

2.7.3 Categorização, interpretação e análise dos dados

Esta etapa consiste em um trabalho intenso e instigante para o pesquisador, pois os depoimentos apresentam uma diversidade de versões e sugerem interpretações alternativas sobre determinado assunto. Isso demonstra a necessidade de cruzar estas narrativas com outras fontes documentais a fim de estabelecer um diálogo entre elas e propor uma análise mais aprofundada dos conteúdos apresentados.

Diante da multiplicidade de informações obtidas sobre o mesmo tema nos depoimentos orais, percebemos a necessidade de organização das informações neles contidos, de tal forma que pudesse proporcionar sua interpretação em relação aos objetivos da pesquisa. Portanto, no processo de escuta das entrevistas foram destacadas as informações relevantes para a pesquisa, e assim foi possível situar os trechos destacados em categorias que nortearam o presente estudo. Os caminhos interpretativos construídos durante este trabalho conduziram a utilização das narrativas.

Vale ressaltar que as narrativas constituem-se em depoimentos individuais e únicos, dotados de particularidades e subjetividades. Neste sentido sua análise e interpretação tem como desafio “construir evidências e estabelecer correlações e análises comparativas que possam contribuir para que os objetivos da pesquisa sejam alcançados da melhor forma possível” (DELGADO, 2006, p. 29).

A análise entre as fontes documentais e as orais, possibilitou a compreensão dos acontecimentos históricos do Corpo de Dança do Amazonas, no que diz respeito às escolhas estéticas, artísticas e pedagógicas da instituição.

No que diz respeito às entrevistas, a intenção desta pesquisa, ao relacioná-las com outras fontes documentais, foi a de compreender os vários pontos de vista dos colaboradores sobre a história vivida ou testemunhada por eles. Pois o pesquisador deste estudo também é sujeito ativo dos acontecimentos históricos do CDA. Assim, foi necessário que o mesmo

relacionasse tais informações a fim de manter uma postura à distância dos fatos apresentados.

Nos depoimentos orais, as narrativas dos entrevistados são muito entrecortadas, não seguem uma linearidade e os depoentes não conseguem lembrar todos os acontecimentos vividos por eles. No entanto, isso não impede que seus relatos se constituam em valiosas fontes para estudo. Demonstram o que já mencionamos sobre memória no primeiro capítulo desta dissertação, lembrando que suas narrativas possuem uma provisoriade, uma improvisação, uma fragmentação, uma constante reinvenção, a perda de certezas e de permanências. Pois os entrevistados sempre tentam mostrar seu lado positivo para o entrevistador. Portanto, é importante perceber dentro deste contexto os pontos de conexão.

No que diz respeito às questões estéticas e pedagógicas, Monique Andrade, André Duarte e Adriana Goes – respectivamente ocupam os cargos de direção artística, professor de dança contemporânea e professora de balé clássico – apresentaram importantes contribuições pelos cargos que ocupam dentro companhia de dança. Isso nos levou a perceber que alguns temas são mais abordados nas falas de uns que de outros, devido às suas experiências vivenciadas dentro do grupo.

É importante destacarmos que o grupo recebeu outra denominação durante a direção artística de Ivonice Satie, ou seja, a sigla CDA foi denominada de Companhia de Dança do Amazonas durante sua direção. Porém, no presente estudo optamos por utilizar sempre Corpo de Dança do Amazonas, nome com o qual o grupo surgiu em 1998 e voltou a ser utilizado na gestão de Monique Andrade.

2.8 Procedimentos éticos

Primeiramente, cada colaborador foi convidado a participar da pesquisa e, durante este convite, foi comunicado a relevância de sua possível contribuição no estudo, sendo esclarecida que sua participação era facultativa. Somente um colaborador convidado desistiu de participar, ainda na fase inicial da pesquisa.

Todos os colaboradores que concordaram em participar tomaram conhecimento da carta de cessão de direitos (APÊNDICE C) e concordaram em assiná-la a partir do acordo em saber quais as informações prestadas por eles que seriam utilizadas na pesquisa.

Pelo fato de pesquisador e entrevistados já se conhecerem, a participação dos colaboradores neste estudo já iniciou pautada no respeito e confiança adquiridos antes do processo de pesquisa. Diante disso, somente uma colaboradora, pediu que dois trechos de sua entrevista não fossem utilizados, pois poderiam ser mal interpretados.

Os trechos selecionados para serem usados na pesquisa foram apresentados aos colaboradores para que os mesmos pudessem assinar a carta de cessão de direitos. Os trechos que necessitaram de textualização foram apresentados nas duas formas, transcritos e textualizados, para que os colaboradores entendessem que as repetições e vícios de linguagem oral, seriam retirados de sua fala. Além disso, cada colaborador recebeu um CD-R contendo sua entrevista na íntegra.

3. Corpo de Dança do Amazonas

Ao final dos anos 90, o estado do Amazonas teve um grande avanço no âmbito artístico cultural, por iniciativa do ex-governador Amazonino Mendes¹⁰ e, do Secretário de Estado de Cultura, Robério Braga¹¹. Esta parceria que visava utilizar a ópera como a base para este desenvolvimento, ampliou a oportunidade a profissionais como produtores culturais, músicos, bailarinos, cenotécnicos, figurinistas entre outros profissionais ligados ao espetáculo.

No vídeo “15 anos de ópera”, produzido em 2011, pelo Governo do Estado, na gestão de Omar Aziz, através da Secretaria de Estado de Cultura, Robério Braga declara que

Depois do centenário do Teatro Amazonas, nos fins de 96, o governador Amazonino me convidou para uma conversa e me disse: ‘está na hora de realizarmos o que tu me pediste, vamos realizar uma ação cultural pra valer’. E eu perguntei: ‘é pra valer?’. Ele disse: ‘Sim, os produtores culturais, os animadores culturais, os artistas estão aí. A vocação da cidade, a vocação do Estado em cada região, em cada município, ela está latente, ela precisa ser despertada, profissionalizada animada e o governo precisa criar as condições para isso’.

Na comemoração do centenário do Teatro Amazonas aconteceu um concerto com José Carreras que lotou a capacidade desta casa de espetáculo. Isto pode ter despertado em Amazonino a vontade de apoiar um projeto que possibilitasse o desenvolvimento de profissionais ligados ao espetáculo. Esta iniciativa reverberou na criação dos Corpos Artísticos do Teatro Amazonas e em Festivais, promovidos anualmente pela SEC. Dentre os festivais, destaca-se o Festival Amazonas de Ópera, que desde 1997 transforma Manaus na

¹⁰Amazonino Mendes foi o governador do Estado no período de 1995 a 2002.

¹¹ Robério Braga possui graduação em Direito pela Universidade Federal do Amazonas (1974), especialista em Direito Agrário pela Universidade Federal do Amazonas (1976), em Direito Público pela Universidade Federal do Amazonas (1976) e Administração de Política Cultural pelo Centro Nacional de Referência Cultural em convênio com a Universidade de Brasília e a Organização dos Estados Americanos (1978) e mestrado em Direito Ambiental pela Universidade do Estado do Amazonas (2004). Desde 1995 é Secretário de Estado da Cultura - Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas e é ex Diretor da Escola Superior de Advocacia do Amazonas – ESA – OAB/AM. Tem experiência na área de Direito e Comunicação, com ênfase em Direito Ambiental, Cultural e Eleitoral, atuando principalmente no seguinte tema: bem cultural. <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4125008D3>.

capital da ópera nos meses de abril e maio. Seguindo o mesmo caminho, surgiram outros festivais, como: Festival de Jazz, Festival de Cinema e o Festival Amazonas de Dança.

Os Corpos Artísticos do Teatro Amazonas desenvolvem trabalhos pedagógicos e artísticos no âmbito de suas especificidades (música, dança, canto) e contribuem para a formação educacional, técnica e artística local.

Podemos interpretar, nas entrelinhas do depoimento de Robério Braga, que o desenvolvimento artístico-cultural na sua gestão, é fruto de vontade política. Uma política que necessitava diversificar as ações artístico-culturais no Amazonas. Ainda neste depoimento, Robério Braga esclarece que tinha dois planos, o primeiro era a organização formal da secretaria de cultura, e o segundo, a ópera, que para ele, constituía “o eixo fundamental de tudo que pudesse acontecer depois”.

Neste contexto, surgiu o Corpo de Dança do Amazonas, terceiro Corpo Artístico a ser criado, em 1998, após o Coral do Amazonas e a Orquestra Amazonas Filarmônica. Conforme o depoimento de Robério Braga, podemos entender que o CDA foi criado, inicialmente, para suprir a necessidade do Festival de Ópera. Entretanto, o grupo, já desde a primeira direção artística, criou agenda independente dos festivais oferecidos pela Secretaria de Estado da Cultura e se desenvolveu bastante tecnicamente e artisticamente, devido ao investimento que recebeu com a vinda de coreógrafos e ao intercâmbio com professores.

Estes investimentos também proporcionaram ao grupo desenvolver um trabalho artístico voltado para o estado, com atividades sociais, visando despertar e aprimorar os talentos amazônicos no campo da dança.

A história do grupo se funde com o desenvolvimento da dança no estado, pois após sua criação, surgiu o Centro Cultural Cláudio Santoro, hoje Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro. Inicialmente a dança no Liceu apareceu como cursos livres, com o passar dos anos e a demanda demonstrando necessidade de aprimoramento, foi criado o Curso de Formação em Dança. Em 2001, o Governador do Estado criou o Curso Superior de Dança, com graduação em Bacharelado e Licenciatura na Universidade do Estado do Amazonas.

Localizado na cidade de Manaus e com uma trajetória de 15 anos, o CDA passou por três direções que difundiram seus pensamentos em dança dentro do grupo, o que reverberou em seu fazer artístico e pedagógico na cidade. Isso influenciou sobremaneira seus intérpretes e marcou a história do grupo.

Joffre Santos foi o pioneiro, dirigiu o grupo de 1998 a 2002. Compartilhou toda sua experiência adquirida em outras companhias de dança do país com o jovem elenco recém-formado. A segunda, Ivonice Satie, dirigiu de 2002 a 2006, e impulsionou a nova companhia para o Brasil, a partir de sua característica empreendedora. Em 2007, enfim, Monique Andrade e Getúlio Lima assumiram a direção do Corpo de Dança do Amazonas, buscando dar continuidade às propostas artísticas das direções anteriores. Veremos de maneira mais minuciosa a atuação de cada uma das direções artísticas mais adiante.

Com o status de primeiro grupo profissional de dança do Estado do Amazonas e da Região Norte, o CDA busca realizar intercâmbios com professores e coreógrafos regionais, nacionais e internacionais visando aprimoramento técnico e artístico de seu elenco para ampliação de seu repertório coreográfico. Busca ainda, dinamizar e alimentar o fazer artístico de seus bailarinos e criar atividades que possam potencializar as habilidades dos artistas da cidade para a dança.

Dentre as atividades desenvolvidas pelo CDA, observamos que as direções artísticas tentaram estendê-las para a comunidade da dança em Manaus, criando ações de intercâmbio com os professores e coreógrafos convidados para trabalhar com a companhia. Estes intercâmbios se traduzem em palestras, workshops, mostra de vídeo, entre outras atividades, direcionadas para estudantes e profissionais de dança. Isso demonstra certa preocupação em fomentar a dança e potencializar novos artistas para esta linguagem.

Além das atividades mencionadas acima, o grupo também participa dos festivais promovidos pela Secretaria de Estado de Cultura, principalmente do Festival Amazonas de Ópera e do Concerto de Natal (Figura 4).

Nestes festivais, ocorre o intercâmbio entre o CDA e outros artistas locais e nacionais. Eventos como estes, promovidos pela SEC, se configuram em um momento onde o grupo trabalha com bailarinos, atores e músicos da cidade de Manaus convidados a participar junto ao grupo nas apresentações que acontecem nos meses de abril e maio no Festival de Ópera e, em dezembro, no Concerto de Natal.



Figura 4. Ensaio do “Concerto de Natal”, 2009. CDA, alunos de dança do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e artistas convidados, no Ideal Clube.

Todavia antes de mergulharmos na história do Corpo de Dança do Amazonas, é necessário traçarmos um breve histórico da dança em Manaus a partir dos relatos de pessoas envolvidas no processo de construção desta expressão artística na cidade, da pesquisa em jornais e na pioneira e única publicação na área do artista e jornalista Adalto Xavier¹².

A relevância deste período histórico corrobora com a compreensão de o Corpo de Dança do Amazonas ser também resultado ou consequência do movimento artístico em dança anterior ao grupo.

3.1. Memórias: por uma escrita da Dança Moderna e Contemporânea em Manaus (Décadas de 70, 80 e 90).

Raros são os registros que indicam com exatidão quando a manifestação artística dança começou a ser praticada e encenada no Amazonas. Segundo Xavier (2002), alguns jornais do início do século XX indicam que nesta época um coreógrafo de uma companhia de dança sueca, ao visitar Manaus em turnê, fixou residência na cidade por alguns meses e ministrou aulas para as filhas dos ricos comerciantes. Acrescenta ainda, que Helena Corrêa, bailarina portuguesa, ministrou aulas de balé no Teatro Amazonas por um breve período.

¹² Bailarino, coreógrafo e professor, graduado em Comunicação Social pela UFAM, Adalto Xavier vivenciou todo o fazer artístico em dança desde a década de 1980 quando participou de grupos de dança e teatro na cidade de Manaus. Além disso, fundou e dirigiu o Balé Habeas Corpus (XAVIER, 2000, p. 98).

E, de acordo com Conceição Souza, em seu depoimento (CC, p. 30), um professor chamado Odair de Palma chegou a Manaus, em 1974, e criou uma academia de balé, na av. Epaminondas que permaneceu em funcionamento durante pouco tempo.

Xavier (2002), afirma que o professor José Rezende retornou para Manaus na década de 1970, após uma longa estada no Balé Municipal do Rio de Janeiro. Ao retornar a Manaus, assim como Odair de Palma, ele também fundou uma academia de balé clássico. Porém, diferentemente de Odair, a academia do professor José Rezende permaneceu em funcionamento até pouco tempo antes de seu falecimento, em 2012.

Conceição Souza relembra com ternura sua passagem pela academia de José Rezende e, sobre ele expõe que:

Rezende era uma figura... Claro, complicada, mas uma figura que tinha o coração muito bom. Se você dissesse: Rezende eu estou sem dinheiro e, ele tivesse R\$50,00, ele dava um jeito de destruir e te dar um bocadinho. Ele era assim... O Rezende me contava que conheceu Glória Velasques e que ela dava aulas para as meninas da sociedade, no Ideal Clube. Eu acho que era a década de 60 (CC, p. 30).

Pela academia de balé clássico do professor José Rezende, passaram muitos jovens sonhadores que hoje trabalham como professores de dança, bailarinos, coordenadores de núcleos de arte e diretores de grupos de dança. Dentre eles destacamos Conceição Souza, Iza Kokay (atualmente bailarina da Companhia Balé da Cidade de Niterói), Ana Mendes (ex-integrante do Corpo de Dança do Amazonas, professora de balé clássico e idealizadora do MODAMA – Mostra de Dança de Manaus), Jaime Tribuzzy (atualmente bailarino da Companhia Balé da Cidade de Niterói), Marcos Veníciu (atualmente bailarino do Ballet Stagium), entre outros.

Neste período, a dança em Manaus concentrava-se nas aulas realizadas na academia do professor Rezende, na academia do professor Arnaldo Peduto e nas apresentações de final de ano das alunas destas respectivas academias.

Entretanto, uma importante companhia de dança do Brasil sempre colocava Manaus na rota de suas turnês. Comandado por Márka Gidali e Décio Otero, o Ballet Stagium buscava explorar lugares muito diferentes dos grandes centros. A vinda de companhias de dança para Manaus, como o Ballet Stagium, influenciou muitos bailarinos a buscar a dança como profissão.

Influenciada por estes intercâmbios, ao final da década de 1970, Conceição Souza fundou o Grupo Dançaviva. O primeiro grupo de dança moderna e contemporânea que se tem notícia na história do Amazonas. Ela lembra com muito carinho o período pioneiro na dança moderna no Amazonas, traçado por esta companhia.

Pelo grupo Dançaviva, passaram nomes como Marta Marti, Ana Mendes, Iza Kokay, Jaime Tribuzzy, Chico Cardoso, Socorro Andrade, Paula Fransinetti Andrade, Lúcia Matos, Paulo Baraúna, Paulo Henrique Torres, Cláudia Rocha, Meire Ribeiro, Socorro Teixeira, Sílvio Souza, Liége Braga, Acrísio Tribuzzy, Cláudia Batista, Djalma Cosmos, Kleber Monteiro, José Montenegro, Núbia Marh, Waldomiro Pereira e Jacqueline Gama (XAVIER, 2002, p. 88 e 89).

Mesmo sem apoio algum e sem remuneração, durante aproximadamente 4 anos de atividades o grupo apresentou coreografias significativas para a época. A regularidade nos encontros e produções cênicas possibilitou aos bailarinos sonharem com uma carreira artística. Dentre os nomes citados, muitos ainda estão envolvidos direta ou indiretamente com a cultura local. Porém, segundo Conceição Souza (CC, p. 31), em 1983, sua falta de experiência e ingenuidade em administrar as diferenças que surgiram no decorrer das atividades culminou com o seu desligamento da companhia e a extinção do grupo.

Depois do Grupo Dançaviva, surgiram outras companhias de dança na cidade de Manaus que também contribuíram para o desenvolvimento desta arte no estado do Amazonas. Dentre estes grupos destacamos: o Grupo Movimento, o Grupo Origem, o Grupo de Teatro e Dança Jurupari, o Ballet da Cidade, o Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas, a Companhia Renascença, o Grupo de Dança Juventude, a Companhia de Dança Allegro, a Companhia de Dança do Sesc, o Balé Habeas Corpus, o NUDAC, entre outros (XAVIER, 2002). Vale ressaltar que alguns destes grupos foram criados por bailarinos que passaram pelas orientações de Conceição Souza dentro do Grupo Dançaviva.

Na década de 1980, houve duas tentativas de criação de uma companhia profissional em Manaus. A primeira se deu após a saída de Conceição Souza do Grupo Dançaviva por problemas internos com alguns membros do elenco. Ela comenta a atitude do elenco do grupo com certa tristeza,

Quando acabou o Dançaviva fui para Itacoatiara... Só que aqui eles tentaram continuar com o grupo, mas não conseguiram. Primeiro, eles não sabiam dar aula, não sabiam que você tem que acordar de manhã todo dia aquele horário pra vir preparar aula, não sabiam. Aí resolveram criar o grupo do Teatro Amazonas. Eu

não sei (isso Chico¹³ pode saber melhor que eu) se eles conseguiram algum salário. Eu não fiz parte. Eu só vinha porque eles iam me buscar pra dar aula pra eles. Iam me buscar em Itacoatiara. O grupo, eu acho que durou um ano. Eles tiveram uns trabalhos interessantes: “Promessas do Sol”, “Metal Madeira” (CC, p.32).

Conceição Souza demonstra, em sua narrativa, que o grupo permaneceu mesmo com sua saída e que o elenco tinha interesse em continuar desenvolvendo trabalhos na área de dança dentro do Dançaviva. Porém, por não possuírem conhecimento suficiente que pudesse sustentar este desejo, não conseguiram levar o projeto de continuação da companhia adiante sem a direção de Conceição. Ainda, mudaram o nome do grupo, mas não durou mais que um ano. Mesmo morando em outra cidade ela ainda tentou ajudá-los ministrando aulas, conforme expõem em seu depoimento.

A segunda tentativa de criação de uma companhia de dança no Estado, se deu com o retorno de Conceição Souza a Manaus, a convite de Sérgio Cardoso¹⁴.

E a gente tentou criar o Balé da Cidade com o Sérgio. Funcionava na sala José Rezende, no colégio... Aquele colégio perto do IEA. Benjamin Constant... Aí a gente trabalhava de tarde e emendava pela noite. Um dia a gente foi entrar lá, a diretora não deixou a gente entrar mais. Porque os meninos eram assim, sabe? Você já pensou? Proibiu a gente de entrar. Ficamos de fora por preconceito da diretora do colégio Benjamin Constant. Foi na década, final de 85, início de 86. Aí fecharam e caímos fora de lá.

Mário Lino era diretor do Teatro Amazonas. Ligou pra mim pra eu levar a turma todinha pro Teatro Amazonas, de novo! Foi outra tentativa de criar um grupo do Teatro Amazonas, que só durou um ano. E paralelo eu criei o GEDAM.

Mário Lino pagava um salário pra turma equivalente a, hoje seria, uns R\$ 100,00 de ajuda de custo. Um dia a gente foi pedir aumento, ele acabou com o grupo (risos)! Aí, eu continuei só com o GEDAM, lá naquele espaço da Escola de Mineração, que o Teatro Amazonas estava caindo aos pedaços, lembra? (CC, p. 32).

É perceptível nos discursos de Conceição Souza que as dificuldades encontradas e a inexperience em saná-las fez com que estas iniciativas de profissionalização da dança, neste período, não obtivessem sucesso.

Assim, até que Manaus se constituísse em um mercado promissor e com expectativas de desenvolvimento, muitos artistas que vivenciaram este período inicial da dança no estado

¹³ Francisco Cardoso era bailarino do Grupo Dançaviva e, na época, ficou a frente dos trabalhos realizados pelo novo grupo. Chico Cardoso como é conhecido no meio artístico é diretor, dramaturgo, carnavalesco e designer.

¹⁴ Sérgio Cardoso se tornou um dos principais incentivadores da dança local de 1981 a 1990, época em que atuou como titular da Coordenadoria de Assuntos Culturais – CAC (XAVIER, 2000, p. 106). Atualmente Sérgio Cardoso trabalha para a Secretaria de Estado da Cultura coordenando os espaços culturais desta secretaria.

do Amazonas, decidiram buscar aprimoramento técnico e artístico em outras regiões do país, cuja linguagem artística já possuísse mercado de trabalho mais favorável, ou ainda, foram desenvolver carreira profissional em outro campo. Dentre os artistas que se dirigiram para outros estados brasileiros em busca de se profissionalizar na dança, podemos destacar Jofre Santos que dançou no Balé Stagium (SP) e posteriormente, trabalhou para o Balé do Teatro Castro Alves (BA), Francisco Rider que se deslocou para São Paulo, Belo Horizonte e depois para Nova York, Marcos Veníciu que dança no Balé Stagium (SP), Yann Seabra que dançou no Balé Stagium, depois foi para a Europa, Isa Kokay que também integrou o Balé Stagium e atualmente é solista na Companhia Balé da Cidade de Niterói (RJ) e Jayme Tribuzzy que divide os palcos com Isa na mesma companhia.

Em 1986, surgiu no cenário artístico de Manaus o Grupo Experimental de Dança do Amazonas, que posteriormente passou a se chamar Grupo Espaço de Dança do Amazonas, mantendo a mesma sigla GEDAM, também criado e dirigido por Conceição Souza. Desta época, é o único grupo que permanece em pleno funcionamento, fazendo montagens e apresentações de espetáculos e participando de festivais de dança pelo Brasil.

Mesmo com escasso apoio, destacamos os esforços de artistas como Conceição Souza que contribuíram efetivamente para que surgissem outros indivíduos interessados em estudar e praticar dança na cidade de Manaus.

Assim como Conceição, todos os diretores que mantiveram seus grupos em funcionamento nas décadas de 1980 e 1990 contribuíram significativamente para o desenvolvimento da dança no Amazonas, pois ao fomentarem a dança nesta época puderam proporcionar um espaço para estudo e pesquisa na área da dança.

A continuidade no trabalho do GEDAM oferecida por Conceição Souza durante quase 30 anos, proporcionou aos bailarinos que participavam de seu grupo preparo técnico e artístico para ingressarem no Corpo de Dança do Amazonas. Isso é observado no resultado da primeira audição do CDA, pois dos 25 bailarinos aprovados, 8 dançavam no GEDAM, e, pelo menos, mais 3 haviam passado pelas mãos de Conceição Souza.

Neste contexto, é importante deixarmos registrado a grande contribuição para a dança no Amazonas de diretores artísticos e professores como Conceição Souza, Marta Marti e Jorge Kennedy, pois ao permanecerem com seus grupos ativos ou ministrando aulas de dança, proporcionaram que esta arte fizesse parte da vida de muitos jovens talentos. Isso é perceptível no depoimento de Eliezer Rabello, ao lembrar o seguinte: “eu estava

trabalhando com o grupo da professora Conceição Souza, o GEDAM, basicamente a minha formação profissional foi neste grupo” (CC, p. 45).

Os três profissionais comentados ainda desenvolvem trabalhos na área de dança no estado. Conceição Souza dirige seu grupo, o GEDAM, e o Balé Folclórico do Amazonas, Marta Marti é coordenadora do projeto social Balé da Barra e Jorge Kennedy coordena o núcleo de dança do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro e o Projeto Jovem Cidadão.

Atualmente, a dança ampliou seu mercado no Amazonas, o que impulsionou muitos profissionais a buscarem aprimoramento na área. Em 2001, o governo criou a Universidade do Estado do Amazonas com diversos cursos superiores, entre eles o Curso de Dança com habilitação em Bacharelado e Licenciatura. Nestas circunstâncias surgiram novas academias de dança e escolas de balés. Com a criação do Curso Superior em Dança esta manifestação artística na escola vai se desenvolvendo cada vez mais, pois muitos graduados em Dança pela UEA passam a atuar com o ensino de dança na escola regular.

3.2. Muitos bailarinos, poucas vagas

O ano de 1998 começou, em Manaus, com a expectativa da criação de um grupo de dança pelo Governo do Estado do Amazonas. Este grupo viria a se constituir, efetivamente, como a primeira companhia profissional de dança no Estado do Amazonas.

Conforme mencionado anteriormente, já haviam acontecido duas tentativas de criação de grupos no Teatro Amazonas, e, por isso mesmo, os artistas estavam descrentes da realização deste concurso. Porém, nenhuma destas tentativas obteve o apoio governamental como estava acontecendo no período de criação do CDA. Além disso, foi iniciativa política a criação do Coral do Amazonas (CA) e da Orquestra Amazonas Filarmônica (OAF). E, ainda, a Secretaria de Cultura havia instituído o Festival Amazonas de Ópera (FAO) no calendário dos eventos culturais promovidos pelo governo.

Em depoimento, Conceição Souza (CC p. 32) conta que a ideia de se criar um grupo de dança do estado, veio através de Yara Costa. Ela e Guto Domingos¹⁵ se reuniram algumas vezes para discutir o assunto. Provavelmente, esta ideia pode ter sido suscitada em Yara Costa a partir do cenário que se apresentava ao final da década de 1990. Pois, o Programa de

¹⁵ Augusto Domingos é Licenciado em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas e é ex-bailarino do CDA. Atualmente é presidente da Associação dos Profissionais de Dança do Amazonas (APRODAM).

Música Erudita e Artes do Governo do Estado, concebido e realizado pela, então, Secretaria da Cultura e Estudos Amazônicos, já possuía dois corpos estáveis, conforme mencionado anteriormente.

Isso começou com a Yara, foi a Yara que pensou na criação de um grupo de dança, de um corpo de dança. Ela e o Guto, eles andaram se reunindo. E, o Robério atendeu. Só que quando ele atendeu Gê, ele botou uma matéria no jornal dizendo que ia criar um Corpo de Dança do Estado, só que nos moldes da Orquestra Filarmônica. O quê que ia acontecer?... (CONCEIÇÃO SOUZA, CC p. 32).

Percebemos no discurso de Conceição que esta atitude de Robério Braga, a deixou muito preocupada. Então, imediatamente ela foi tentar mostrar para o Secretário que existia um expressivo movimento em dança na cidade e que os bailarinos precisavam apenas de um apoio, de um incentivo para permanecerem desenvolvendo a dança em seu estado sem precisarem migrar para outros lugares a fim de se profissionalizarem. Sobre este assunto, Conceição Souza relembra o seguinte:

Quando eu li esta matéria, ah eu enlouqueci. Eu juntei tudo o que eu tinha da dança, desde o início, botei debaixo do braço e fui atrás do Robério. A secretaria funcionava na Casa da Cultura, não tinha espaço nem nada... Cheguei lá eram 9h da manhã e saí de lá eram 5h da tarde. Passei o dia tomando café... Eu falei pra ele: “Eu quero que você veja aqui a história da dança, nós temos bailarinos pra formar este Corpo de Dança, nossos bailarinos estão indo embora”. Eles iam mesmo. E foram, foi embora a Isa, foi embora o Yann, foi embora um monte de gente boa. Eu falei: “acho que nós só precisamos de alguém que nos olhe, que nos dê espaço, que nos dê um voto de confiança”. Aí ele como secretário não parava: “Não saia daí”. Eu fiquei no cafezinho. E ele, começava a ler. Lê aqui, lê ali, um ‘catatau’ que eu tinha da história da dança aqui, em jornal. Eu acho ter ainda um monte de coisa. Aí, quando deu quase 5h e ele tinha que ir embora, ele falou: “Vá para casa”. Eu disse: “eu só saio daqui se você me garantir que vai fazer a audição¹⁶ para os bailarinos da terra”. Ele disse: “pode ir, você tem a minha palavra”. Aí, eu falei para ele: “eu só vou sossegar quando vir o edital”. Ele disse: “Não, mas você não precisa, porque você vai fazer parte da comissão que vai criar o Corpo de Dança do Amazonas”. E foi isso que aconteceu, entendeu? Ele abriu o edital para os nossos bailarinos (CC, p. 34).

Este trecho da entrevista de Conceição nos revela o quanto foi importante sua interferência logo no início do planejamento da criação do Corpo de Dança do Amazonas, pois ela conseguiu dialogar com o secretário e mostrar a ele a necessidade de facilitar o

¹⁶ Audição é o nome dado ao teste prático realizado por bailarinos para ingressarem em companhias de dança.

acesso de bailarinos amazonenses na primeira companhia de dança que estava sendo criada no Estado.

O planejamento e a elaboração do projeto para criação do Corpo de Dança do Amazonas se deu através de profissionais previamente contatados pela Secretaria de Estado da Cultura, além de profissionais desta própria secretaria. Posteriormente alguns deles constituíram uma comissão, denominada Comissão de Acompanhamento. Segundo Marta Marti,

Robério Braga reuniu profissionais que atuaram na cidade, nesse caso era eu, era Conceição Souza, Mônica Loureiro, a Rosiman Monte Verde, Ana Mendes... Ele conversou sobre o processo todo que ele queria fazer dentro do Amazonas. E perguntou se nós daríamos esse apoio a ele, se nós tínhamos condições de dar esse apoio (CC, p. 74).

E, ainda acrescenta,

Cléia Ianuzzi¹⁷ e Betão¹⁸ tinham feito um curso de pós-graduação em gerenciamento de projetos, lá no ISAE, o mesmo curso que eu tinha feito. Eles foram contratados pela secretaria para trabalhar no processo de criação do Corpo de Dança do Amazonas. Como as outras pessoas não quiseram continuar, não iam para as reuniões, eu fui e estava interessada, então eu acompanhei o processo junto com a Cléia e o Betão. A Cléia com a parte teórica e o Betão ficou mais na parte orçamentária. Todas as informações, que a Cléia precisou para montar o projeto, eu fui passando para ela, entende? E criamos o projeto do Corpo de Dança do Amazonas junto com as ideias e os objetivos do Robério. E, foi muito bom. Era tudo o que a cidade precisava (CC, p. 74).

Muitos encontros foram realizados, visitas a outras companhias de dança no Brasil foram feitas, tudo para que este grupo conseguisse reunir a maior quantidade de informações possíveis para a elaboração do seu projeto de criação (ANEXO 1).

Segundo Marta Marti, uma das exigências da Secretaria de Cultura é que houvesse 80 inscritos para a audição, como ela participou ativamente deste momento de planejamento, afirma que,

a Secretaria precisava [...] de 80 pessoas inscritas. Não tinha 80. Eles falaram: “se vocês não conseguirem 80 pessoas, vocês não vão fazer esta audição, não vai ter”. Então, eu fui para a rua atrás de gente que pudesse fazer a audição. Eu fui com bailarino que já tinha parado de dançar, desiludido. Bati na porta da casa da Meire

¹⁷ Cléia Ianuzzi Viana atualmente é Secretária de Cultura da cidade de Parintins/AM.

¹⁸ Roberto Sá Gomes, mais conhecido como Betão, é integrante do grupo musical Blue Birds.

Jane¹⁹. Chamei a Helenzinha²⁰. Chamei o Eduardo²¹ que era da ginástica. Acabei ligando pro pessoal que estava em São Paulo... (CC, p. 75).

Em seu discurso, Marti demonstra todo o engajamento que teve em procurar bailarinos para fazer a primeira audição para o CDA. Seu empenho conseguiu reunir 85 candidatos já que precisavam de, no mínimo, 80 conforme seu depoimento. Marta sempre foi uma incentivadora da dança no estado.

Em fevereiro de 1998, veio da Europa para Manaus, Ivo Karagueorguiev. Ele era esposo de uma ex-violinista da Orquestra Amazonas Filarmônica, “trabalhava como bailarino contratado de várias companhias europeias, foi professor e consultor de dança em Sófia, capital da Bulgária e era formado pela Escola de Balé de Sófia” (JORNAL A CRÍTICA, 28 de março de 1998). Neste mês de sua chegada à cidade Ivo ministrou um curso de balé clássico promovido pelo Sesc Centro. Alguns bailarinos da cidade sabendo da audição que iria acontecer, resolveram se inscrever e participar do curso.

Diante da divulgação pelo Secretário de Cultura, Robério Braga, sobre a criação de uma companhia profissional de dança no estado, surgiram alguns cursos de preparação para a audição, dentro de Manaus.

Um dos locais de estudos mais frequentados na cidade, neste período, era o Teatro Américo Alvarez. Nesta época, o Teatrinho, como era carinhosamente chamado pelos artistas que o frequentavam, oferecia cursos na área de dança com os professores Eliezer Rabello e Flávio Soares, sob a coordenação de Marta Marti. Para a audição, além das aulas regulares de balé clássico, foi oferecido também um curso de composição coreográfica com Ítala Clay²², pois um dos critérios do edital era apresentar uma coreografia de dois minutos.

¹⁹ Meire Jane Oliveira Melo é ex-bailarina do Corpo de Dança do Amazonas desde 1998.

²⁰ Helen Silva Rojas é bailarina do Corpo de Dança do Amazonas desde 1998, até a finalização desta pesquisa.

²¹ Eduardo Chaves Amaral foi bailarino do Balé de Câmara do Amazonas e também do Corpo de Dança do Amazonas.

²² Ítala Clay é Graduada em Comunicação Social (Jornalismo), pela Universidade Federal do Amazonas (1992). Mestre em Comunicação e Semiótica: Artes, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995). Doutora em Comunicação e Semiótica: Signo e Significação nas Mídias, pela PUC-SP (2010). Atualmente compõe o quadro docente do Departamento de Comunicação Social (Curso de Jornalismo) e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade Federal do Amazonas. Membro do Conselho de Gestão da TV Universitária do Amazonas, Tutora do PET Comunicação Social (UFAM) e Membro Convidada do Comitê Local de Acompanhamento do PET do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM). Fonte: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>.

Sobre a preparação dos bailarinos, neste período, para fazerem a audição para o CDA, Eliezer Rabelo relembra:

Eu estava ministrando aula no Teatro Américo Alvarez. Eu tinha turmas de balé, de moderno, de jazz, de sapateado e até de dança de salão e, além de mim, naquela época dando aula de balé, eu acho que a gente só tinha o professor Rezende. E, como nem todas as pessoas conseguiam entender o gênio do professor Rezende, alguns bailarinos, optaram em fazer as aulas de preparação comigo... Muitos dos bailarinos que fizeram aquela primeira audição, faziam as minhas aulas. Como você Getúlio, a Yara, a Cristina... Quem mais? Sumaia que era minha aluna no Teatro Américo Alvarez, Wallace Jones, que dança na Europa agora, também era meu aluno. Fabiam também era meu aluno e dança na Europa agora. Flávio Soares, quando eu comecei a dançar foi meu primeiro professor de jazz, fez aulas de balé comigo como preparação pro CDA. Zélia que foi do primeiro elenco do CDA e outros bailarinos que não passaram. Dhian Frantêsko também (ELIEZER RABELLO, CC, p. 45).

O discurso de Eliezer mostra que muitos dos bailarinos que passaram na primeira audição do CDA estavam se preparando para o teste com as aulas ministradas por ele no Teatro Américo Alvarez naquele período.

Flávio Soares acrescenta que:

Eu tava em São Paulo e resolvi voltar para Manaus pra fazer a audição. Chegando aqui, pra variar, comecei a dar aula novamente no Teatro Américo Alvarez que era onde todo mundo se reunia porque não tinha dinheiro pra fazer aula. E aí, começou o processo, a preparação pra audição. Porque quem dava aula de balé na época era o Eliezer. Então era aula de balé com o Eliezer, de jazz comigo, aula de condicionamento com a Marta. E assim a gente ia fazendo as aulas... E aí começou a juntar os elementos, as pessoas que iam fazer a audição. Começaram a fazer aquela aula mais rígida com o Eliezer, de balé. Porque a nossa dificuldade sempre foi a base clássica, que dançar todo mundo dançava, mas a base (risos) é que era o mais difícil. Então é assim, o processo para chegar à audição foi bastante puxado porque todo mundo se dedicou a fazer aula de balé clássico com o Eliezer. Então quando chegou mais próximo da audição a gente começou a pensar em montar a composição... Na verdade foi um trabalho de equipe. Todo mundo ajudou todo mundo porque todo mundo queria que tivesse a companhia de Dança do Amazonas. Isso foi um ponto positivo (FLÁVIO SOARES, CC p. 58).

Os depoimentos de Eliezer e Flávio apresentam um panorama da situação em que se encontrava o ambiente artístico da dança durante o período que antecedeu a primeira audição do CDA. Eles afirmam que alguns dos bailarinos que almejavam um lugar no elenco do novo grupo, buscaram auxílio nas aulas oferecidas pelos cursos do Teatro Américo Alvarez. Além disso, Flávio destaca em seu discurso, um ponto significativo, a solidariedade que pairou nas atividades de cunho preparatório naquele momento. Pois,

segundo ele, “todo mundo se ajudou” porque os artistas amazonenses acreditavam que já estava na hora de darem um passo para a profissionalização da dança no estado.

Apesar de o cenário artístico demonstrar que a dança estava sendo praticada na cidade, não existiam muitos bailarinos preparados para realizar a audição para o Corpo de Dança do Amazonas, pois um teste para uma companhia profissional requer um apuro técnico e artístico muito grande. E, a falta de escolas de dança ou locais para sua prática era comum naquela época. Além disso, os bailarinos por precisarem trabalhar para se sustentarem não disponibilizavam de tempo para se desenvolverem tecnicamente.

Eu não podia fazer aula, porque eu tinha que dar aula, eu tinha que pagar meu aluguel, eu tinha que comprar comida, eu tinha que me vestir. Então, eu não fazia aula, não era porque eu não queria não, eu queria muito estar fazendo aquela aula que a Conceição dava lá no GEDAM. Eu não podia fazer porque se eu fosse fazer, eu ia ficar sem comer no outro dia. Então, eu sempre abria mão da aula. Quando a companhia veio e teve esse salário fixo, não tinha pra onde correr, eu tinha que me dedicar. Aquilo ali era o meu foco principal (FLÁVIO SOARES, CC, p. 60).

Este depoimento de Flávio Soares demonstra a impossibilidade da maioria dos bailarinos de Manaus em se desenvolver tecnicamente no período em que antecede a criação do CDA. Assim como ele, muitos dos artistas, na época, não podiam investir em aulas para aprimoramento técnico porque precisavam trabalhar para se sustentar. Além disso, a maioria dos grupos existentes naquele período se reunia à noite, principalmente, para realizarem ensaios das coreografias que possivelmente seriam apresentadas.

Antes da criação do grupo, os bailarinos amazonenses que queriam seguir carreira na dança, precisavam sair da cidade e tentar ingressar em companhias pelo país, tendo que investir dinheiro para enfrentar audições em outros lugares e concorrendo, muitas vezes, com bailarinos que tinham muito mais oportunidades em suas formações que os amazonenses.

Atualmente, este quadro se inverteu, Manaus está recebendo bailarinos de outras capitais para tentar ingressar em seu Corpo de Dança. Já passaram pelo grupo bailarinos oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Bahia e Pará. Manaus figura entre as capitais do país com significativos investimentos culturais por parte do governo, recebendo artistas do mundo todo para participar de suas programações culturais.

E, também, junto com o CDA foi criado pelo Governo do Estado, o Centro Cultural Cláudio Santoro, atualmente, Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, onde existem cursos

livres de Dança, Música, Canto, Teatro, entre outros. Acreditamos que o objetivo maior com a criação desta instituição é o fomento e a preparação de novos artistas que possivelmente poderão compor os Corpos Artísticos da SEC.

O edital da primeira audição para o CDA foi publicado em 17 de fevereiro de 1998, no Diário Oficial da União – DOU (ANEXO 2). Como critérios de seleção, podemos identificar os seguintes: “expressão corporal-facial; leis básicas do movimento; qualidade do movimento; musicalidade e harmonia; e, vestuário que permita a banca visualizar integralmente o corpo do bailarino” (Edital, ANEXO 2). Observamos que alguns destes critérios são muito subjetivos, não norteando devidamente a avaliação da banca julgadora.

Entretanto, destacamos do folder da apresentação inaugural do Corpo de Dança do Amazonas o seguinte trecho:

“Nas audições de seleção, realizadas no Teatro Amazonas, abertas ao público, a banca examinadora levou em conta a composição coreográfica, técnica, interpretação, compleição física do candidato, flexibilidade, técnicas de balet e dança moderna, musicalidade, harmonia e potencial cênico” (FOLDER, 1998, p. 4).

Este texto é mais coerente quando refletimos a respeito de critérios avaliativos, pois percebemos que estes critérios podem proporcionar uma avaliação mais justa. Eles se configuram em elementos mais concretos que podem embasar melhor um julgamento. Diante destes fatos, podemos interpretar que o edital publicado no DOU, tenha sido um primeiro posicionamento da Secretaria de Cultura a respeito da audição para o CDA. Acreditamos que estes critérios tenham sido revisados a partir da discussão com os profissionais convidados para compor a banca examinadora.

A banca avaliadora foi composta por profissionais da área de artes como, Júlio Medaglia, músico e regente titular da OAF na época, Otoni Mesquita, renomado artista plástico amazonense, Ivo Karagueorguiev, professor e bailarino búlgaro, que integrara o Balé Nacional de Sófia, Jofre Santos, bailarino amazonense atuante no Balé do Teatro Castro Alves/BA, Valério Césio, coreógrafo, crítico, investigador de diversas companhias internacionais, Rosito di Carmine, primeiro bailarino da Cia de Dança do Rio Grande do Sul, na época, responsável em ministrar a aula de dança moderna/contemporânea nesta primeira audição e Raul Candal, bailarino argentino do Balé Nacional do Teatro Colón, responsável em ministrar a aula de Balé Clássico, nesta avaliação.

As indicações de alguns dos profissionais que compuseram a banca examinadora foram sugeridas pela Comissão de Acompanhamento que ajudou na organização e criação do projeto. Entre estes profissionais que compuseram esta comissão, destacamos “as participações de três professoras e coreógrafas locais: Conceição Souza, Marta Marti e Mônica Loureiro” (JORNAL A CRÍTICA, 28 de março de 1998). Além delas, Cléia Ianuzzi Vianna era a contratada da SEC para se unir ao grupo.

A audição para criação do CDA foi realizada em março de 1998, no Teatro Amazonas. Pouco mais de 80 bailarinos se candidataram a 25 vagas, realizando provas eliminatórias de Balé Clássico, Dança Moderna/Contemporânea e, aos que chegaram à última etapa, apresentação de um solo de 2 minutos de duração (Vide Edital – ANEXO 2).

Os candidatos foram divididos em dois grupos, sendo as provas para o primeiro grupo realizadas pela manhã e para o segundo grupo pela parte da tarde. Inscreveram-se bailarinos de todas as partes da cidade de Manaus, vindos de academias, grupos e escolas.

No edital de inscrição, podemos perceber que a audição foi aberta para bailarinos de qualquer parte do país, até mesmo para estrangeiros. Porém, dos estrangeiros era exigido, além do currículo artístico, da carteira de identidade e de uma foto 3x4, comprovante de residência na cidade de Manaus. Isso foi uma forma que a Comissão de Acompanhamento, representada por Conceição Souza e Marta Marti, encontrou para tentar limitar a inscrição de bailarinos de outras localidades, aumentando as chances e facilitando o acesso aos bailarinos da cidade. A idade mínima exigida dos candidatos era 16 anos.

A maioria dos candidatos inscritos na primeira audição do CDA vinha de diversas localidades de Manaus e possuíam formação diferenciada. Dos bailarinos aprovados no teste, apenas Sarene Lima e Heleno Moura de Macêdo não eram naturais do Amazonas. A condição técnica diversa entre os candidatos foi fator determinante para inúmeras eliminações no decorrer da audição. Além disso, quase todos os candidatos inscritos nunca haviam prestado audição para nenhuma companhia de dança.

As palavras de Flávio Soares refletem esta situação:

Eu nunca tinha feito uma audição na minha vida para entrar em uma companhia de dança profissional. Então tudo era o máximo, as seleções que foram feitas, as eliminações... Então, assim, quando eliminava uma pessoa que a gente conhecia, ficava pensando: “poxa será que eu vou passar na próxima? Será se eu fico na próxima? Será se eu consigo ficar na próxima?” (CC, p. 67).

Conforme mencionado anteriormente, as provas realizadas foram de Balé Clássico, de Dança Moderna/Contemporânea e uma apresentação de 2 minutos. Todas as provas eram eliminatórias, podendo o candidato ser retirado em qualquer momento durante o teste.

A prova de Balé Clássico foi ministrada pelo bailarino e professor argentino, Raul Candal. Ela consistiu em uma aula completa de balé, ou seja, exercícios realizados na barra, no centro e em deslocamentos. Tudo isso para que a banca pudesse avaliar o potencial do candidato nesta técnica. Durante esta aula, a banca pôde verificar se o candidato possuía aptidão para a dança, analisando sua força, seu equilíbrio, sua noção de espaço, sua coordenação motora, sua musicalidade, entre outras habilidades específicas concernentes a quem faz dança.

Os candidatos aprovados nesta aula foram se preparar para a fase seguinte, a mostra da composição coreográfica. Aqui cada candidato deveria realizar uma apresentação de uma coreografia de até 2 minutos. Nesta prova a banca pôde avaliar no candidato seu potencial artístico, sua expressividade, sua musicalidade, entre outros aspectos.

Estes aspectos são abordados no discurso de Adriana Goes,

coreografia como a de Yara Costa, onde a intérprete se apresentou com torso nu, seios cobertos apenas por um *lib*²³ com touca de natação tonalidade azulada e calça, também, com essa tonalidade, demonstrou movimentos expressivos e uma maturidade artística que impressionou a banca examinadora, já naquela época (CC, p. 2)

Acreditamos que esta fase do concurso onde os bailarinos mostravam uma composição coreográfica, foi fundamental na escolha do primeiro elenco do Corpo de Dança do Amazonas, pois a maioria dos escolhidos possuía técnica regular, nunca havia participado de um grupo profissional, tinha pouca experiência.

Eu acredito que a banca viu, não foi a aula de clássico, não foi a aula de contemporâneo. O que eu conversava depois com a organização é que, não importava se você já sabia fazer *plié*, *tendu*²⁴, essas coisas. Mas era o que a sua composição, o que você tinha para oferecer artisticamente (FLÁVIO SOARES, CC, p. 68).

²³ É um tipo de modelador adesivado que gruda e imita a pele.

²⁴ *Plié* e *tendu* são exercícios realizados em aulas de balé clássico para aprimoramento técnico.

As palavras de Flávio sintetizam aquilo que está no inconsciente de quem vivenciou aquele momento, pois era perceptível a inexperiência da maioria dos candidatos, até mesmo de muitos bailarinos que foram aprovados no concurso. Isso nos leva a interpretar que a banca avaliou principalmente a capacidade expressiva do candidato e sua potencialidade a ser desenvolvida ao longo dos anos dentro do grupo. E, foi o que aconteceu, as capacidades e potencialidades do primeiro elenco de bailarinos do CDA, foram desenvolvidas dentro da companhia após o início dos trabalhos com Ivo Karagueorguiev e Jofre Santos.

A aula de Dança Moderna/Contemporânea foi realizada na manhã do dia seguinte, somente com os candidatos aprovados nas fases anteriores. Praticamente já estavam somente aqueles bailarinos que iriam compor o primeiro elenco do CDA.

O Secretário de Cultura, Robério Braga, preocupado, já naquele período, com a continuidade do trabalho do Corpo de Dança do Amazonas e aproveitando a audição realizada, criou o Balé de Câmara do Amazonas com os bailarinos que fizeram a audição e demonstraram potencial, mas que não possuíam média para entrar no CDA. Este grupo ficou sob a direção artística de Conceição Souza e tinha como objetivo principal preparar bailarinos que poderiam ingressar no Corpo de Dança do Amazonas, nas audições seguintes. Deste grupo, saíram Eduardo Amaral e Amanda Muniz para ingressar no elenco do CDA.

Após a saída de Eliezer Rabello e Sarene Lima do CDA, eles foram convidados a dirigir o Balé de Câmara do Amazonas, mas somente Eliezer aceitou o novo desafio. Porém, poucos meses depois o grupo foi extinto por motivos alheios à sua vontade e à vontade de sua direção artística.

Podemos afirmar que, do período de planejamento da criação do Corpo de Dança do Amazonas até a realização da primeira audição, o conhecimento de Conceição Souza e Marta Marti sobre o cenário artístico de Manaus, foi de fundamental importância. Pois, este conhecimento aliado à perspicácia de ambas à realidade amazonense e aos novos caminhos que a dança tem utilizado na contemporaneidade favoreceram os bailarinos do Amazonas. Além disso, a presença de Jofre Santos na banca examinadora também foi de fundamental importância, como explica Marta Marti,

Foi decisiva a opinião de Jofre, porque o Medaglia queria anular a audição e trazer todo mundo de São Paulo. Porque ele disse que aqui ninguém tinha condição de dançar. Mas aí, o Jofre, foi, se impôs e falou pra ele, se ele trouxesse todos os bailarinos de fora do estado, o grupo não teria a cara do Amazonas. E, é verdade... Se ele trouxesse... Digamos que ele trouxesse dez bailarinos de São Paulo, não era mais a mesma coisa. Porque o corpo do bailarino paulista não ia dizer o que o

corpo do bailarino amazonense diz, não é? Graças a Deus, ele estava lá nessa hora pra não deixar isso acontecer (CC, p. 80).

Percebemos no discurso de Marta Marti a tensão ocorrida durante a primeira audição. É certo dizermos que, tecnicamente os candidatos que prestaram este primeiro concurso, estavam aquém das expectativas da banca. Entretanto, era necessário um olhar como o de Jofre Santos para fazer que todos os envolvidos neste processo entendessem a peculiaridade do Amazonas e compreendessem que a primeira companhia profissional do estado, que estava sendo criada naquele momento, pelo governo, necessitava ter a “cara do Amazonas” (MARTI, CC, p. 80).

Esta “cara” mencionada por Marta Marti, diz respeito ao jeito de ser e de se expressar do indivíduo natural do Amazonas, pois essa região é muito peculiar, possuidora de uma cultura que influencia o modo de ser e de se expressar de quem é daqui ou vive aqui. Isto pode ter sido o meio que levou os candidatos a demonstrarem grande potencial artístico apesar da pouca técnica.

Logo após a divulgação dos resultados por Robério Braga, secretário de cultura, houve uma comoção geral no Teatro Amazonas, muitos choravam de tristeza por não ter conseguido passar na primeira audição e muitos choravam de alegria por vislumbrar um futuro de grandes possibilidades no Corpo de Dança do Amazonas.

Os bailarinos aprovados na primeira audição foram Sarene Borges Lima, Ana Lúcia Mendes, Elson Haroldo Lima da Silva, Ana Cristina de Moraes, Marcela Ribeiro, Augusto Domingos S. Silva, Fabiam Moreira Costa, Eliezer Rabelo, Flávio Soares, Getúlio Lima, Ângela Duarte, Wallace Jones de Miranda, Monique Andrade, Heleno Moura de Macêdo, Robson Tadeu dos Santos Freire, Adriana Aguiar Goes, Ellen Christine de Menezes, Yara Costa e Meire Jane Melo. Também foram aprovados bailarinos estagiários, Helen Silva Rojas, Sumaia de Carvalho Farias, Juliana de Araújo, Dhian Frantêscio Lopes da Silva, Virgínia Araújo do Amaral e Zélia Almeida (JORNAL A CRÍTICA, 28 de março de 1998).

Entretanto, Juliana Araújo e Virgínia Araújo do Amaral não ingressaram no CDA, elas preferiram continuar seus estudos e trabalhos fora do grupo.

Monique Andrade e Heleno Moura de Macêdo permaneceram pouco menos de um mês no grupo, pois segundo Monique: “eu sabia que era uma companhia que estava iniciando e eu estava numa etapa da minha vida, de busca profissional um pouco maior por já ter vivenciado outras coisas... Minha ansiedade era muito grande, então... menos de um

mês eu conversei com o primeiro diretor, que foi o Jofre e acabei saindo da companhia” (CC, p. 95).

O afastamento de Monique a levou de volta a Curitiba, onde desenvolveu alguns trabalhos como bailarina e professora. Seu retorno ao CDA se deu alguns anos depois como professora de balé e assistente de coreografia a convite de Jofre Santos.

O CDA, em sua primeira formação, foi composto pelos seguintes integrantes, Jofre Santos na Direção Artística, Ivo Karagueorguiev como Maitre de Balé, Shirley Mesquita como Inspetora. Pouco tempo depois, Shirley foi substituída por Luzia Amorim que, além da função de inspetora, atuava também como Produtora e Secretária.

No primeiro ano de atuação do CDA, a Comissão de Acompanhamento ainda se fazia presente em alguns momentos, pois tinha como finalidade além de preparar a primeira audição, acompanhar o desempenho do grupo durante o exercício de 1998 (Edital – ANEXO 2) e fazer relatório de acompanhamento do projeto nos meses de junho à dezembro do mesmo ano (Projeto – ANEXO 1). Conforme, previsto em edital, ao final de 1998 a comissão foi extinta.

Depois de mais ou menos três meses os estagiários que permaneceram, passaram a ingressar o elenco principal. Dentre eles, Helen Rojas e Sumaia Farias compõem o elenco da companhia até a finalização desta pesquisa.

A criação do Corpo de Dança do Amazonas mudou o cenário artístico amazonense e esta nova realidade repercutiu nos grupos de dança da cidade, pois os bailarinos que ingressaram na nova companhia não conseguiam mais se dedicar aos trabalhos de seus grupos anteriores. Porque as atividades desenvolvidas dentro do CDA exigiam muito do intelecto, do físico e do lado artístico de seus integrantes.

Esta nova realidade levou os bailarinos do recente grupo a deixarem seus grupos anteriores para se dedicarem às exigências do CDA. Como a companhia tinha salário fixo, todos precisavam encarar a nova realidade com compromisso e dedicação. Isto resultou em uma queda nas produções de alguns grupos. O GEDAM, por exemplo, de onde havia saído 8 bailarinos, teve que pedir autorização do Secretário de Cultura para disponibilizá-los para conseguir cumprir a agenda que tinha planejado e finalizar a programação que havia construído a partir do prêmio Funarte recebido no ano de 1998.

Com a companhia criada e elenco estabelecido, faltava ao novo grupo apenas iniciar. Os trabalhos do Corpo de dança do Amazonas começaram em uma sede improvisada, o

salão principal do Centro de Artes Chaminé. Este local não possuía os recursos necessários para abrigar o jovem grupo, pois não tinha um chão adequado para a prática da dança, não possuía espelhos e barras suficientes, não existia banheiro com chuveiro, enfim, era um espaço alternativo. Pouco tempo depois, o grupo se mudou para o Centro de Artes Cláudio Santoro (Figura 5). A sala era menor, porém, começaram a melhorar as condições do espaço físico para a prática da dança.



Figura 5. Primeira Sala de ensaio do Corpo de Dança do Amazonas. Ensaio de “Sagração da Primavera”, 1998. Fotografia do acervo do grupo.

Neste novo espaço, que ainda não era o ideal, os bailarinos, além de dançar, passaram a ministrar aulas de dança para estudantes do Centro Cultural Cláudio Santoro. Conforme exigência no edital (ANEXO 2), item 08: “os bailarinos inscritos devem satisfazer as exigências técnicas para participar de Corpo de Dança de alto nível, a vista das provas de demonstrações específicas, bem como do exercício regular do magistério na área de dança, no estilo para o qual for selecionado ou outra atividade que auxilie na formação de novos bailarinos”.

Acreditamos que este item não foi levado em consideração durante a audição, pois muitos bailarinos que ingressaram no CDA neste primeiro momento não possuíam conhecimento para a prática pedagógica em dança. Desta forma a companhia foi dividida em grupos de três pessoas para iniciarem as aulas no Centro Cultural Cláudio Santoro.

Os grupos eram separados por afinidades nos estilos de dança e existia, dentro de cada grupo, um professor com mais experiência que ficava responsável pela aula, sendo os demais bailarinos do grupo, professores auxiliares. Desta forma, tentaram introduzir os demais bailarinos na docência.

Entretanto, houve muita dificuldade no cumprimento do horário das aulas por parte dos bailarinos. Pois, conforme o edital (ANEXO 2), a carga horária de trabalho que o grupo deveria cumprir eram 6 horas/dia para ensaios e estudos em conjunto e 3 horas/semanais para o exercício do magistério no estilo de dança para o qual fosse designado. Mas além da agenda da companhia, os bailarinos começaram a participar do Festival Amazonas de Ópera, tendo que cumprir com horários extras de ensaio que conflitavam com horário das aulas que os bailarinos deveriam ministrar no Centro Cultural Cláudio Santoro. Isso dificultou o desenvolvimento do magistério neste Centro Cultural e os bailarinos deixaram de ministrar aulas, um ano depois da criação do grupo.

Sobre a remuneração inicial o edital revela que esta foi fixada em R\$ 1.500,00 (Mil e Quinhentos Reais). Porém, após a desobrigatoriedade dos bailarinos quanto à docência o salário diminuiu para R\$ 1250,00 (Mil Duzentos e Cinquenta Reais).

Hoje, após a criação do grupo, passados quinze anos, é fato que se ampliaram as possibilidades de desenvolvimento em dança na capital do Amazonas. Pois, dentro do Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, surgiu o curso de Formação em Dança, e, também surgiu em 2001, o Curso Superior em Dança (Bacharelado e Licenciatura) da Universidade do Estado do Amazonas. Estas iniciativas, também apoiadas pelo Governo do Estado, deram novos rumos para a dança no Amazonas.

3.3. Três fases. Três estéticas?

Conforme visto anteriormente, ao final dos anos 90, o estado do Amazonas teve um grande avanço no desenvolvimento artístico e cultural, por iniciativa do Governo do Estado, através da Secretaria de Estado de Cultura – SEC. Dentre quase 20 anos de atuação de Robério Braga a frente da Secretaria de Estado da Cultura, a criação dos corpos estáveis do Teatro Amazonas é uma das ações mais significativas de seu mandato.

Ao criar os Corpos Estáveis do Teatro Amazonas, ele oferece aos artistas amazonenses espaço de trabalho, além de espetáculos de qualidade na área de música, canto

e dança, assim como possibilita a execução de trabalhos pedagógicos e artísticos no âmbito das especificidades de cada grupo. Desta forma, contribui para a formação educacional, técnica e artística local. Dentre estes grupos, destacamos o Corpo de Dança do Amazonas, companhia de dança composta, na sua maioria, por bailarinos locais.

Este Corpo Artístico, objeto desta pesquisa, completa 15 anos em 2013. Por isso mesmo, é necessário que façamos uma reflexão a respeito das ações sociais, pedagógicas e artísticas realizadas, por este grupo, neste período. Para tanto, dividimos esta discussão em três fases: na primeira iremos conhecer e refletir as ações realizadas na direção pioneira de Jofre Santos. No período de 1998 a 2002, ele compartilhou toda sua experiência adquirida em outros grupos de dança do país com o jovem elenco recém-formado. Na segunda, abordaremos a direção de Ivonice Satie, no período de 2002 a 2006, momento em que impulsionou a nova companhia para o Brasil, a partir de sua característica empreendedora. A terceira fase, a partir de 2007, foi o momento em que Monique Andrade e Getúlio Lima assumiram a direção do Corpo de Dança do Amazonas, buscando dar continuidade às propostas artísticas das direções anteriores.

As ações desenvolvidas por estas direções artísticas difundiram seus pensamentos em dança, dentro e fora da companhia. Elas proporcionaram ao grupo desenvolver um trabalho artístico voltado para o estado, com atividades sociais, visando despertar e aprimorar os talentos amazônicos no campo da dança. Como resultado, percebemos que estas ações repercutiram nas pessoas envolvidas durante o processo, marcaram a história do grupo, influenciaram seus intérpretes e, também, a sociedade amazonense.

Com o status de primeiro grupo profissional de dança no Estado do Amazonas e da Região Norte, o CDA busca realizar intercâmbios com professores e coreógrafos regionais, nacionais e internacionais visando potencializar seu elenco nas questões artísticas, técnicas, pedagógicas e criativas.

Dentre as atividades desenvolvidas pelo CDA, observamos que as direções artísticas tentaram estendê-las para a comunidade da dança em Manaus, criando ações de intercâmbio com os professores e coreógrafos convidados para trabalhar com a companhia. Estes intercâmbios se traduzem em palestras, workshops, mostra de vídeo, entre outras atividades direcionadas para estudantes e profissionais de dança, o que demonstra certa preocupação em fomentar a dança e potencializar novos artistas para esta linguagem.

3.3.1 Joffre Santos: o pioneiro (1998 a 2002)

Após a audição de criação do CDA, houve um período de espera para o início das atividades. Os testes ocorreram nos “dias 23 e 24 de março” (JORNAL A CRÍTICA, 28 de março de 1998) e a companhia só começou suas atividades no dia 02 de maio do mesmo ano. O motivo desta demora no início das atividades do grupo foi a falta de estrutura adequada e direção artística que ainda não estava definida.



Figura 6. Joffre Santos, no Ideal Clube, 2001. Fotografia: acervo de Eduardo Amaral.

A direção da companhia foi cobiçada por muitos. Segundo Marta Marti, quando fazia parte da Comissão de Acompanhamento, várias pessoas em contato com ela ofereceram-se para serem os diretores do grupo.

Porém, Robério Braga havia simpatizado com Valério César e Rosito di Carmine que participaram da banca da audição. Sobre este assunto, Marta relembra o seguinte,

O Robério falou que colocaria como diretor o Valério César e o amigo dele, o Rosito di Carmine... Pediu para que eles fizessem a proposta. Eles fizeram uma proposta escandalosa que não tinha como o governo pagar... Não lembro a quantia, mas era escandalosa (CC, p. 80).

Esta impossibilidade levou o Secretário de Cultura a buscar alternativas que pudessem resolver a problemática, pois, conforme depoimento de Marta Marti, era inviável

a proposta orçamentária da dupla gaúcha. Neste mesmo período, Marta conta que Joffre iria ministrar oficina de dança no Teatro Américo Alvarez e acrescenta que queriam que Robério Braga custeasse este curso, então em uma das reuniões da comissão ela levou Joffre,

(...) numa reunião eu levei o Joffre para fazermos uma proposta de curso de férias... O Robério estava montando, ainda, o esquema de criação do CDA e nós estávamos lá no Teatrinho de 'vento em popa', dando aula. E, o Joffre veio de férias, veio dar aula, nós queríamos que o Robério bancasse o curso do Joffre e a passagem de volta, então, nós fomos conversar com o Robério. Nessa reunião, conversa vai, conversa vem, o Robério comunica que ele não tinha aceitado a proposta do Valério e pergunta para o Joffre: 'caboco tu não quer ser esse diretor?' Bem assim. O Joffre ficou todo enrolado sem saber onde botar as mãos nem as pernas, nervoso pra caramba. Aí ele falou para o Robério que ele não sabia, que ele ia pensar (MARTA MARTI, CC, p. 81).

Logo após a reunião, Joffre fez sua proposta e apresentou ao secretário. Após análise, a proposta foi aceita e ele se transformou no primeiro diretor artístico do Corpo de Dança do Amazonas.

Para Joffre Santos, também era novidade dirigir um grupo profissional, até então, ele apenas havia trabalhado como bailarino no Balé Stagium (SP), na Ópera Paulista (SP) e no Balé do Teatro Castro Alves (BA) e feito alguns trabalhos como coreógrafo. Apesar de não ter experiência à frente de um grupo profissional, Joffre sempre teve humildade de consultar seus “mestres²⁵”, como ele mesmo costumava falar, para pedir opinião a respeito de algumas decisões que ele deveria tomar no decorrer do processo de trabalho.

Joffre demonstrou muita determinação e vontade de desenvolver um trabalho que impulsionasse a nova companhia para o mercado brasileiro. Como Joffre vivenciou a dança em Manaus na década de 1980, ele conheceu uma das frustradas tentativas de criação de um grupo profissional no Teatro Amazonas e tinha vivenciado toda a dificuldade e falta de incentivo aos grupos naquele período. Além disso, conhecia muito bem o acirrado mercado de São Paulo e Salvador pela vivência nas companhias em que trabalhou. Essa experiência e as consultas feitas a seus mestres o ajudaram a criar sua maneira de dirigir e o conduziram a frente do grupo. Estes fatores também influenciaram a proposta estética realizada na sua gestão.

Então, Joffre iniciou seu trabalho de um jeito bem peculiar, pois como os bailarinos do grupo não tinham experiência em companhia profissional de dança, ele procurou mostrar

²⁵ Os mestres de Joffre Santos eram os diretores artísticos das companhias de dança onde ele havia trabalhado.

ao elenco, desde o início das atividades do novo grupo, a responsabilidade que cada um deveria assumir perante o grupo, a secretaria de cultura e a sociedade.

Além de atuar diretamente na postura dos bailarinos, Joffre também buscava levar ao conhecimento dos gestores da Secretaria de Cultura quais eram as necessidades de uma companhia de dança. Pois, até mesmo eles, desconheciam este ambiente. Tudo estava iniciando.

Apesar de Cléia Vianna, durante o processo de criação do grupo, ter viajado pelo Brasil e visitado algumas companhias de dança para conhecer a realidade delas e melhor elaborar o projeto do Corpo de Dança, a SEC não estava preparada para abarcar as necessidades do grupo profissional que estava se constituindo. Portanto, Joffre realizava algumas reuniões na Secretaria de Cultura para tratar de assuntos pertinentes a estrutura adequada, produção de espetáculos, coreógrafos e professores convidados, turnês, ações sociais, entre outros²⁶. Para ele foi um momento muito difícil, pois não conseguia o apoio de seus gestores.

Joffre Santos discutia também sobre as audições. Ele tinha uma opinião muito bem formada e fundamentada a respeito dos testes. Para ele, a estabilidade do grupo poderia levar o bailarino a se acomodar, perdendo qualidade na realização de seu trabalho. Por isso, em sua opinião, deveria ser avaliado anualmente e sempre desafiado a recomeçar, no sentido de procurar se envolver em cada trabalho como se aquele fosse o primeiro. Ele queria sempre dedicação total. Lembramos que Joffre não gostava de ensaios onde os bailarinos não executavam com a energia necessária os movimentos coreográficos, pois ele falava que esta atitude poderia influenciar na desempenho durante o espetáculo.

A experiência que Joffre adquiriu dançando em outras companhias lhe deu suporte para compreender o funcionamento de um grupo de dança, suas necessidades e qual a postura que um bailarino profissional deveria adotar. Neste contexto, Joffre precisou ensinar ao elenco recém-formado que um bailarino deve chegar cedo ao seu local de trabalho para realizar seu aquecimento individual e estar preparado para iniciar o dia. Sendo assim,

²⁶ Um grupo de dança desta natureza precisa de um salão amplo e arejado, com piso preparado para absorver o impacto dos movimentos, espelho, barras para a prática do balé, linóleo, boa aparelhagem de som e vídeo e piano para as aulas. Além disso, é necessário criar uma agenda com produções de espetáculos, coreógrafos convidados, professores convidados e turnês. Precisa ainda, fazer audições periódicas.

instituiu na companhia uma rotina de aulas e ensaios que se iniciavam às 9h da manhã e finalizavam às 15h da tarde.

Em sua gestão, Ivo Karagueorguiev era responsável pela formação técnica. Como era búlgaro e tinha formação no Método Vaganova²⁷, o grupo sempre iniciava o dia com aulas de balé clássico com ele. Às vezes, o grupo finalizava o dia realizando outra aula de balé com o próprio diretor. Em suas aulas, Joffre Santos sempre ousava, ao invés de utilizar as tradicionais músicas para aula de balé, ministrava a aula com outros estímulos musicais, além disso, incluía elementos da dança contemporânea, como rolamentos, quedas e recuperações, proporcionando outros conhecimentos ao corpo dos bailarinos.

Ao ministrar aulas com estes elementos, Santos estava na verdade, preparando os bailarinos para as coreografias que estes iriam executar. Pois, apesar da companhia desenvolver a técnica de dança clássica como preparação dos bailarinos, o grupo se firmou dentro da linha moderna e contemporânea. Esta atitude de Joffre Santos não era muito bem aceita por Ivo Karagueorguiev, pois ele vinha de uma realidade onde a técnica de dança clássica está acima de tudo na preparação de um bailarino. Talvez, essa situação tenha levado Joffre a desenvolver somente esta metodologia dentro da companhia e incluído estes elementos da dança moderna e contemporânea durante as aulas.

A dedicação intensa dos bailarinos do grupo foi possível pela remuneração que recebiam. Cada um pôde se concentrar em viver dentro das expectativas que se construíam e se reconstruíam a todo o momento durante aquele período inicial. Marta Marti declara em seu depoimento que “em termos técnicos de trabalho, o Ivo e o Joffre foram muito bons, pois podíamos ver isso no corpo dos bailarinos, na disciplina deles” (CC, p. 82).

O grupo se fechou em seu estúdio e se concentrou nos trabalhos, a direção investiu em aulas diárias de técnica de dança clássica e ensaios exaustivos. Isto foi necessário no início pela diferença técnica e artística existente entre os bailarinos. Desta forma, o grupo ia se fortalecendo a cada dia e criando uma linguagem que se traduzia nos corpos. Até a apresentação inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, houve correções infinitas, muito suor e dedicação.

²⁷ Agrippina Vaganova criou um programa de estudos para melhor ensinar a arte do Ballet Clássico. Este programa ficou conhecido mundialmente como Método Vaganova.

Como estratégia na preparação do grupo, Joffre Santos e Ivo Karageorguiev levaram a companhia para participar do projeto ‘Descobrimo a Cena’²⁸ (Figura 7), que tinha por finalidade aproximar os estudantes da rede pública de ensino ao fazer artístico dos Corpos Estáveis, visando despertar o interesse destes pela arte e divulgar o trabalho desenvolvido pelos grupos de dança, música e canto do Estado.

A dinâmica do encontro entre o Corpo de Dança do Amazonas e os estudantes era inicialmente estabelecida a partir de um diálogo entre um bailarino e a plateia. Geralmente, a direção escolhia Robson Tadeu, bailarino do grupo neste período, porque tinha muita facilidade em se comunicar com o público por sua experiência como ator e bailarino. Logo depois, o CDA realizava uma aula de balé clássico e apresentava um ensaio das coreografias para o público, no palco do Teatro Amazonas.



Figura 7. Projeto ‘Descobrimo a Cena’, bailarino Robson Tadeu iniciando a programação. Teatro Amazonas, 1998. Fotografia: acervo CDA.

A participação do grupo neste projeto possibilitou um primeiro contato dos artistas com o público, o que permitiu à direção observar melhor a atuação dos bailarinos. Pois,

²⁸ Projeto realizado pela Secretaria de Estado da Cultura, no Teatro Amazonas. Este projeto buscava mostrar o trabalho dos Corpos Estáveis para os estudantes, visando fomentar o fazer artístico, criar público para assistir aos espetáculos e aproximar a sociedade do Teatro Amazonas com o intuito de popularizar estas ações.

segundo Joffre Santos “o espetáculo estava pronto e era importante o contato com o público para ver como os bailarinos se saíam” (JORNAL A CRÍTICA, 2 de setembro de 1998).

Estes ensaios abertos promovidos no palco do Teatro Amazonas, através do projeto ‘Descobrimos a Cena’, proporcionaram à direção do CDA observar melhor a espacialidade, o conjunto, a expressividade do grupo e a execução dos movimentos nestas coreografias, o que norteou o trabalho de correções que seria realizado nas semanas seguintes. Além disso, aproximou o grupo do palco que seria sua casa no decorrer da sua trajetória.

Para o elenco, este projeto também foi importante, pois cada bailarino podia experimentar-se naquele palco, com aquele elenco. Apesar de muitos já atuarem em espetáculos de dança, nem todos se apresentavam juntos em um mesmo espetáculo. Neste sentido, eles podiam construir sua imagem dentro do grupo e se reconhecer naquele contexto.

No dia-a-dia, a cobrança da direção era intensa e o empenho dos bailarinos era visível, todos estavam focados em realizar com excelência a primeira apresentação do grupo no Teatro Amazonas.

Em 15 de novembro de 1998, quase oito meses após a audição e seis meses após o início dos trabalhos, o grupo apresentou no Teatro Amazonas, seus espetáculos de estreia. Na primeira parte da noite, a companhia apresentou “Sagração da Primavera” (Figura 8), adaptação da obra de Nijinsky²⁹ por Ivo Karagueorguiev e, na segunda parte, o grupo apresentou “Xamã” (Figura 9), de Joffre Santos, balé criado especialmente para a apresentação inaugural.

O Teatro Amazonas ficou lotado, a expectativa da sociedade amazonense em ver a primeira apresentação da nova companhia era grande. O grupo também estava bastante apreensivo em mostrar um trabalho de qualidade técnica e de excelência artística. E, já na sua primeira apresentação, demonstrou toda a sua energia, sua determinação e sua vontade de fazer a dança do Amazonas atingir novos patamares.

²⁹ Vaslav Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo de origem polaca, considerado por muitos o deus da dança. Ele revolucionou os conceitos de arte ao apresentar a obra “Sagração da Primavera”, em 1913, com música, coreografia e elementos cênicos vanguardistas.



Figura 8. “Sagração da Primavera”, Teatro Amazonas, 1998. Bailarina em destaque: Yara Costa. Fotografia: Danilo Jr.

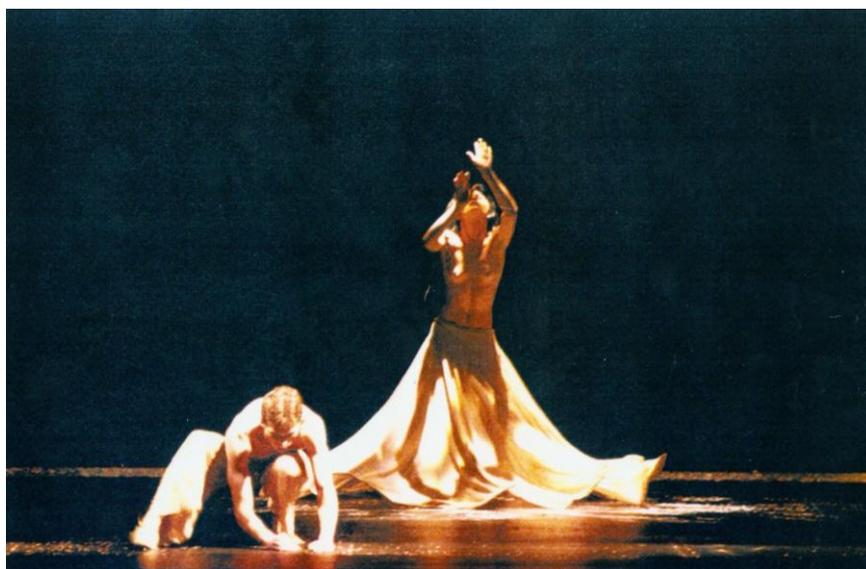


Figura 9. “Xamã”, Teatro Amazonas, 1998. Bailarinos: Yara Costa e Getúlio Lima. Fotografia: Danilo Jr.

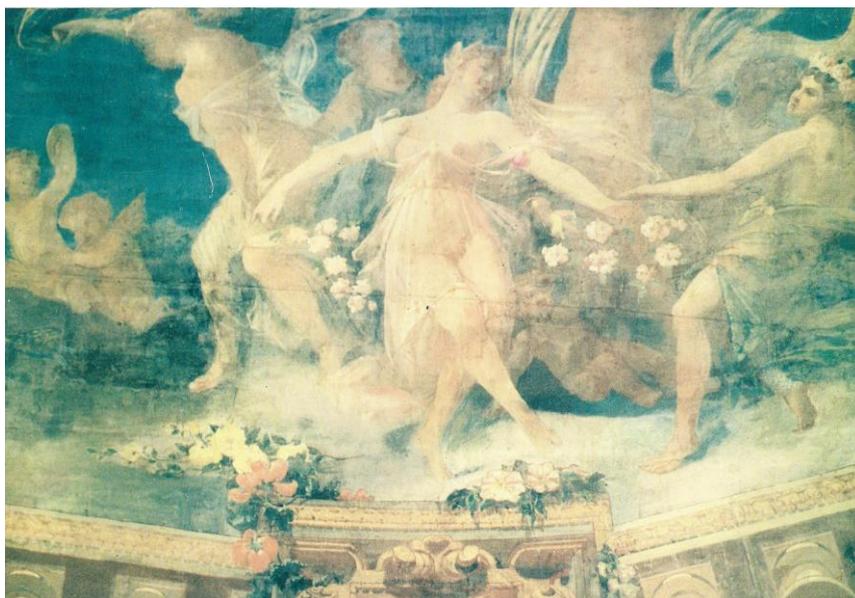


Figura 10. Capa do Programa Inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, 1998.

Os jornais da época noticiaram o acontecimento com entusiasmo. Mário Freire, jornalista de A Crítica, comenta o seguinte:

Nessa noite de estreia, nada, porém, foi capaz de tirar a força do espetáculo que vinha de cada movimento dos bailarinos em cena, de cada passagem perfeita de cena, de cada mudança de luz. Tudo o que se espera de um grande espetáculo. O público reagiu com aplausos em cena aberta e gritos de 'bravo!' (JORNAL À CRÍTICA, 17 de novembro de 1998).



Figura 11. Contracapa do programa inaugural do Corpo de Dança do Amazonas.

Apesar das críticas que o figurino e o cenário de “Sagração da Primavera” receberam na época, é certo dizer também, que o entusiasmo do público se deu motivado pela qualidade técnica do espetáculo e pela excelência na produção. Pois a direção cuidou de todos os detalhes que envolvem uma estreia com a maior atenção, o que transpareceu no palco durante a apresentação. Além disso, o elenco (Figura 12) demonstrou muita determinação e energia, contagiando o público durante todo o espetáculo.

Para o espetáculo de estreia o elenco³⁰ estava composto por 22 bailarinos, dentre eles, dois foram trazidos do Balé de Câmara do Amazonas, Amanda Muniz e Eduardo Amaral.



Figura 12. Elenco que participou da apresentação inaugural do Corpo de Dança do Amazonas, no palco do Teatro Amazonas. Fotografia: Danilo Júnior.

A coreografia que abriu a noite de estreia foi “Sagração da Primavera”, uma adaptação feita por Karagueorguiev, conforme comentado anteriormente. Os figurinos e o cenário ficaram sob a responsabilidade dos artistas Hellen Rossy e Buy Chaves, respectivamente. Porém, Ivo descontente com o resultado do cenário, não utilizou as peças

³⁰ Elenco em ordem alfabética: Adriana Goes, Ana Cristina Moraes, Ana Mendes, Ângela Duarte, Amanda Paiva, Dhian Frantêscio, Eliezer Rabello, Eduardo Amaral, Ellen Menezes, Elson Farias, Fabiam Moreira, Flávio Soares, Getúlio Lima, Guto Domingos, Helen Rojas, Marcela Ribeiro, Meire Jane Melo, Robson Tadeu, Sumaia Farias, Zélia Almeida, Yara Costa e Wallace Jones.

criadas por Buy e preferiu deixar o palco “limpo”. Os figurinos de Rossy mostraram um índio estereotipado, quase americanizado, pois traziam cores, forma e motivo sem referência aos povos indígenas que povoam a região amazônica.

Para Ivo, a montagem deste balé serviu como um exercício e como uma forma de estimular os bailarinos. Como era formado por escola de balé na Bulgária, tinha vasto conhecimento em música, o que proporcionou que compartilhasse este saber com o elenco. Cada movimento criado por Ivo Karagueorguiev era colocado minuciosamente na contagem da complexa música de Stravinsky. Desta forma, ele encontrou um meio de estimular o grupo a desenvolver sua musicalidade.

Assim como na obra original, a Sagração de Karagueorguiev se referia a um rito de fertilidade. Ivo explorou muitas passagens em conjunto e os movimentos não fugiam a formalidade na sua estrutura.

Na segunda parte da noite de estreia, o grupo apresentou “Xamã”, de Joffre Santos. Coreografia mais despojada, sem relação com nenhum roteiro e embalada por uma trilha sonora genuinamente brasileira com inclusão de sonoridade indígena.

Em entrevista para a jornalista Leyla Leong, Joffre Santos, ao ser questionado sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido no CDA, disse que “esse trabalho está abrindo o caminho para uma nova geração de bailarinos. Estamos tentando preservar o ‘jeito de ser’ dos amazonenses, seu gestual, para criar um estilo nosso” (JORNAL A CRÍTICA, 25 de julho de 1998).

Diante do exposto, percebemos a preocupação desta direção em preservar, estimular e proporcionar um desenvolvimento das temáticas relacionadas ao homem amazônico, visando resgatar as raízes e influências amazônicas nas obras propostas. Foi sob este conceito que Joffre Santos pautou a sua gestão. Então, após a estreia, realizada ao final de 1998, a direção se dedicou a criar uma agenda para o ano seguinte que proporcionasse diversas apresentações, novas produções e também turnês.

No ano de 1999, o grupo estreia um novo espetáculo de Joffre Santos, intitulado “Puracy”³¹. Este espetáculo foi premiado, no mesmo ano, no Projeto Funarte na Cidade, realizando sua primeira turnê (Figura 13). As cidades escolhidas para receberem o espetáculo foram Brasília e Caxias do Sul.

³¹ Puracy, em nheengatu significa dançar.

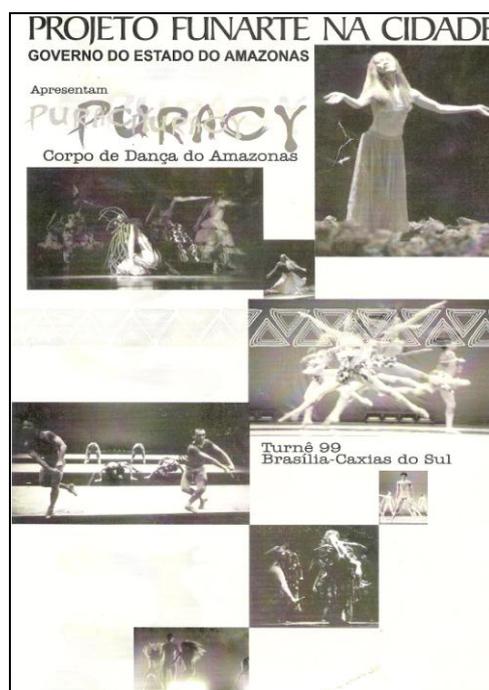


Figura 13. Folder do Projeto Funarte na Cidade. Turnê Brasília e Caxias do Sul. Fonte: acervo CDA.

Dentre as ações realizadas na gestão de Joffre Santos, um fator de destaque foi a iniciativa de estimular a criação entre os bailarinos do CDA, através do 1º Workshop de Novos Coreógrafos, no ano 2000. Este projeto, de caráter competitivo, resultou em quatro coreografias³² e foi realizado em dois dias no Teatro da Instalação. Após a votação do público, a coreografia eleita foi “Recreio”, de Guto Domingos. Porém, a coreografia escolhida por Joffre Santos para compor o repertório da companhia foi “Dual”, de Yara Costa. Acreditamos que a escolha da direção por esta coreografia foi pautada na plasticidade que ela apresentava e pela qualidade técnica de seu elenco.

Outro importante projeto da Secretaria de Estado da Cultura que o CDA participou foi o “Cenacidade” (Figura 14). Este projeto consistia em apresentações artísticas realizadas na av. Eduardo Ribeiro, aos domingos de manhã, na feira de artesanato que estava sendo implantada naquele período. Este projeto proporcionou visibilidade ao grupo e também serviu de exercício para seus bailarinos, pois eles estavam quase todos os domingos

³² “Dual” de Yara Costa, “Recreio” de Guto Domingos, “Madeireiro” de Eduardo Amaral e “Armas da Tribo” de Robson Tadeu.

apresentando espetáculos de dança na rua, o que proporcionou um excelente desenvolvimento técnico e artístico.



Figura 14. CDA em apresentação no projeto Cenacidade da SEC. Coreografia “Estudos de Nazareth”, de Joffre Santos, 2000. Fotografia: Danilo Jr.

Apesar da pouca experiência como diretor, Joffre Santos conhecia muito bem o elenco que tinha para trabalhar naquele momento. Diante disso, convidou Eliezer Rabello para ser seu assistente de coreografia, que passou pouco mais de um ano no cargo. Com a saída de Eliezer Rabello do grupo, o cargo foi ocupado por Yara Costa e, posteriormente, por Getúlio Lima.

As ações da primeira direção artística também previam convidar tanto professores quanto criadores³³ renomados nacionalmente e que pudessem promover um intercâmbio satisfatório para o desenvolvimento do grupo. Neste sentido, Joffre Santos trouxe para Manaus, um dos grandes nomes da dança no Brasil, o bailarino e coreógrafo argentino Luis

³³ Luis Arrieta e Paulo Fonseca foram dois dos grandes criadores convidados para montagem de coreografias para o CDA na gestão de Joffre Santos. Luis Arrieta é autor de “Mandala” e Paulo Fonseca criou “Carnaval dos Animais”. Estas coreografias foram apresentadas na temporada de 2001, sendo “Mandala” acompanhada pela Orquestra Amazonas Filarmônica, sob regência de Luis Fernando Malheiro e, “Carnaval dos Animais”, pela Orquestra de Câmara do Amazonas, sob regência de Marcelo de Jesus.

Arrieta (Figura 15). Joffre conhecia muito bem Luis Arrieta, pois havia trabalhado com ele no Balé do Teatro Castro Alves. Desta forma, Santos sabia quais as contribuições que Arrieta poderia trazer para o amadurecimento do CDA.



Figura 15. Em destaque, Joffre Santos e Luis Arrieta, observando ensaio de “Mandala” no Ideal Clube, 2001. Fotografia: acervo de Eduardo Amaral.

Luis Arrieta veio para Manaus, em 2001, a convite de Joffre Santos para montar o espetáculo “Mandala” e, neste mesmo período, o grupo recebeu Paulinho Fonseca para a montagem de “Carnaval dos Animais”. Além destas duas coreografias, Santos criou “Brincando com Stravinsky”, para serem apresentadas na mesma temporada. Todas essas coreografias foram elaboradas para serem dançadas com música ao vivo. Era a primeira vez que o Corpo de Dança do Amazonas estava fazendo parceria com a Orquestra Amazonas Filarmônica.

Para Monique Andrade, que retornara ao CDA, no ano 2000, como professora de balé e assistente de Joffre Santos, o resultado dessa iniciativa em trazer um coreógrafo como Luis Arrieta foi, também, para “o fortalecimento do trabalho da companhia e do próprio Joffre” (CC, p. 100).

Este período, em que Arrieta e Fonseca estiveram em Manaus trabalhando com o CDA, foi muito importante, pois segundo depoimento de Adriana Goes, “eles ministravam aulas além de coreografarem, isso proporcionou amadurecimento e aprimoramento técnico do elenco” (CC, p. 8). Segundo Adriana, Paulo Fonseca “trouxe outro jeito de se mexer, ele estava completamente desprovido da formalidade da técnica clássica, propôs novos

caminhos para o grupo” (CC, p. 10). E acrescenta que Arrieta foi “uma grande escola” (CC, p. 10), pois além de suas excelentes aulas de balé, ela narra em seu depoimento que sua coreografia “explorava a relação entre corpo, espaço e música, de forma instigante” (CC, p. 10).

Nas coreografias criadas para o grupo neste primeiro período, o diretor buscava explorar principalmente a temática regional e visava construir um ‘jeito de dançar’ que fosse característico dos bailarinos amazonenses. Os anos em que passou a frente da direção do Corpo de Dança do Amazonas foram importantes para a solidificação da companhia, principalmente, porque ele conseguiu construir o conceito da disciplina no comportamento do grupo. Segundo Monique Andrade,

Joffre sabia que a companhia tinha uma necessidade de ter um novo diretor e que esse diretor, lançasse coisas novas para o grupo. Não só para o grupo mas para os gestores mesmo, para que entendessem que o desenvolvimento estaria passando por uma nova etapa e que precisava de um pouco mais. Então, acho que ele conseguiu separar as etapas, ele construiu algo no início, dentro de uma realidade, dentro de uma necessidade, mas ele sabia que a companhia precisava de mais (CC, p. 101).

Diante de alguns problemas internos entre Joffre Santos e o elenco, talvez porque o grupo estivesse precisando de novos desafios, alguns bailarinos procuraram o diretor dos Corpos Artísticos na época, Luiz Fernando Malheiro, que também dirigia o Teatro Amazonas, para pedir que repensasse a direção do grupo e buscasse um novo nome que pudesse assumir a direção artística da companhia.

Joffre Santos tinha muita consciência de seu papel como primeiro diretor do CDA, e para a maioria dos entrevistados do presente trabalho de pesquisa, ele conseguiu desenvolver um trabalho que germinou e se solidificou. Entretanto, sabendo das necessidades da companhia, ele deixou o grupo pronto para receber um novo diretor.

3.3.2 Ivonice Satie: o segundo momento (2002 a 2006)

O principal nome para suceder Joffre Santos na direção do CDA era Ivonice Satie (Figura 16), porém ninguém tinha certeza se ela aceitaria o convite, pois precisaria deixar São Paulo para viver em uma cidade que não conhecia.



Figura 16. Ivonice Satie em ensaio no Balé da Cidade de São Paulo. Arquivo CDA.

A primeira vez que Ivonice teve contato com o CDA foi no ano de 2002, durante ensaio de “Floresta do Amazonas”, no Teatro Amazonas, última coreografia de Joffre Santos para o Corpo de Dança. Convidada por Luiz Fernando Malheiro³⁴ para conhecer a companhia, ela assistiu ao ensaio e à temporada de três dias desta coreografia no Teatro Amazonas. Logo após esta temporada, Joffre Santos se despediu do Corpo de Dança do Amazonas e Ivonice Satie assumiu a direção do grupo.

Em setembro de 2002, Ivonice fica a frente do CDA e, em seu primeiro contato como diretora do grupo apresentou uma agenda com remontagem de duas coreografias: “Criação” e “Kronos”, de sua autoria, para estrear no Teatro Amazonas ainda no mesmo ano.

No ano seguinte, o CDA inicia suas atividades sem direção, pois o contrato de Ivonice Satie tinha sido firmado apenas para finalizar o ano de 2002 e, até então, um novo contrato não havia sido estabelecido com a Secretaria de Estado de Cultura. Isso deixou sua assistente, Monique Andrade, muito apreensiva.

Entretanto, mesmo sem ter uma definição da SEC em relação a sua contratação para o cargo de diretora artística do CDA, Ivonice Satie decidiu vir para Manaus e se estabeleceu em um hotel no centro da cidade, por um período de aproximadamente três meses.

Após este período, o maestro Luiz Fernando Malheiro, quem havia convidado Ivonice para trabalhar em Manaus, conseguiu que a Secretaria de Cultura firmasse um

³⁴ Luiz Fernando Malheiro é o maestro titular da Orquestra Amazonas Filarmônica e no período mencionado era diretor dos Corpos Artísticos e diretor do Teatro Amazonas.

contrato com ela. A partir de então, inicia-se uma nova etapa na trajetória do grupo, a direção propõe novos desafios e a companhia conquista outros palcos.

Ivonicé foi uma mulher muito presente na cena artística brasileira, seu prestígio conquistado no meio foi construído ao longo dos anos de atuação em diversos lugares. Dirigiu por duas vezes o Balé da Cidade de São Paulo (SP), criou e dirigiu a Companhia de Danças de Diadema (SP), foi ensaiadora e professora da Cisne Negro Companhia de Dança (SP), além de bailarina e assistente de coreografia no Ballet du Grand Theatre de Genève (Suíça) (BOGÉA, 2008).

Esta experiência lhe proporcionou um conhecimento ímpar a respeito de gestão, administração e criação na dança. Todo esse conhecimento adquirido Ivonicé colocou em prática no grupo do Amazonas. Criou agenda, estabeleceu parcerias, possibilitou intercâmbios, promoveu oficinas, entre outras ações.

Quando chegou a Manaus, batizou o grupo como Companhia de Dança do Amazonas. Esta nova nomenclatura, utilizada na gestão de Ivonicé causou diversos questionamentos, porém, ela dizia que esta atitude não mudaria o caráter que o grupo havia conquistado.

Ivonicé era muito conhecida no Brasil, o que facilitou a projeção da companhia em nível nacional. Na sua gestão, o grupo realizou diversas turnês, fazendo apresentações em diversos lugares brasileiros e, até, internacionais. Pois, foi com ela que o grupo fez sua primeira apresentação internacional, quando participou do Ano do Brasil na França, em 2005, com o espetáculo “Grito Verde” (Figura 17), de 2004, coreografado por ela mesma.

No período da direção artística de Ivonicé no CDA, Monique Andrade trabalhou tanto na sala de ensaio ministrando aulas e fazendo assistência de coreografia, quanto na administração, fazendo assistência de direção para ela. Em sua gestão, Ivonicé Satie, promoveu Getúlio Lima à assistente de direção, que passou a trabalhar ao lado de Monique Andrade nesta função.

Esta atitude de Ivonicé demonstra que ela, já naquele momento, estava preocupada com a continuação do grupo quando se ausentasse ou retornasse para São Paulo. Portanto, aproximou seus assistentes de todo o trabalho que realizava para que estes pudessem adquirir conhecimento e começassem a se articular com as instituições que poderiam ser parceiras ou promotoras de eventos, além de poderem atuar como diretores tomando decisões.



Figura 17. Cena do espetáculo “Grito Verde”, de Ivonice Satie. Ano do Brasil na França, Paris, julho de 2005. Fotografia: acervo CDA.

É importante frisarmos que quando Ivonice chegou à direção do CDA ela se deparou com um elenco muito diferenciado no que diz respeito à idade, técnica e possibilidades artísticas e, na busca de diversificar o conteúdo estético do grupo e visando proporcionar mais conhecimento técnico, acrescentou na formação diária do seu bailarino aulas de dança moderna e contemporânea. Foi então que Ivonice contratou André Duarte³⁵ como bailarino e professor para ministrar estas aulas.

Segundo Monique Andrade, Ivonice sabia aproveitar muito bem as pessoas que viviam em cada lugar onde ela estava e acrescenta que “o André veio contribuir muito para dar uma outra visão técnica para a companhia” (CC, p. 103). Esta afirmativa de Monique pode ser observada atualmente no grupo, pois as aulas que André ministrou, e ainda ministra, trouxeram outros conhecimentos ao grupo. E, sob a direção de Ivonice, transformou o elenco e sua forma de dançar, acrescentou novos elementos ao cotidiano do grupo e preparou a companhia para receber os coreógrafos que ela proporia nos anos seguintes.

Além de dançar e ministrar aulas, André Duarte demonstrou, ainda, aptidão para criação coreográfica. Assim, Ivonice Satie também lhe proporcionou explorar este campo dentro da companhia, principalmente, durante os Festivais de Ópera.

³⁵ André Duarte é amazonense, possui Bacharelado em Dança pela Universidade de Artes do Paraná e é formado pela Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra.

Ivonicé Satie também acrescentou aulas de condicionamento físico na preparação dos bailarinos, pois acreditava que as novas tendências da dança contemporânea exigiam muito do corpo, principalmente da coluna, joelho e tornozelo, por causa das torções (SANTOS, 2005, p. 76). Assim, ela convidou o bailarino Flávio Soares para assumir esta responsabilidade de fortalecer a musculatura do elenco do CDA, porque Flávio possuía experiência em aulas desta natureza em academias da cidade. Esta iniciativa de Ivonicé também tinha relação com a estética corporal que ela desejava ao elenco. Ela acreditava que as aulas de condicionamento físico poderiam proporcionar um corpo mais esbelto e preparado para as novas propostas coreográficas que pretendia realizar dentro do grupo.

Em entrevista concedida à Aldenyrá Santos³⁶, em 2005, Ivonicé esclarece o seguinte sobre este assunto,

[...] são os novos estilos de dança que vão surgindo que nos pedem alto impacto, de queda, de uma série de coisas, que o balé clássico não dá [...], o comportamento da dança contemporânea também não atinge isso, então a gente ganha isso como? Com outros exercícios, a gente faz toda a manutenção [através] do condicionamento físico. Nós fazemos muitas sessões de abdominais, outros tipos de abdominais, outros tipos de saltos e quedas, exatamente para estar prevenindo o corpo para o seu novo linguajar coreográfico, podemos assim dizer (SANTOS, 2005, p. 76).

Diante destes fatos, é possível perceber a visão que Ivonicé Satie tinha da dança, da companhia que ela estava dirigindo e do lugar onde ela estava inserida. Ela sabia da dificuldade que a Secretaria de Cultura tinha em contratar pessoas, então, desenvolveu um *staff* com membros do próprio grupo, para suprir as necessidades que o grupo ia adquirindo ao longo do tempo.

Essas mudanças realizadas por Ivonicé, que transformaram a estética estabelecida na direção de Joffré e que ampliaram as possibilidades de atuação profissional do elenco, lhe mostraram que nem todos os bailarinos do elenco estavam conseguindo acompanhar sua maneira de fazer dança. Isso a levou a perceber que precisava realizar a primeira grande mudança no elenco da companhia.

As exigências da nova direção e as propostas estéticas que estavam se estabelecendo levaram o grupo a se dividir. Uma parte do grupo ficou contra a direção de Ivonicé e, outra parte, ficou a favor. Diante deste contexto, começaram reuniões entre alguns integrantes do

³⁶ Aldenyrá Santos é Bacharel em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas.

grupo para estabelecer um novo caminho sem a interferência de Ivonice Satie, ou seja, com outra direção. Entretanto, essas reuniões não conseguiram desfazer a imagem que Ivonice vinha construindo dentro da Secretaria de Cultura, pois o secretário Robério Braga se demonstrava muito satisfeito com as ações que Ivonice Satie vinha desenvolvendo a frente do grupo. Desta forma, Ivonice seguiu dirigindo o grupo e fazendo as mudanças que acreditava serem necessárias para o desenvolvimento do trabalho que estava propondo ao CDA.

Na primeira audição interna do Corpo de Dança do Amazonas realizada na gestão de Ivonice saíram, de uma só vez, oito bailarinos, e, um bailarino se demitiu por não concordar com a atitude da nova direção. Porém, preocupada com a continuidade do trabalho destes profissionais que haviam acumulado conhecimento ao longo de quatro anos de dedicação ao grupo, solicitou da Secretaria de Cultura que pudesse aproveitar estes profissionais em outro projeto.

Ela sugeriu que a SEC criasse a Companhia 2, uma companhia que teria por finalidade apresentar trabalhos com bailarinos mais maduros dentro de uma estética mais apropriada para eles. E apresentou à Secretaria de Estado da Cultura um projeto semelhante ao que implantou no Balé da Cidade de São Paulo.

Entretanto, o secretário de cultura não aprovou a ideia, porém criou o projeto ‘Cultura Tá na Rua’³⁷. Esta foi uma maneira que Ivonice conseguiu de aproveitar os conhecimentos dos bailarinos que ela estava afastando do grupo e dar continuidade ao trabalho deles dentro da dança.

A história artística de Ivonice Satie demonstra que ela desenvolveu ações que fizeram a diferença na dança. Ela era extremamente engajada com a dança, costumava dizer: “queria que o dia tivesse 36, 48 horas, queria ter quatro mãos, sinto falta de três cabeças, e meia dúzia de pares de pernas” (BOGÉA, 2008). Isto mostra o quanto Ivonice era dedicada ao seu fazer artístico.

Sua característica empreendedora, o conhecimento que possuía no meio artístico no Brasil e seu poder de articulação foram de fundamental importância na direção artística que realizou no CDA, pois isso tudo conduziu seus fazeres dentro do grupo. Seu prestígio abriu

³⁷ Este projeto foi uma realização da Secretaria de Estado da Cultura e foi coordenado por Yara Costa e Robson Tadeu. Ele consistia em uma itinerância pelos bairros de Manaus onde eram realizadas oficinas pelo grupo de artistas que participava do projeto, além de apresentações artísticas.

muitas portas para a companhia, pela facilidade que tinha em dialogar com representantes de instituições parceiras e pela influência que exercia dentro deste meio artístico no Brasil, pois era muito conhecida.

O SESC São Paulo, por exemplo, esteve muito disponível ao CDA durante a direção de Ivonice Satie, pois os gestores da área de cultura da instituição a conheciam de outras iniciativas artísticas que haviam promovido. Assim, a primeira turnê que o grupo realizou sob sua direção foi pelo SESC São Paulo, no projeto “Latinidades³⁸”, no ano de 2002. Esta turnê proporcionou visibilidade à companhia naquela região, que por sua vez serviu de vitrine ao grupo. Foi nessa turnê que o CDA dançou pela primeira vez em outro renomado teatro do Brasil, o Teatro Alfa.

Apesar de muitos amazonenses não aceitarem que Ivonice Satie tenha dirigido o Corpo de Dança do Amazonas, principalmente por ela ser paulista, não podemos negar que ela impulsionou a companhia para o Brasil, assim como colocou o grupo no mesmo patamar que outras importantes companhias de dança brasileira. Esse reconhecimento que o grupo adquiriu durante sua gestão fez com que muitos coreógrafos renomados quisessem criar peças coreográficas para o CDA.

Além disso, essa visibilidade fez o grupo ser admirado e desejado por inúmeros bailarinos em todo o país. Assim, a partir desta exposição do grupo pelo Brasil passaram a comparecer muitos artistas para as audições de preenchimento de vagas, principalmente a partir da gestão de Ivonice.

A proposta estética de Ivonice Satie para o CDA era apoiada na contemporaneidade da dança. Ela buscava convidar os coreógrafos que conhecia e com os quais já havia trabalhado para que pudessem explorar cada vez mais a potencialidade do grupo. Inspirada na poesia de Antônio Tavernard “A voz da Amazônia”, criou, em 2004, a coreografia que se tornou a mais emblemática e mais premiada do grupo, “Grito Verde”.

Assim como Joffre Santos, Ivonice Satie era uma apaixonada por tudo o que fazia na dança. Em depoimento público no projeto ‘Figuras da Dança’³⁹, coordenado por Inês Bogéa,

³⁸ Este projeto consistia em apresentações de teatro, dança e música com grupos da América Latina, em cidades onde a rede SESC atua.

³⁹ É um projeto da São Paulo Companhia de Dança, que tem por objetivo preservar a memória e promover o registro e a difusão da dança produzida no Brasil. Enfoca personagens referenciais na trajetória desta arte no país, através de depoimentos inéditos e registros de arquivo.

ela ressalta o seguinte: “para mim essa arte da dança é movida à disciplina e à paixão”. Dessa forma, percebemos que ela era uma pessoa extremamente emocional. Para ela, o bailarino não é aquele que executa, mas aquele que se comunica com o público através de sua arte.

Uma de suas tentativas em atuar na formação de bailarinos na cidade de Manaus veio através do projeto ‘Na dança’⁴⁰, porém a Secretaria de Cultura não abraçou a ideia e o projeto permaneceu engavetado. Este projeto abarcaria, além das aulas de formação, uma videoteca e uma biblioteca, ambas de dança. Também aproximaria estes estudantes do grupo profissional do estado nas produções durante o Festival de Ópera e durante o Concerto de Natal.

Na busca de formação de plateia Ivonice Satie criou o projeto “A escola vai ao Teatro”. Neste projeto Ivonice tinha como objetivo, levar turmas de alunos da Educação Infantil, Ensino Fundamental e Médio ao Teatro da Instalação, local de ensaios do CDA, criando uma programação que abarcasse apresentações coreográficas e promovesse debates sobre os processos de criação do grupo, a fim de fomentar e estimular os jovens a praticar dança. Entretanto, por falta de apoio este projeto nunca foi realizado.

Outro importante projeto de Ivonice, consistia na criação de uma Balsa/Palco como ela mesma dizia. Ela escreveu sobre o projeto a um amigo:

Nesses 42 meses na Amazônia, nasceu um sonho, que se transformou em um grande desejo. O de realizar um espetáculo sobre as águas dos rios, de comunidade em comunidade. Criar um itinerante periodicamente com diferentes linguagens artísticas, levar um pouco de nós para os ribeirinhos e através da nossa arte, oferecer talvez a primeira oportunidade de eles assistirem a um espetáculo ao vivo e a cores. Se permitirem experimentar a ação artística juntando-se a nós nos workshops, trocando ideias nos bate papos após as apresentações. As crianças ribeirinhas vão às escolas flutuantes de canoa ou de barcos, em casa a luz acende com o lampião. Gerador é coisa de gente com muito dinheiro. Não há muito que fazer por terra, aliás, o nome já diz: ribeirinha e lá só se chega pelo rio. O desejo é ter uma balsa/palco com iluminação e sonorização, rebocado por um barco com capacidade de hospedar os artistas e técnicos. A Balsa/Palco é fundamental para atender as necessidades básicas “a realização dos espetáculos; workshops e integração com a comunidade”. Ela também possibilita aos artistas a própria manutenção técnica diária, além dos ensaios o que para o profissional se faz necessário durante uma longa tournée. Todas essas atividades assim como as montagens cênicas e de iluminação, serão abertas as comunidades. Tudo deverá ser anotado e registrado por meio de fotos, filmagens com entrevistas e making of.

⁴⁰ Este projeto consistia em atuar na formação de jovens para suprir a necessidade de bailarinos que pudessem entrar futuramente no Corpo de Dança do Amazonas.

Esse material será transformado em um documentário e poderá ser utilizado para sensibilizar novos parceiros (IVONICE SATIE, em carta, ANEXO 3).

Podemos afirmar que Ivonice Satie era deslumbrada com a Amazônia. Ela tentava convencer seus convidados a vir trabalhar com o CDA, a partir das belezas naturais da região e das peculiaridades pertinentes ao ambiente. Neste sentido, Monique Andrade lembra que ela escrevia emails exaltando essas belezas naturais a fim de envolver as pessoas no trabalho com o CDA (CC, p. 104).

Ivonice Satie reforçou o legado de Jofre perante o CDA e acrescentou o empenho e o compromisso em todos os âmbitos do trabalho do grupo. Preocupada com a continuidade que o CDA teria após sua saída, indicou, em 2006, seus assistentes de direção, Monique Andrade e Getúlio Lima, para assumirem a direção artística da companhia e passou a exercer a função de consultora artística. Função que exerceu durante o ano de 2006.

3.3.3 Monique Andrade e Getúlio Lima (desde 2007)

A transição da direção de Ivonice Satie para a direção de Monique Andrade (Figura 18) e Getúlio Lima (Figura 19) se deu de forma bastante natural, pois os dois já assumiam esta responsabilidade perante o grupo todas as vezes que Ivonice se ausentava ou precisava viajar para São Paulo. Além disso, ela ainda permaneceu fazendo Consultoria Artística no início da gestão dos novos diretores. Esta foi uma forma de auxiliar e orientar à distância os dois jovens diretores nessa nova empreitada.



Figura 18 – Monique Andrade



Figura 19 – Getúlio Lima

Esta consultoria se realizou durante todo o ano de 2006. Ivonice havia deixado alguns projetos para serem executados neste ano, pois o CDA havia sido contemplado no ano anterior com o prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2005, para montagem de espetáculo. Indicado por Ivonice Satie, Sandro Borelli foi o coreógrafo convidado para criar a nova coreografia. Além deste prêmio, Ivonice deixou também, para os novos diretores, uma turnê pelo projeto Palco Giratório⁴¹, do SESC/DN, para ser executada durante o ano de 2006. E, ela acompanhou à distância a execução destas tarefas.

A direção de Monique Andrade e Getúlio Lima, atuais diretores do grupo até a finalização desta pesquisa, tem buscado ampliar o intercâmbio com profissionais da área da dança que possam contribuir não só com o grupo, mas com outros bailarinos da cidade, com estudantes de dança e com artistas em geral. Entre estes profissionais, podemos destacar professores de diferentes técnicas de dança e abordagens metodológicas: Jair Moraes (PR) (Figura 20) com dança clássica, Miriam Druwe (SP) com dança contemporânea, Lourenço Homem (SP) (Figura 21) com release balé e Ronaldo Martins (RJ) com dança clássica.



Figura 20. Professor e bailarino Jair Moraes com elenco do CDA após aula de balé clássico. Teatro da Instalação, 2010. Fotografia: acervo CDA.

⁴¹ O Palco Giratório é um dos mais importantes projetos de circulação de espetáculos no Brasil. E o CDA já participou de duas edições deste projeto, em 2006, com “Grito Verde”, de Ivonice Satie, e em 2011, com “Cabanagem”, de Mário Nascimento, “Mundo da Razão Presente”, de Ricardo Risuenho e “Oré” de André Duarte.

Nesta terceira fase do grupo, a direção conseguiu realizar um projeto onde dois acadêmicos de Bacharelado do Curso de Dança da UEA estagiaram com remuneração junto à companhia durante seis meses. Neste período os estagiários participaram integralmente de todas as atividades do grupo como aulas, ensaios, montagens, festivais promovidos pela SEC, entre outros.

No ano de 2008, a direção artística visando comemorar os 10 anos do grupo e estimular e ampliar a atuação do elenco resgatou o Workshop de Novos Coreógrafos realizado na gestão de Joffre Santos e relançou o projeto com o nome Ateliê de Pesquisas Coreográficas. Este projeto consistiu na criação de coreografias propostas, elaboradas, produzidas e dançadas pelo próprio elenco, o que proporcionou aos bailarinos do grupo atuar na área de produção, criação coreográfica, assistência de coreografia, criação de figurino e cenário, entre outras. Projetos como este ampliam a visão dos artistas envolvidos e abrem caminho para novas descobertas.



Figura 21. Professor e bailarino Lourenço Homem com elenco do CDA após uma aula de Release Balé. Teatro da Instalação, 2011. Fotografia: acervo CDA.

Na temporada de estreia das novas coreografias frutos do ateliê, o elenco também apresentou trechos coreográficos que marcaram a trajetória do grupo, dentre eles destacamos “Stabat Matter”, de Ivonice Satie e Anselmo Zolla, “Floresta do Amazonas”, de Joffre Santos, “Grito Verde”, de Ivonice Satie.

Ainda, dentro da programação de comemoração de 10 anos do grupo a direção organizou uma exposição de fotografias (Figura 22), que foi produzida e realizada por uma equipe especializada da SEC, no Palácio Rio Negro. Nesta exposição foram utilizadas fotografias de profissionais que haviam acompanhado a trajetória do grupo até aquele momento. Entre estes profissionais destacamos Danilo Jr, Ruth Jucá, Odenir Farias, Carla Lee e fotos tiradas pelo próprio elenco.



Figura 22. Exposição de fotografias em comemoração aos 10 anos do CDA. Fotografia: acervo do grupo.

Além das ações citadas anteriormente, o CDA tem criado programação para o público externo, com os profissionais que traz para trabalhar com a companhia. Estas atividades são relativas a debates, mostras de vídeos, workshops, entre outras. Estas atividades demonstram a preocupação desta direção em estreitar os laços com a comunidade artística da cidade e com o meio acadêmico.

Ao estreitar os laços com a Universidade do Estado do Amazonas e com o Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro, no que diz respeito ao desenvolvimento de ações em que todas estas instituições participem, a direção do Corpo de Dança do Amazonas abre espaço para que os estudantes e artistas locais se aprimorem, se aproximem do fazer artístico do CDA e percebam que com dedicação e empenho podem se tornar bailarinos profissionais e um dia fazer parte do elenco da companhia.

3.4. Repertório e prêmios

O Corpo de Dança do Amazonas, assim como muitas companhias de dança, tem a característica de convidar coreógrafos para realizarem a montagem de suas coreografias. Este tipo de atitude é muito comum acontecer em companhias que não possuem um coreógrafo residente.

Como visto anteriormente, na gestão de Joffre Santos sua principal característica era a temática regional, entretanto ele também explorou outras temáticas. Dentre as coreografias criadas para o CDA, neste período, podemos citar: no ano de 1998, “Sagração da Primavera”, de Ivo Karagueorguiev e “Xamã”, de Joffre Santos; em 1999, “Puracy” e “Desejo”, ambas de Joffre Santos; em 2000, “Another Time to Breathe”, de Ronald Brown, “Da Cor Azul” e “Estudos de Nazareth” de Joffre Santos; em 2001, “Carnaval dos Animais” de Paulo Fonseca, “Brincando com Stravinsky”, de Joffre Santos e “Mandala” de Luiz Arrieta; em 2002, “Recreio”, de Guto Domingos, “Madeireiro”, de Eduardo Amaral, “Armas da Tribo”, de Robson Tadeu, “Dual”, de Yara Costa e “Floresta do Amazonas”, de Joffre Santos.

Das coreografias citadas acima, podemos destacar “Puracy” (Figura 23). Esta coreografia foi premiada com o projeto Funarte de Circulação Nacional, no ano de 1999. Ela nasceu de pesquisas de Joffre Santos sobre a mistura de ritmos como xote, samba, xaxado e valsa, rendendo homenagem à diversidade amazônica, com ênfase à forte influência nordestina.

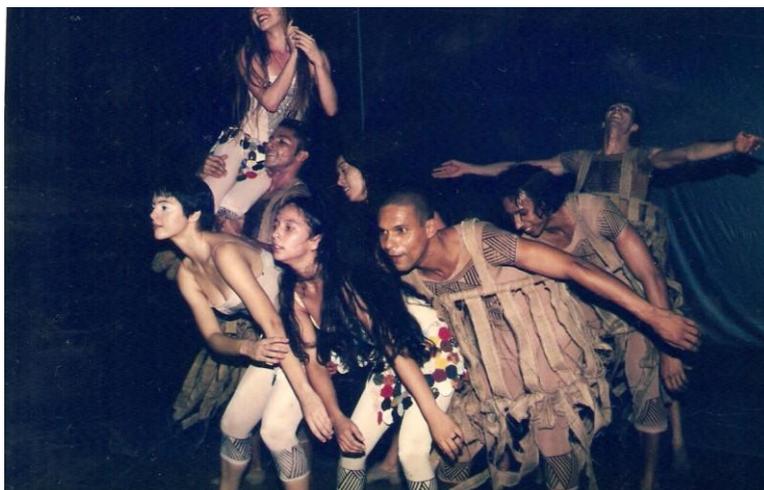


Figura 23. Cena do espetáculo “Puracy”, de Joffre Santos. Teatro Amazonas, 1999. Fotografia acervo CDA. Em destaque Meire Jane.

Para a criação desta coreografia Joffre Santos contou com o apoio da bailarina Carla Patrícia para ministrar oficina dos ritmos citados anteriormente. Ela desenvolveu aulas com o grupo e ensinou aos bailarinos passos básicos de ritmos nordestinos que migraram para nossa região. Alguns destes movimentos compuseram sequências coreográficas do espetáculo.

Os figurinos de “Puracy” foram elaborados pelo estilista parintinense Paulo Rojas⁴². Rojas elaborou malhas cor da pele com inscrições estilizadas de tracejados indígenas e incluiu muitos acessórios de material reciclável ao figurino que se alternavam conforme iam mudando as cenas do espetáculo. A época da borracha é lembrada com um corpete francês feito com pneu de caminhão (JORNAL À CRÍTICA, 16 de novembro de 1999).

As músicas que Joffre escolheu para embalar a dança foram de Marlui Miranda, Abou-Khalil e Raízes Caboclas. Com elas, ele pôde explorar passos básicos das danças nordestinas citadas anteriormente, com gestos do cotidiano e outros passos de dança.

Outra coreografia que merece destaque na direção de Joffre Santos é “Mandala” (Figura 24), de Luis Arrieta. Ela vai à contramão da regionalidade proposta por Joffre em suas coreografias. Mas ele tinha um motivo muito grande ao trazer Arrieta para esta ação com o elenco. Sabia que Arrieta era uma grande personalidade da dança no Brasil e no mundo e poderia agregar valor ao novo grupo. Segundo Adriana Goes, “Arrieta foi uma ‘escola’, ele deu uma aula em termos coreográficos, técnicos e artísticos” (CC, p. 11).



Figura 24. Corpo de Dança do Amazonas em estreia do espetáculo “Mandala”. Teatro Amazonas, 2001.

⁴² Artista parintinense trabalha há mais ou menos 25 anos como figurinista, atuou como assistente de figurino de peças de teatro fora de Parintins integrou a equipe de figurinistas do ateliê de costuras do VII Festival Amazonas de Ópera. Disponível em: <http://www.parintins.com/?n=449>.

“Mandala” foi encenada pela primeira vez em 1986, pelo Balé do Teatro Castro Alves. Esta coreografia consiste em 16 pequenos solos, que se relacionam aos poucos e lentamente a “Mandala”, vai se mostrando ao público como ela é. Arrieta a dividiu em três estágios, o primeiro ou mais externo, é o que acontece no chão. Neste estágio, todos os bailarinos realizam a mesma coreografia. No estágio intermediário, podemos dizer que os movimentos são realizados à meia altura e o estágio interno, quando os bailarinos “entram” na Mandala, cada um realiza seu solo que, no decorrer da apresentação, se configura como uma pequena engrenagem de uma grande peça maior, o próprio desenho da Mandala. A maior dificuldade é a variação de frentes que a coreografia exige. Isso requer muita atenção dos bailarinos.

A remontagem de Mandala para o Corpo de Dança do Amazonas aconteceu em 2001 e iniciou com a escolha do elenco. Cada bailarino precisava ter um perfil específico para cada personagem a ser encenado, pois a coreografia é como uma grande engrenagem em que vai sendo composta ao longo da apresentação. Logo, o coreógrafo selecionou por estatura, peso, agilidade, entre outras características. Primeiramente, todos os bailarinos aprenderam as sequências de movimento comum, as sequências de chão que correspondiam ao primeiro estágio e, posteriormente as sequências de “entrada” na Mandala que correspondem ao estágio intermediário, depois cada um aprendeu seu solo e/ou dueto.

A plasticidade da coreografia, as suas linhas e formas, requerem um apuro técnico muito grande, por isso que neste período o elenco se concentrou em aulas de técnica de dança clássica e Arrieta ministrou muitas delas, Além disso a coreografia também exige muito preparo físico dos intérpretes, pois são mais ou menos dezoito minutos de coreografia, ininterruptos.

A “Mandala” de Arrieta inicia com uma forte luz branca, sendo o foco no centro da figura. Logo em seguida, aparece outro foco concêntrico, de circunferência maior, desta vez de cor âmbar, seguido de outro foco de cor lavanda. Depois deste desenho de focos concêntricos, abrem-se uma geral azul e os dezesseis focos nos dezesseis bailarinos ajoelhados que parecem estar rezando e pedindo permissão para entrarem na “Mandala”, como o próprio Arrieta costumava falar. A iluminação é extremamente bela, remete-nos a um quadro de cores fortes que está sendo pintado bem à nossa frente.

“Mandala” é encenada ao som de “Bolero”, de Maurice Ravel. Obra de ritmo uniforme e invariável foi feita originalmente para balé por encomenda da dançarina e

empresária Ida Rubstein. Assim como a música, a coreografia é executada num crescente progressivo. É como se ela estivesse sendo estruturada, composta, desenhada no palco pelos corpos dos bailarinos.

O espaço é todo usado em suas dimensões. Os bailarinos se utilizam de linhas imaginárias para demonstrar o desenho da “Mandala” proposto na coreografia. Estas linhas são também acompanhadas pela iluminação que recorta todo o espaço propondo um desenho tridimensional de uma “Mandala”. Cada vez que os bailarinos sobem ou, como dizia Luis Arrieta, “entram na Mandala”, uma luz é acionada. E, cada vez que a “Mandala” gira, ou seja, muda de frente, a intensidade da iluminação aumenta. Tudo é pulsante, tudo está vivo.

O figurino (Figura 25) é obra-prima à parte, foi idealizado e executado pelo artista plástico Afonso César Silveira. Durante a concepção, Afonso buscava inspiração para compor as saias e escreveu uma carta para Arrieta, na qual destacamos o seguinte: “... eu buscava motivos para as mandalas de terra e não os via claros nos livros. Naquela tarde a terra se revelou para mim... Naquele instante eu era um centro do universo (como sempre fomos e seremos) eu tinha consciência disso. E a minha saia era uma mandala de pedras marrons, outras com os verdes das algas... e os búzios e as garras de caranguejos e a taboa lascada...” Este trecho da carta demonstra a inspiração de Afonso César Silveira para as saias de “Mandala”, as quais retratavam a natureza (fauna e flora), cúpulas de teatros, entre outros.

Cada saia recebeu apliques de silicone preto das mãos de Afonso, no próprio corpo dos bailarinos, para que os desenhos ficassem bem evidentes. Hoje, estes figurinos encontram-se armazenados na Central Técnica de Produção Marcos Apolo⁴³, podendo ser apreciados por qualquer cidadão.

Os figurinos da “Mandala” de Arrieta sempre tiveram o mesmo formato, em todas as companhias de dança onde a coreografia foi remontada, inclusive para o CDA. Porém, para o grupo amazonense, Luís Arrieta transcendeu a beleza da forma e trouxe ilustrações significativas nas saias que se evidenciavam sob a iluminação. Como a forma do figurino não distinguia o sexo dos bailarinos, isso ficou evidenciado nas cores das saias, sendo as cores frias para as bailarinas e as cores quentes para os bailarinos.

⁴³ A Central Técnica de Produção Marcos Apolo – CTP é o local de armazenamento de todo o figurino e cenário desenvolvido pelos Corpos Artísticos do Estado em seus espetáculos ou nos festivais promovidos pela Secretaria de Cultura.



Figura 25. “Mandala”, de Luis Arrieta, 2001. Teatro Amazonas. Fotografia: Danilo Jr.

O elenco que integrava o CDA na estreia de “Mandala” era: Adriana Goes, Ângela Duarte, Ana Mendes, Marcela Ribeiro, Augusto Domingos, Dhian Frantêsko, Robson Tadeu, Eduardo Amaral, Ellen Christine Menezes, Elson Lima, Flávio Soares, Getúlio Lima, Helen Rojas, Marcelo Dantas, Sumaia Farias, Liene Neves, Wallace Jones, Yara Costa, Hérica Soares e Zélia Almeida.

Segundo Adriana Goes, “Mandala foi um marco na história do Corpo de Dança do Amazonas” (CC, p. 04), pois os bailarinos que participaram da experiência com Luis Arrieta se tornaram artistas melhores, mais confiantes, mais apaixonados pela profissão, mais dedicados, mais colaborativos, e, a companhia passou a ser reconhecida e respeitada no Brasil pelos grandes grupos de dança e profissionais.

Durante a segunda direção, as coreografias ganharam outra estética devido às aulas de dança moderna e contemporânea que foram acrescentadas na formação do bailarino do grupo. Dentre as coreografias podemos citar: em 2002, “Criação e Kronos”, de Ivonice Satie; em 2003, “Traços”, de Henrique Rodovalho, “A Noite Transfigurada” de Anselmo Zolla e “Quem te Conduz?” de Yara Costa; em 2004, “Quando meus olhos tocam a sua pele”, de Ivonice Satie e André Duarte, “Shogum”, “Grito Verde” e “Pierrot Lunaire” de Ivonice Satie, “Stabat Mater” de Ivonice Satie e Anselmo Zolla e “Um Conto de Natal (A Aliança com a Floresta)” de Ivonice Satie e André Duarte; em 2005, “Romeu e Julieta” de

Olaf Schimidt; em 2006, “Distância” de André Duarte, “Yin” de Ivonice Satie e “Um deus doente” de Sandro Borelli;

Na segunda direção a coreografia que mais se destacou foi “Grito Verde” (Figura 26). O ponto de partida para esta criação coreográfica foi a poesia de Antônio Tavernard, ‘A voz da Amazônia’. Ivonice Satie ficou instigada por haver a predominância de produções estrangeiras que abordavam a Amazônia, muitas delas com a visão do colonizador europeu refletida nas obras, retratando a região como algo exótico, inóspito e impenetrável.

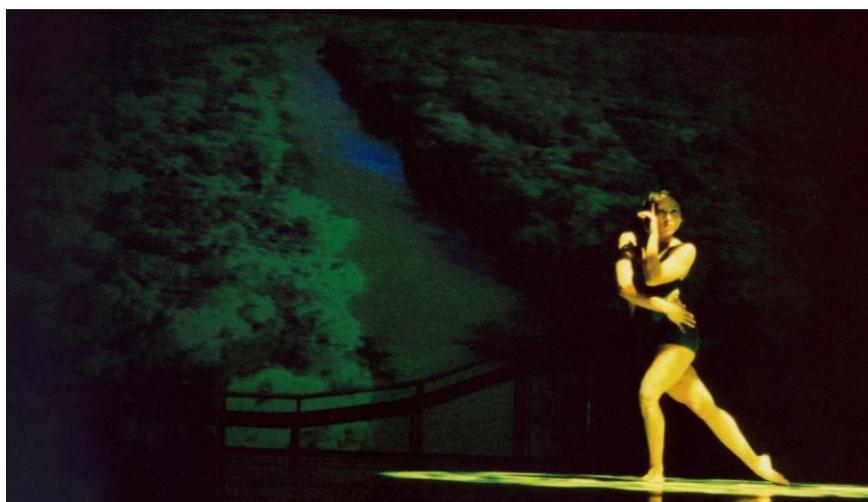


Figura 26. Cena do espetáculo “Grito Verde”, de Ivonice Satie. Teatro Amazonas, 2004. Bailarina em destaque: Elisângela Ferreira. Fotografia: Danilo Jr.

Ela mergulhou em pesquisas bibliográficas e viagens pela região, contou com a parceria do pesquisador amazonense e crítico literário Tenório Telles, para melhor compreender a região, o homem amazônico e sua relação com a natureza.

Ivonice Satie também investiu na pesquisa musical e, juntamente com Eliberto Barroncas⁴⁴, Leonardo Pimentel⁴⁵ e Eduardo Agni⁴⁶ trouxe instrumentos regionais para os bailarinos tocarem em cena. Além de instrumentos, alguns elementos cênicos como roupas

⁴⁴ Artista plástico e músico amazonense, integrou o Grupo Raízes Caboclas. Atualmente realiza diversos trabalhos musicais para grupos de dança e teatro na capital amazonense.

⁴⁵ Percussionista da Orquestra Amazonas Filarmônica.

⁴⁶ É violonista e compositor brasileiro, desenvolveu técnica e estilo próprios para tocar violão.

molhadas, sandálias de borracha, bacias de alumínio, pulseiras de sementes e galões de água também eram utilizados para produzir sonoridade.

Para esta montagem, Ivonice ofereceu aos bailarinos uma oficina de Percussão Corporal com Sérgio Rocha⁴⁷. Esta oficina resultou em uma cena para o espetáculo, intitulada ‘Urbano’ e, também, ajudou a construir a cena das ‘Lavadeiras’.

O espetáculo foi enriquecido pela contribuição dos bailarinos em relação às suas vivências na região norte do Brasil, suas lembranças de infância e os costumes que ainda perduravam, frente a tantas influências externas. O figurino para o espetáculo foi concebido por Ivonice Satie e pelo artista parintinense, Paulo Rojas.

A obra pode ser compreendida a partir de três pontos: o primeiro está mais relacionado à mata e seus habitantes (índios, fauna e flora), o segundo retrata personagens da Amazônia (ribeirinhos, caboclos) e sua relação com o meio ambiente e, a terceira parte aborda a migração nordestina na região e a saída do homem do interior para a cidade, com seus anseios e medos em busca de melhorias de vida.

Esta coreografia merece destaque por ter sido a mais apresentada pelo grupo. Ela recebeu prêmio de circulação participando do Projeto Palco Giratório (SESC Nacional), em 2005/2006. Além disso, o grupo foi convidado para apresentá-la em diversos lugares. Chegou a apresentá-la no Ano do Brasil na França, em 2005, no *Carreau du Temple*, em Paris.

Na terceira direção, as coreografias criadas foram: em 2007, “Sagração da Primavera” adaptação de Marcos Mariz; “Sem Palavras” de André Duarte e Adriana Goes; em 2008, “Ritos de Passagem (Ritual da Moça-Nova)” de Rui Moreira, “Relatos de Uma Dança” de Baldoino Leite, “Alta Tensão” de André Duarte, “Mãe Velha” de Adriana Goes e “Rubro da Paixão” de Sumaia Farias; em 2009, “Apollon Mussagéte” de André Duarte e Getúlio Lima, “Oré” de André Duarte, “Uirapuru” de Baldoino Leite, “O Boi no Telhado (Carnaval preto em branco)” de Sumaia Farias e “Mundo da razão presente” de Ricardo Risuenho; em 2010, “Cabanagem” de Mário Nascimento e “Milongas” de Monique Andrade; em 2012 “Um outro tempo” de Adriana Goes.

Observamos nesta fase que a direção tem incentivado os bailarinos do elenco a criação coreográfica, pois eles criaram a maioria das coreografias deste período.

⁴⁷ Bailarino, diretor e coreógrafo da Cia Repentistas do Corpo.

Nesta fase, destacamos a coreografia “Cabanagem” de Mário Nascimento como uma das principais, pois ela ganhou dois prêmios, o Funarte Klauss Vianna de Dança para montagem de espetáculo em 2009 e, posteriormente, o grupo foi contemplado novamente com o Projeto Palco Giratório (SESC Nacional), em 2010/2011, com esta coreografia.

Desde que Monique Andrade e Getúlio Lima assumiram a direção do Corpo de Dança do Amazonas estavam tentando conseguir o prêmio de montagem de espetáculo oferecido por edital da Funarte, sempre com o nome de Mário Nascimento. Mas, foi apenas na terceira tentativa e com um projeto bem estruturado e utilizando a revolta da Cabanagem⁴⁸ como temática central, é que a direção conseguiu ser contemplada e desenvolveu o projeto que resultou em uma coreografia ousada que levou o nome de “Cabanagem” (Figura 27).



Figura 27. Trecho do espetáculo “Cabanagem”, de Mário Nascimento. CDA, Teatro Amazonas, 2010. Fotografia: Ruth Jucá.

A linguagem de movimento do coreógrafo Mário Nascimento se relaciona muito bem com a essência deste movimento popular, pois o que permeia este momento é a revolta e a violência. Como Mário explora movimentos amplos, arriscados, com muitos chutes e saltos, e parte da desconstrução de movimentos tradicionais, a obra resultou num espetáculo intenso e desafiador para o elenco. A paisagem sonora do DJ Marcos Tubarão embala esta obra que suscita reflexões a respeito da violência que vivemos na atualidade.

⁴⁸ Cabanagem foi uma revolta popular ocorrida no Brasil durante o período Regencial, onde negros, índios e mestiços insurgiram contra a elite portuguesa da época.

Nos figurinos de caráter urbano, Mário Nascimento procurou utilizar metáforas que pudessem remeter aos cabanos. Uma delas foi a cor vermelha, como os cabanos se marcavam com esta cor para serem identificados perante o grupo, as roupas sempre traziam uma peça nesta tonalidade.

O maior desafio que Mário colocou para o elenco foi a utilização de coturnos nos pés. Até este momento, o grupo não havia dançado com algo tão diferente. Entretanto, a adaptação foi satisfatória, pois o coturno ajudava na execução dos movimentos propostos e servia como propulsor e amortecedor para estes movimentos, facilitando as quedas e recuperações sugeridas na coreografia.

O processo para a construção da obra iniciou com o aprofundamento na temática escolhida. Para isso, a direção fez uma pesquisa bibliográfica e partiu da literatura⁴⁹ de Márcio Souza e de Marilene Corrêa. O elenco fez leituras e discutiu o tema contextualizando com a realidade atual. Paralelo a isso, o coreógrafo aproximava os bailarinos de sua linguagem de movimento, através de suas aulas de dança contemporânea. Nessas aulas Mário explorava uma diversidade de movimentos com o corpo e proporcionava a cada bailarino que descobrisse novas formas de movimento e ampliasse seu repertório motor. Sempre buscando relacionar com a temática proposta.

Mário Nascimento também se deixou influenciar pelas manifestações culturais da cidade. Encontrou no boi-bumbá, através das batidas dos pés no chão, a sonoridade que serviu de inspiração para uma cena.

Em certo momento da criação, o escritor Márcio Souza foi convidado a ministrar uma palestra (Figura 28) sobre a revolta da Cabanagem para o Corpo de Dança do Amazonas. Ele trouxe várias informações sobre este período e, também, sobre a condição socioeconômica encontrada na época. Essas informações foram importantes tanto para o elenco quanto para o coreógrafo, pois todos conseguiram captar a essência da revolta e entender o que movia aquelas pessoas naquele período.

Observamos que cada direção buscou desenvolver linguagens coreográficas que promovessem o aprimoramento técnico e artístico de seu elenco. Isso foi possível a partir do convite a renomados coreógrafos que pudessem, através de seu trabalho, suscitar esse desenvolvimento no grupo. A circulação entre diferentes estéticas, promovida entre os

⁴⁹ Os livros utilizados foram “Breve história do Amazonas”, de 2001, de Márcio Souza e “O país do Amazonas”, de 2004, de Marilene Correa.

distintos coreógrafos, proporcionou a companhia estabelecer, também, um diverso repertório de obras coreográficas.



Figura 28. Palestra com Márcio Souza, no salão de ensaio do CDA, no Teatro da Instalação, 2010. Fotografia: acervo do grupo.

Muitas destas coreografias foram produzidas ou circularam com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura e através de editais de nível nacional ou regional. Dentre os principais prêmios que o CDA recebeu nestes quinze anos, destacamos os prêmios da Funarte e o Palco Giratório (SESC Nacional).

A companhia foi contemplada com a Caravana Funarte de Circulação Regional, em 2004, com os espetáculos “Traços” de Henrique Rodovalho e “Criação e Kronos” de Ivonice Satie. Este prêmio levou o grupo para Boa Vista e São João da Baliza, ambas em Roraima e Itacoatiara, no Amazonas. Além das apresentações destes espetáculos, o grupo ofereceu oficina de dança em cada cidade visitada.

Em 2005, sob a direção de Ivonice Satie e com o apoio do Governo do Estado através da Secretaria de Cultura, o grupo viajou para a França no evento Ano do Brasil na França. No *Carreau du Temple*, um mercado desativado que foi reservado para as apresentações do Amazonas, em Paris, o grupo apresentou o espetáculo “Grito Verde”. Neste mesmo ano, o CDA foi contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança, para montagem de espetáculo e, no ano seguinte, convidou o coreógrafo paulista Sandro

Borelli que criou “Um deus doente”, para a companhia. Esta coreografia circulou por algumas cidades de São Paulo no ano de 2008, com patrocínio do SESC/SP e apoio da Secretaria de Estado da Cultura do Amazonas.

Em 2006, o grupo é contemplado com a Caravana Funarte Petrobrás de Circulação Nacional, com o espetáculo “Grito Verde”, circulando por São Paulo (SP), Porto Velho (RO) e Macapá (AP). E, neste mesmo ano, por escolha unânime, o grupo participa do Projeto SESC Palco Giratório, onde circulou com o espetáculo “Grito Verde” por 08 estados e 13 cidades brasileiras.

O projeto Palco Giratório foi criado pelo Departamento Nacional do SESC, em 1998, com o objetivo de difundir e descentralizar as artes cênicas no Brasil. Ele consiste na escolha de grupos de teatro e dança para participarem da circulação pelos teatros mantidos pelo SESC espalhados por todo o Brasil. Os representantes dos SESC Regionais levam material como histórico, release e vídeo de grupos de teatro e/ou dança para apreciação dos demais representantes, em reunião no SESC Nacional. Nesta reunião, que dura mais ou menos uma semana, os coordenadores que estão participando escolhem os grupos que vão circular naquele ano.

A iniciativa se transformou em uma das ações culturais mais importantes do país, pois através deste projeto grupos de dança e teatro podem circular em cidades do Brasil, facilitando o acesso da população a produções artísticas de qualidade. Este projeto ainda viabiliza a troca de experiências entre grupos de teatro e dança de todo o Brasil.

Na gestão de Monique Andrade e Getúlio Lima, o grupo participou do 2º Encontro de Companhias Públicas, em Belo Horizonte/MG, no ano de 2007 e, ainda, apresentou o espetáculo “Grito Verde”, em uma unidade do SESC, na capital, durante este período em que esteve na cidade.

O Projeto SESC Amazônia das Artes foi o prêmio regional que levou o grupo, em 2009, com o espetáculo “Yin”, de Ivonice Satie, para Belém (PA), Porto Velho (RO) e Palmas (TO). Este projeto tem as mesmas características do Projeto Palco Giratório, porém, ele desenvolve suas ações nas cidades da região Norte do país, com espetáculos de teatro e/ou dança de grupos do Norte.

Conforme mencionado anteriormente, a coreografia “Cabanagem”, de Mário Nascimento, só foi possível ser produzida porque o grupo foi contemplado com o Prêmio Klauss Vianna, de montagem de espetáculo, no ano de 2009. Então, em 2010, a

companhia trouxe o coreógrafo para Manaus para criação do espetáculo. Neste mesmo ano, o grupo mais uma vez, convidado pelo SESC Amazonas, representa o Estado como opção de grupo de dança para circular no projeto Palco Giratório. Novamente o grupo é contemplado. E, em 2011, viaja com “Cabanagem”, “Mundo da razão presente” e “Oré”. Desta vez, o grupo circula por 26 cidades brasileiras, totalizando 35 apresentações.

Podemos observar que todas as direções artísticas que estiveram à frente do Corpo de Dança do Amazonas tentaram, de uma forma ou de outra, desenvolver um trabalho que potencializasse as qualidades artísticas e técnicas do elenco, através das aulas e espetáculos propostos, além de buscar um diálogo estreito com a comunidade amazonense. Isso demonstra o engajamento do grupo com a arte que desenvolve e, também, sua preocupação em fomentar público crítico e participativo.

A diversidade estética proposta pelo grupo se relaciona estreitamente com as propostas estéticas da arte contemporânea ao propor espetáculos híbridos, com temáticas variadas e técnicas corporais que transcendem a formalidade e o tradicionalismo. Percebemos, ainda, que sua busca por novas propostas é constante, uma vez que a cada espetáculo propõe “movimentos da dança que multiplicam suas possibilidades de interpretação, ao invés de conceberem uma clara mensagem ou significado” (FERNANDES, 2007, p. 57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da literatura e o cruzamento entre as narrativas e os documentos coletados para esta pesquisa possibilitaram uma análise que nos levou a conhecer a história do Corpo de Dança do Amazonas e a refletir sobre sua atuação pedagógica, artística e social. Entretanto, as memórias narradas se constituíram em um desafio que precisava ser superado, pois, os depoimentos orais demonstram uma multiplicidade de experiências que são perceptíveis quando analisamos o processo de recordação de algum acontecimento ou alguma impressão. Este processo varia de pessoa a pessoa, ele depende das circunstâncias em que o acontecimento se deu e da ocasião em que é recordado (ALBERTI, 2007, p. 23).

No caso das narrativas dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa esta multiplicidade fica clara ao analisamos os depoimentos, por exemplo, de Marta Marti e de Conceição Souza. Por serem contemporâneas em todo seu fazer artístico e pedagógico no estado do Amazonas, isso nos leva a imaginar que possuem as mesmas pretensões e preferências. Além disso, as duas compuseram a Comissão de Formação do Corpo de Dança do Amazonas, desde a elaboração do projeto inicial até o primeiro ano de trabalho do grupo, conforme vimos anteriormente. Porém, ao analisarmos seus discursos, percebemos que cada uma possui uma interpretação muito individual do mesmo momento.

Em seu depoimento Marta Marti deixa claro que a segunda direção artística do CDA não contribuiu em absolutamente nada com as questões artísticas, estéticas e pedagógicas do grupo. Entretanto, Conceição Souza nos aponta que a segunda direção foi a mais significativa para o grupo, pelas contribuições ocorridas nestes mesmos campos.

Essas diferentes interpretações de um mesmo período percorrido pelo CDA nos assinala que são as pessoas que constroem “sua visão e representação das diferentes temporalidades e acontecimentos que marcaram sua própria história” (DELGADO, 2006, p. 34). Quando analisamos os depoimentos referentes à primeira direção, verificamos que também divergem sob os mesmos aspectos.

Podemos afirmar que os depoimentos de alguns colaboradores aparecem carregados de emoções que transparece, em alguns momentos, juízos de valores que são atribuídos a pessoas, principalmente, quando o assunto é direção artística. Desta forma buscamos ser impessoais na análise destes depoimentos visando melhor interpretação dos fatos coletados.

Estamos analisando uma companhia estatal de dança. E, por esta característica, ela passa a ser associada a projetos que possam fomentar, produzir, agregar e ampliar ações que reverberem na sociedade.

Neste sentido, reconhecemos que, todas as direções artísticas cometeram falhas. Pois, ao tentar acertar, cada um dos diretores cometeu erros, que na verdade fazem parte do processo de construção e de amadurecimento. Gostaríamos de contribuir, no sentido de, expor que todos tentaram da melhor forma possível, desenvolver ações que aprimorassem o trabalho dos bailarinos dentro do grupo, que proporcionassem intercâmbios satisfatórios, que fomentassem apresentações, e que enfim, ampliassem a atuação do elenco em nível pedagógico, técnico, artístico e social.

Porém, como a companhia tem característica estatal, ela depende da aprovação da Secretaria de Cultura para a realização da maioria das atividades. Sem o apoio, sem o consentimento ou sem a aprovação desta instituição a companhia não pode executar o que planejou.

Desta forma, interpretamos que a direção artística da companhia não possui autonomia na tomada de decisões e no desenvolvimento de sua agenda. Esta falta de autonomia que a direção do grupo vivencia, engessa suas ações, no sentido de impedir que elas se desenvolvam da maneira que foram planejadas. Além disso, o grupo não possui planejamento orçamentário, o que lhe traria maior possibilidade de independência. Talvez um planejamento desta natureza pudesse proporcionar à direção artística capacidade de propor ações que atuassem diretamente em sua relação com a sociedade.

Outro fator importante e que ajudaria em melhor atuação da companhia neste contexto, é a possibilidade da direção do grupo ter autonomia para fechar parcerias com outras secretarias e/ou instituições governamentais ou particulares. Isso também abriria caminhos para um melhor desenvolvimento dos projetos do grupo.

A desburocratização das relações entre a direção artística do grupo e os órgãos que a representam, como Secretaria de Estado de Cultura e, atualmente, Agência Amazonense de Desenvolvimento Cultural, ajudaria na adequação e execução dos projetos propostos.

É comum em companhias de dança no Brasil e no mundo os diretores artísticos convidarem bailarinos para compor seu elenco ou participar como convidados de algum espetáculo. Todavia, as companhias públicas estatais devem realizar audições públicas para preenchimento de vagas. Pois, assim, estarão respeitando os princípios éticos de participação

de qualquer cidadão em concurso público. Desde que, claro, este cidadão esteja enquadrado nos critérios de avaliação do edital.

Entretanto, na direção de Ivonice Satie, aconteceu um fato onde dois bailarinos convidados por ela para fazerem a audição do Corpo de Dança do Amazonas, começaram a trabalhar sem terem prestado o teste. Isso ocorreu porque a audição externa para preenchimento de vagas ocorreu com atraso. Este fato ocorreu porque a direção da companhia não tem autonomia para realizar determinadas ações.

É perceptível no depoimento dos colaboradores, nas reportagens de jornais e nos folders que as ações pedagógicas (workshops, oficinas, palestras, seminários) do Corpo de Dança durante este período pesquisado refletem ações isoladas e tímidas, pois não existiu na história do grupo um projeto que fosse realizado por um longo período onde pudéssemos avaliar seus resultados.

Os projetos ‘Descobrimo a Cena’ e ‘Cenacidade’, da Secretaria de Cultura na primeira fase do CDA, aparecem como os mais significativos no que diz respeito à formação de plateia. Entretanto, atualmente os Corpos Estáveis do Teatro Amazonas, desenvolvem programações artísticas com entrada franca. Mas, os projetos mencionados merecem um novo olhar da Secretaria no sentido de observar a possibilidade de reformulação para que possam ser colocados em prática, pois suas características demonstram que o projeto possui um grande potencial de aceitação por parte do público.

É importante expormos que existiram diversas situações conflituosas na trajetória do grupo, algumas são citadas neste trabalho, entretanto não são aprofundadas. O motivo desta posição do pesquisador se dá pelo fato do mesmo conviver com a maioria dos sujeitos envolvidos nestas histórias, portanto optamos por citar alguns fatos, mas não aprofundá-los, deixando em aberto estas e outras questões que podem ser exploradas em outro estudo que busque mais clareza dos fatos.

Por fim, vale ressaltar que este trabalho de pesquisa não esgota aqui o assunto, mas apenas inicia uma reflexão que propõe aprofundamentos em outras pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBARELLO, Luc; DIGNEFFE, Françoise; HIERNAUX, Jean-Pierre *et al.* *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa, Gradiva, 1997.

ALBERTI, Verena. *Manual de história oral*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

_____. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

BORGES, Paulo Humberto Porto. *História e Fotografia*. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/revis/revis12/art15_12.htm>. Acesso em 10 de fevereiro de 2012.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A construção poética de Pina Bausch. In: *Revista Poiésis*. Rio de Janeiro, n. 16, 2010, p. 118-131. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis16/Poesis_16_ART_PinaBausch.pdf>. Acesso em 20 de abril de 2012.

CANABARRO, Ivo. Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações. In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 23-39, dezembro, 2005.

CANTON, Kátia. *Tempo e memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: o Ballet da Juventude. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs). *Seminários de Dança – História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FENTRESS, James. Preservação e modernidade. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. In: *Revista USP*, São Paulo (24): 114-120, dezembro/fevereiro 1994/95. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/24/14-jerusa.pdf>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2012.

FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educação musical e sociabilidade: um estudo em espaço de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960*. Porto Alegre, UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

GRAHAM, Gordon. *Filosofia das Artes: introdução à estética*. Lisboa: Edições 70, 1997.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HEGEL, George W. F. *Curso de estética: o belo na arte*. VITORINO, Orlando e RIBEIRO, Álvaro (trad.). 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

JANSON, H. W. *História geral da arte*. Adaptação e tradução Maurício Balthazar Leal. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JANSON, H. W.; JANSON, Anthony. F. *Iniciação à história da Arte*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996

KESSEL, Zilda. *Memória e memória coletiva*. Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/oquee/biblioteca/zilda_kessel_memoria_e_memoria_coletiva.pdf>. Acesso em 08 de fevereiro de 2012.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac SP, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. *Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac SP, 2005.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *A construção da narrativa da memória e a construção das narrativas históricas: panorama e perspectivas*. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.

MANINI, Miriam. *Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no fotorromance*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac SP, 2005.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

MILON, Hirlândia. *Implementar uma instituição de formação musical: uma história do Conservatório de Música Joaquim Franco, Manaus/AM*. Dissertação (Mestrado em

- Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/18478>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2011.
- MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- MONTES, Maria Lúcia. Memória e patrimônio imaterial. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- NORA, Sigrid (org). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (orgs). *Seminários de Dança – História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2012.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constancia Egreja. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.
- SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec e Editora Senac SP, 2005.
- SANTOS, José Luiz. *O que é cultura?* 6. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- SANTOS, Aldenya C. Fonseca dos. *Do corpo como expressão artística para a prática cinesiológica do demi-plié*, Manaus/AM. Monografia (Bacharelado em Dança). Universidade do Estado do Amazonas, 2005
- SHIMODA, Flávio. *Imagem fotográfica*. Campinas: Editora Alínea, 2009.
- SILVA, Márcio Seligmann. A língua como leito da memória cultural e meio de diálogos entre as culturas. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- SILVA, Zélia Lopes da (org). *Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP/FAPESP, 1999.
- TRUZZI, Oswaldo. Comunidades de memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org). *Memória e cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC SP, 2007.
- WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (orgs). *História falada: memória, rede e mudança social*. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

XAVIER, Adalto. Dançando conforme a música. Manaus: Editora Valer e Governo do Amazonas, 2002.

FONTES

AMAZONAS. Governo do Estado. Secretaria de Estado da Cultura. Canto Lírico da Selva: Festival Amazonas de Ópera 15 anos. Manaus: edições Governo do Estado/Reggo edições, 2011.

AMAZONAS. Ministério da Cultura. Secretaria de Estado de Cultura. Temporada de espetáculos do Corpo de Dança do Amazonas. Manaus, 2001. 31 p. (folheto).

Carta de Afonso Cesar Silveira para Luis Arrieta, 2001.

Carta de Ivonice Satie, 2005.

Entrevista de Ivonice Satie concedida à Aldenyra Christina Fonseca dos Santos, 2005.

MATOS, Filipa Andreia Martins. *O Skype como ferramenta de interação e colaboração no ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras em teletandem*. Lisboa, Portugal. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Elearning). Universidade Aberta, 2011. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/2087/1/Filipa%20Matos-TMPEL.pdf>. Acesso em: 15 de janeiro de 2013.

VÍDEOS

AMAZONAS, Governo do Estado. Secretaria de Cultura. Vídeo: 15 Anos de Ópera, 2011.

BOGÉA, Inês. Documentário Figuras da Dança: Ivonice Satie. Governo do Estado de São Paulo, São Paulo Companhia de Dança, 2008.

JORNAIS

Jornal À CRÍTICA, 28 de março de 1998.

Jornal À CRÍTICA, 25 de julho de 1998.

Jornal À CRÍTICA, 17 de novembro de 1998.

Jornal À CRÍTICA, 16 de novembro de 1999.

ENTREVISTAS

Marta Marti entrevista concedida dia 07/01/2013.

Ângela Duarte entrevista concedida dia 10/01/2013.

Conceição Souza entrevista concedida dia 22/01/2013.

Flávio Soares entrevista concedida dia 24/01/2013.

Robson Tadeu Freire entrevista concedida dia 02/02/2013.

Adriana Goes entrevista concedida dia 02/03/2013.

Monique Andrade entrevista concedida dia 28/03/2013.

André Duarte entrevista concedida dia 04/04/2013.

Eliezer Rabelo entrevista concedida dia 05/05/2013.

ANEXOS

ANEXO 1

Projeto
Corpo de
Dança do
Amazonas

“A dança não tem que ser um paletó justo. Ao contrário, ela tem que ser e ter a textura da seda japonesa: nobre e simples”

(Autor desconhecido)

SUMÁRIO

1. Apresentação
2. Introdução
3. Objetivos
4. Justificativa
5. Metodologia
6. Atividades
7. Recursos Financeiros
8. Cronograma
9. Organograma
10. Demonstrativos de Despesas
11. Anexo

1. APRESENTAÇÃO

O Corpo de Dança do Amazonas completará os corpos estáveis do Teatro Amazonas, embora ainda de forma preliminar, porque não será específico de balet clássico.

Com ele forma-se o conjunto necessário ao desenvolvimento das artes a que se destina, primordialmente, um teatro do porte do nosso, juntamente com o Coral e a Orquestra já constituídos.

Também em caráter profissional servirá de base e estímulo à escola de dança integrante do Centro Cultural Cláudio Santoro. Consolida-se o Programa de Música Erudita e Artes.

2. INTRODUÇÃO

O Corpo de Dança do Amazonas será um grupo de 25 bailarinos, além do corpo técnico. Os bailarinos serão escolhidos por concurso público, através de uma banca examinadora composta por cinco profissionais de renomado valor artístico.

A característica deste Corpo é a dança contemporânea, fundamentada no ballet clássico e no ballet moderno, com as três formas abrangentes da dança: solo, pas-de-deux e conjunto.

O projeto prevê edital de convocação, estúdio para ensaios diários e todas as etapas necessárias para a execução e implementação do projeto.

Firma-se a decisão do Governo do Estado do Amazonas, para o que concorrem os técnicos Cléia Guimarães Iannuzzi e Roberto Sá Gomes, e a participação da comunidade artística, especialmente os professores Marta Marti, Maria Conceição Souza, Lia Sampaio e Mônica de Souza Loureiro, que acolheram convite do Secretário Robério Braga.

3. OBJETIVO GERAL

- Criar o Corpo de Dança do Amazonas fazendo parte do corpo estável do Teatro Amazonas.

OBJETIVO ESPECÍFICO

- Oportunizar aos técnicos, bailarinos, coreógrafos, cenógrafos o desenvolvimento de suas atividades-fins, em Manaus;
- Dotar o Estado do Amazonas de um Corpo de Dança com formação em clássico popular;
- Incentivar intercâmbio com os estados brasileiros e outros países, especialmente amazônicos, visando a preparação técnica dos nossos bailarinos;
- Criar uma escola de dança pública de nível médio no Estado do Amazonas, integrante do Centro Cultural Cláudio Santoro, conforme previsto no Programa de Música Erudita e Artes.

4. JUSTIFICATIVA

A dança é a expressão consciente da linguagem corporal, e, através do movimento, é possível dizer palavras, frase inteiras por meio de desenho coreográficos.

O Corpo de Dança do Amazonas irá por em cena toda sua técnica, sua plástica, sua musicalidade e seu estilo, em coreografias, ensaiados e estabelecidos por técnicos renomados, cabendo ao grupo mostrar ao público o virtuosismo da dança enriquecida de gestos e combinações criativas.

A característica do grupo de dança é a dança Contemporânea, fundamentada no Ballet Clássico e no Ballet Moderno. A dança moderna é um produto do século XX que somente nos anos 60 expandiu-se pelo mundo inteiro, e é considerada como o meio de o bailarino “falar com seu próprio corpo”, numa linguagem atualizada e despojada das imposições do Ballet Moderno. A união dos dois estilos, Clássico e Moderno, virá atender aos bailarinos amazonenses que possuem maior habilidade corporal para assimilar técnicas modernas de dança.

A comunidade amazonense sempre esperou por este grande momento da criação de seu próprio Corpo de Dança. É do conhecimento de todos que nossos bailarinos, em busca do conhecimento e do desenvolvimento desta arte, migram para os grandes centros nacionais e internacionais, conquistam prêmios, bolsas, e alcançam os melhores resultados, assegurando, com isso, suas permanências em grandes companhias de danças no país e fora do país.

Este projeto tem, entre outros objetivos, o de criar oportunidades no campo da dança local, para que todos sejam beneficiados com professores de alto nível técnico, e elevem a arte de dançar através da seriedade do trabalho desenvolvido pela equipe, conquistando o respeito profissional, inclusive da parte de outras modalidades artísticas e da população em geral.

O Amazonas está no cenário nacional como exportador de ritmo, portanto, este concurso será para a comunidade do Estado do Amazonas, com o objetivo de resgatar os bailarinos que migram para outros lugares e desejam voltar a sua terra para ensinar o que aprenderam, como também aproveitar a mão-de-obra local. Estes bailarinos serão admitidos por concurso público e o corpo técnico, por apresentação de curriculum, prova de título e entrevista.

O Corpo de Dança fará parte do Programa de Música Erudita e Artes, que orienta o Centro Cultural Cláudio Santoro. Os bailarinos irão ministrar aulas de dança no estilo para o qual foram selecionados ou desenvolvida outra atividade na formação de bailarino, oferecendo à comunidade a oportunidade de participar e desenvolver sua aptidão artística no campo da dança. Com isto, a clientela atingirá uma qualidade de vida superior, conhecendo-se melhor, e o meio em que vive, através do equilíbrio corporal e psíquico.

Assim, sob o aspecto educacional, a comunidade será beneficiada pela interação entre Escola x Comunidade, Aluno x Professor, Ensino x Aprendizagem, pressupostos básicos para a concretização da formação de um mundo melhor.

5. METODOLOGIA

- O Corpo de Dança do Amazonas será composta, inicialmente por até 25 bailarinos admitidos em concurso público.
- O Concurso terá edital de convocação publicado no Diário Oficial do Estado - D.O.E. e nos jornais de maiores circulação no Amazonas.
- O prazo das inscrições será de 45 dias corridos, a contar da divulgação do edital.
- O concurso contará de duas provas prática.
- A seleção dos candidatos será feita através de audições pública, examinados por banca examinadora composta por 5 profissionais renomados na área cultural, sendo 1 artista plástico, 1 músico e 3 profissionais de dança. Será presidida por um dos componentes da área de dança.
- A classificação e o resultado final do concurso serão divulgados através do D.O.E. e da imprensa local, diretamente pelo Secretário de Cultura.
- Os bailarinos selecionados cumprirão uma carga horária de 6h/dia para ensaio e estudos em conjunto, e 3h/aulas semanais para os que exercerão o magistério no estilo para o qual forem designado, ou outras atividades que auxiliem na formação de novos bailarinos.
- O Corpo de Dança do Amazonas terá estrutura, técnica, material administrativa e estúdio de ensaio adequado, para o melhor funcionamento e qualidade do trabalho que irá desenvolver, e integra a estrutura da Secretaria de Estado da Cultura e Estudos Amazônicos.

6. ATIVIDADES

1. Elaboração do Projeto
2. Publicação do edital de convocação do concurso
3. Inscrições dos candidatos
4. Preparar as audições de seleção
 - Escolher a banca examinadora e respectivo presidente.
 - Preparar a viagem da banca até a cidade de Manaus.
5. Divulgar o resultado do concurso
6. Audições de seleção
7. Início das atividades do Corpo
8. Relatório de acompanhamento
9. Relatório final do exercício de 98.

7. RECURSOS FINANCEIROS

Os recursos financeiros serão de responsabilidade do Governo do Amazonas no orçamento da Secretaria e Estado da Cultura e Estudos Amazônicos, que efetuará o pagamento de todas as despesas do Corpo de Dança, de acordo com o demonstrativo de despesa deste projeto. A Secretaria poderá contar com apoio da Associação de Amigos da Cultura, integrada membros da comunidade manauense e empresários local.

Projeto: Corpo de Dança do Amazonas

Cronograma Geral

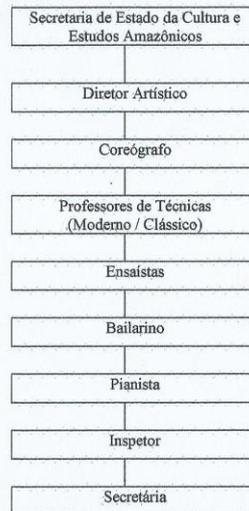
Período: 26.01.98 a 31.12.98

ATIVIDADE	JAN	FEV	MAR	ABR	MAIO	JUN	JUL	AGO	SET	OUT	NOV	DEZ
1. Elaboração do Projeto												
2. Divulgação do Edital												
3. Período de Inscrição		16	a 16									
4. Preparação das audições			10 a 22									
5. Audições da seleção (execução)			19 a 22									
6. Divulgação do Resultado do Concurso			31									
7. Início das Atividades da Cia					1º							
8. Relatório de acompanhamento do Projeto												
9. Relatório Final do Exercício de 98												

Projeto: Corpo de Dança do Amazonas

Período: 26.01.98 a 31.12.98

ORGANOGRAMA



Projeto: Corpo de Dança do Amazonas

Demonstrativo Geral de Despesas

Período: 26.01.98 a 31.12.98

RUBRICA	CUSTO ORÇADO	FONTE DE RECURSOS	OBSERVAÇÃO
1- Despesa de Investimento		Secretaria de Cultura e Estudos Amazônicos	Os recursos para execução do Projeto constarão no Programa de Trabalho da SEC nas rubricas: Pessoal - 3132 Material - 3120
2 - Despesa de Operação			
2.1 Pessoal - Contrato Prestação de Serviço.	592.800,00		
2.2 - Material	12.598,84		
Total	605.398,84		

Projeto: Corpo de Dança do Amazonas

Demonstrativo Geral de Operação

Período: 26.01.98 a 31.12.98

RUBRICA	CUSTO		ORÇADO	FONTE DE RECURSOS	OBSERVAÇÃO
	Valor Unitário	Mensal	Anual		
2 - Despesa de Operação					
2.1 Pessoal					
01 (um) Diretor Artístico	2.300,00	2.300,00	27.600,00		
01 (um) Coreógrafo	2.000,00	2.000,00	24.000,00	Governo do Estado	
02 (dois) Professor de técnica	1.700,00	3.400,00	40.800,00		
01 (um) Ensaísta	1.500,00	1.500,00	18.000,00	Secretaria da Cultura e Estudos Amazônicos	
25 (vinte e cinco) Bailarinos conjunto	1.500,00	37.500,00	450.000,00		
01 (um) Pianista	800,00	800,00	9.600,00		
01 (um) Inspetor	800,00	800,00	9.600,00		
01 (um) Secretária	600,00	600,00	7.200,00		
04 cachê para banca examinadora	1.500,00	6.000,00	6.000,00		
TOTAL	12.700,00	54.900,00	592.800,00		

Projeto: Corpo de Dança do Amazonas

Demonstrativo Geral de Operação

Período: 26.01.98 a 31.12.98

RUBRICA	CUSTO		ORÇADO	FONTE DE RECURSOS	OBSERVAÇÃO
	Valor Unitário	Total			
2 - Despesa de Operação 2.2 - Material				Secretaria de Cultura	Os materiais constantes neste demonstrativo não estão com valores estimados, posto que o quantitativo será de acordo com o local onde ficará instalado o Corpo. Conforme pesquisa e informação da comissão de organização do Edital do Concurso do Corpo de Dança do Amazonas, o tamanho ideal do espaço para ensaio é equivalente às medidas de palco do Teatro Amazonas. 12,30 cm x 11,97 cm.
Aparelho de Som (dois decks), CD e vinil					
Espelhos (3mm de Cristal)					
Barras de Cano Galvanizado 1,10 cm Altura (móvel ou fixa)					
Piso de Madeira firme e resistente revestido com linóleo					
Iluminação Fria (fluorescente)					
Breu (Kg)					
Fitas K7					
CD's					
Partituras para piano (clássico / popular)					
Cadeira					
Mesa					
Fichário					
Armário					
Bebedouro					
Material de Expediente (papel, caneta, borracha, lápis)					
Material de limpeza					
04 Passagens Aéreas : Rio de Janeiro/ Manaus/Rio de Janeiro *	798,46	3.193,84			(*) Passagem para banca examinadora
04 dias de transporte local para a banca examinadora	350,00	1.400,00			Valores estimado em 01/98
04 dias de diárias em hotel para a banca examinadora (4 pessoas)	500,00	8.000,00			
TOTAL	1.648,46	12.598,84			

ANEXO 2

1. Das provas das inscrições, inscrições e resultados

- As inscrições serão feitas no período de 17 de fevereiro a 31 de março de 1998.
- A data máxima é de 18 anos de idade, no momento da realização das provas...

3. Dos documentos exigidos

- O candidato deverá apresentar, no ato da inscrição, os seguintes documentos:
- Carteira de Identidade (cópia e original);
- Prova de regularidade de situação no País, para estrangeiros em situação de regularidade no Brasil...

3. Das locais de seleção

- Provas teóricas de inscrição, a Secretaria de Estado de Cultura e Estudos Americanos (Sedeca) em local de realização do concurso de seleção.

4. Da seleção de vagas

- O concurso visa a preencher 23 vagas distribuídas para os seguintes instrumentos:
02 primeira violina
02 segunda violina
02 violão
02 violoncelo
02 contrabaixo
01 Bateria / Bateria
01 clarinete
01 clarinete / clarinete / saxofone
01 contrabaixo
01 trompete
01 primeira trompa
02 Sax trompa
02 Saxofone
01 primeiro trombone tenor
01 trombone tenor
01 trombone baixo
01 tuba
01 tuba
01 bacia

5. Das condições de seleção

- O concurso será efetuado com duas provas práticas, para saber o gabarito técnico instrumental do candidato.
- Os candidatos deverão comparecer no local de realização das provas com antecedência mínima de 30 dias, portando o documento de inscrição, documento oficial de identidade e autógrafo recente.

6. Das regras

- O teste consistirá em:
- OBOE
Coordenador: Concerto em Dó Maior, de Mozart
Uma peça de livre escolha.
- SÓBIA DE COQUETE
Alterações das peças: "La Cigala Lada" ou "Tribuna em Aljezur", ambas de G. Rossini.
Tribuna de "Quedas de Uma Escadaria", de M. Moniz de Sá.
2.º Movimento de "Canção" de J. Sibelius de Tchaikovsky.
2.º Movimento do Concerto para Violão, de J. Sibelius.
Letras à primeira vista.
- FAGOTE
Coordenador: Concerto em Dó Maior, de Mozart
Uma peça de livre escolha.
- SÓBIA DE COQUETE
Segunda de Provas (2 notas), de L. Stravinsky
Bateria, de M. Ravel
Sinfonias (Sóla Cadência de Blázar-Korolov
Quarta de uma Escadaria (3 Versões Casady) de M. Moniz de Sá.
1.ª Sinfonia de Beethoven (4.º Movimento)
Letras à primeira vista.
- VIOLÃO
Um primeiro movimento de um concerto de Mozart, com cadência.
Um estudo e um estudo, sobre: Rode, Diabí, Gavotte em Ré maior (Capriche)
Letras à primeira vista.
- CONTRABAIXO
Um movimento rápido e um lento, a escolher entre os cinco:
Concerto de Beethoven;
Concerto de Fauré;
Concerto de Mendelssohn;
1.ª Sinfonia de Beethoven;
1.ª Sinfonia de Mahler.
Letras à primeira vista.
- VIOLA
Primeira Sinfonia de Händel;
Primeiro Movimento de Caecilias, de Stravinsky
Uma peça, sobre os cinco:
Sonata de Beethoven (primeiro movimento);
1.ª Sinfonia, 1.ª Sinfonia, para violoncelo solo (Paganini e Allegro);
Sonata de Schubert "Arggagnon" (Primeiro Movimento)
Letras (transcritas), a escolher entre: Rode e Diabí
Letras à primeira vista.
- VIOLONCELO
Um primeiro movimento de Concerto, de Haydn (Allegro)
Coordenador: Prélude de J. S. Bach
Um estudo dos 40 estudos, de Chopin
Letras à primeira vista.
- CLARINETAS
Concerto de Mozart
Concerto de Weber
Letras à primeira vista.
- FLAUTA
Concerto em Ré Maior, de Mozart
Sinfonia de Opus Carmina de Beethoven
Letras à primeira vista.
- TROMPETA
Concerto de Hummel
Estudo característico n.º 6 de Arden
Letras à primeira vista.
- TROMBAS
Para Primeira Trompa: 4.º Concerto de Mozart e 1.º Concerto de Strauss
Para Segunda Trompa: 3.º Concerto de Mozart e Sonata de Beethoven
Letras à primeira vista.
- TROMBONE TENOR
Folhas de Dó: Concerto para Trombone
Alto: Quinteto - Músicos Sibelius
Sax - Sax - Clarinete
Saxifone - Concerto para Trombone
Escudo 3 peças para trompa
Letras à primeira vista.
- TROMBONE BAIXO
Delégue - 2 duetos
Esque Doura - "New Orleans"
Letras à primeira vista.
- TAMBÓRI
Fragmento característico dos seguintes ritmos brasileiros:
BERNINI: 1.ª Sinfonia
BEETHOVEN: 8.ª e 9.ª Sinfonias

TRICHA OWREY, 4.ª Sinfonia

- TUBA
Concerto para Tuba - Tugan Williams
Concerto para Tuba e Orquestra de Arjenyan
Letras à primeira vista.
- HARPA
Carlo Schubert - Chaconne delos Nios
Bach - 1.ª e 2.ª Sonatas
Uma peça para contrabaixo e uma violoncelo
Uma peça de livre escolha.
Letras à primeira vista.

7. Da remuneração

A remuneração dos músicos será feita de acordo com o quadro abaixo, incluindo gratificação:

Table with 3 columns: Quantidade, Vaga, Remuneração em R\$. Rows include 02 Primeira violina (2.250,00), 02 Segunda violina (2.250,00), 02 Violão (2.250,00), 02 Violoncelo (2.250,00), 02 Contrabaixo (2.250,00), 01 Bateria (2.250,00), 01 Clarinete (2.250,00), 01 Clarinete / Clarinete / Saxofone (2.250,00), 01 Contrabaixo (2.250,00), 01 Trompete (2.250,00), 01 Primeira trompa (2.250,00), 01 Sax trompa (2.250,00), 01 Trombone tenor (2.250,00), 01 Trombone tenor (2.250,00), 01 Trombone baixo (2.250,00), 01 Tuba (2.250,00), 01 Flauta / Flauta (2.250,00), 01 Oboe (2.250,00), 01 Clarinete / Clarinete / Saxofone (2.250,00), 01 Contrabaixo (2.250,00), 01 Harpa (2.250,00), 02 Tapanes (2.250,00).

8. De exigência especial

- Os músicos inscritos devem atender às exigências técnicas para participar de um Orquestra de alto nível, à vista de provas e demonstrações específicas, bem como de exercício regular do instrumento no instrumento para o qual for selecionado em instrumento especial.

9. Das condições de trabalho

- Os selecionados integram Programa de Música Erudita e Artos em Dependência Artística, Filarmônica e no Centro Cultural Cláudio Santoro, mantendo o regime de trabalho de 3 (três) horas, por semana e atuando em conjunto a 03 (três) locais semanais.

10. Da banca examinadora

- Os candidatos inscritos no concurso serão avaliados por uma banca examinadora, constituída por 3 (três) profissionais de reconhecido nível, sob a presidência do Diretor, designada pelo Secretário.

11. Das disposições gerais

- Os candidatos classificados ficam sujeitos, além das exigências contidas neste Regulamento, às normas administrativas da Secretaria de Estado de Cultura e Estudos Americanos, para fins de formalização do contrato com base na legislação vigente e, se estrangeiro, as exigências dos Ministérios de Trabalho e dos Relações Exteriores.
- Não serão aceitos os candidatos cujos documentos comprobatórios de aprovação no Concurso, validos, para esse fim, o resultado final devidamente homologado pelo Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos e publicado no Diário Oficial do Estado do Amazonas.
- A classificação final do concurso será divulgada através de Edital e ser publicada na imprensa de Manaus.

CENTIFURQUEL, CUMPRAR-SE E PUBLICAR-SE

Gabete do Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos, em Manaus, 12 de fevereiro de 1998.

ROBERTO DINIZ BASTOS FELIZIA BRAGA
Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos

AFAT 0848

CONCURSO PÚBLICO ESTADUAL PARA SELEÇÃO DE BALANINHO DO GRUPO DE DANÇA DO AMAZONAS

O Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos torna público a realização do concurso de seleção para bailarinos, segundo a organização do Grupo de Dança do Amazonas na forma e condições abaixo:

- 1. Das datas de inscrições, inscrições e resultados.
2. Dos documentos exigidos.
3. Das locais de seleção.
4. Das datas de provas.
5. Das condições de seleção.
6. Das regras.
7. Da remuneração.
8. Das condições de trabalho.
9. Da banca examinadora.
10. Das disposições gerais.

01- DOS PRAZOS DE INSCRIÇÃO, AUDIÇÕES E RESULTADOS

- As inscrições serão feitas no período de 17 de fevereiro a 16 de março de 1998.
- A idade mínima é de 16 (dezesseis) anos.
- Se estrangeiro, o candidato deve apresentar comprovante de residência no Amazonas.
- A inscrição poderá ser requerida pelo próprio candidato, ou por procurador devidamente constituído por instrumento particular.
- Os candidatos não residentes no Município de Manaus poderão inscrever-se pelo Fax (062) 822-2881.
- As audições de seleção serão abertas ao público no período de 15 a 22 de março de 1998 em local posteriormente a ser designado posteriormente.
- O resultado do concurso será divulgado nos dias 30 a 31 de março de 1998, no Diário Oficial do Estado do Amazonas e em jornal de circulação em Manaus.
- Os candidatos não residentes no Município de Manaus serão comunicados por telefone, telegrama ou fax.

02- DOS DOCUMENTOS EXIGIDOS

- Os candidatos deverão apresentar, no ato da inscrição os seguintes documentos:
- Carteira de Identidade (cópia e original) ou carta de certidão de nascimento.
- Comprovante de residência para estrangeiro.
- Currículo artístico.
- Livro fotográfico 3x4.

03- DOS LOCALS DE SELEÇÃO

- Provas teóricas de inscrição, a Secretaria de Estado de Cultura e Estudos Americanos divulgará pelo imprensa os locais de realização do concurso de seleção.

04- DO NÚMERO DE VAGAS

- O Grupo de Dança terá no mínimo 15 (quinze) e no máximo 25 (vinte e cinco) bailarinos.

05- DOS CRITÉRIOS DE SELEÇÃO

- O concurso será efetuado em 02 (duas) provas práticas mais composição: coreografia, para saber o gabarito técnico e interferência de candidato residente ou estrangeiro.
- Espetáculo coreográfico.
- Livro fotográfico do movimento.

- Qualidade do movimento.
- Musicalidade e harmonia.
- Velocidade que permita a banca examinadora avaliar integralmente o corpo do bailarino.

5.1- Das Notas

- Não haverá prova preliminar no processo de seleção. 7,00 (sete)
- Pontuação Final: O somatório de todas as notas será considerado como nota final dos participantes.
Obs.: A cada prova deverão ser selecionados os que obtiverem pontuação e perfil de nota mínima.

06- DAS TESTES

- As audições serão realizadas no período de 02 (dois) dias:
1.º Dia: Prova de Ballet Clássico com abertura na barra: tendr, piruete, Bateria, centro e ad.
2.º Dia: Prova de dança moderna/contemporânea com abertura nas seqüências de chão, centro e diagonal.
Composição livre para as audições.
Obs.: O tempo para execução de coreografia será de 02 minutos.
O figurino deverá estar condizente com o tema da coreografia.
As audições serão realizadas por dois profissionais de nível reconhecido nacional e internacional, os quais poderão fazer parte da banca examinadora.

07- DA REMUNERAÇÃO

Table with 4 columns: Vaga, Especificação, Remuneração em R\$, Observação. Row 1: 23 bailarinos corpo, 1.500,00, não haverá prova de seleção.

08- DA EXIGÊNCIA ESPECIAL

- Os bailarinos inscritos devem atender às exigências técnicas para participar de um Grupo de Dança de alto nível, à vista de provas de demonstrações específicas, bem como de exercício regular do instrumento no instrumento para o qual for selecionado ou não efetivado que atuará no horário de horas bailarinas.

09- DAS CONDIÇÕES DE TRABALHO

- Os selecionados compõem o Grupo de Dança do Amazonas, não integrando necessariamente o Programa Estadual de Formação de bailarinos, mantendo ou não o Magistério no Centro Cultural Cláudio Santoro ou em outros locais de realização do Estado, com horário de 03 (três) horas diárias por semana e atuando em conjunto a 03 (três) locais semanais em caso de regime no estilo para o qual for designado.
O Magistério será exercido por profissionais à vista de prova de título e experiências profissionais.

10- DA BANCA EXAMINADORA

- Os candidatos inscritos no concurso serão avaliados por uma banca examinadora, constituída de 03 (três) profissionais com nível reconhecido nacional e internacionalmente, sendo que um deles poderá ser estrangeiro, mantendo o regime de trabalho de 3 (três) horas semanais e atuando em conjunto a 03 (três) locais semanais em caso de regime no estilo para o qual for designado.
A Banca de Banca Examinadora é composta por:
Composição da Banca:
01 - Professor de Ballet Clássico;
01 - Professor de dança moderna/contemporânea;
01 - Coreógrafo;
01 - Bailarino;
01 - Artista plástico.

11- DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

- Cada candidato receberá em mãos o modelo final de suas provas, bem como sua classificação em trabalho limitado pelo SEC, logo após os testes.
- Os candidatos classificados ficam sujeitos, além das exigências contidas neste Regulamento, às normas administrativas do SEC e da administração pública, para fins de formalização do contrato com base na legislação vigente e, se estrangeiro, as exigências dos Ministérios de Trabalho e dos Relações Exteriores.
- A classificação final do concurso será divulgada através de Edital e ser publicada na imprensa de Manaus.
- A comissão consultora, composta por profissionais de dança convidados do SEC, acompanhará as audições e o desempenho do Grupo de Dança do Estado, durante o exercício de 1998.

CENTIFURQUEL, CUMPRAR-SE E PUBLICAR-SE

Gabete do Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos, em Manaus, 12 de fevereiro de 1998.

ROBERTO DINIZ BASTOS FELIZIA BRAGA
Secretário de Estado de Cultura e Estudos Americanos

DIÁRIO OFICIAL
CRIADO PELA LEI Nº 01, DE 31 DE AGO/1992
1ª CIRCULAÇÃO: 15.11.1993

JAMIL SEFFAIR
Diretor Presidente
MÁRIO JORGE CORREA
Diretor Técnico
ERNESTO DE OLIVEIRA LEAL NETO
Diretor Administrativo/Financeiro

Composto e Impresso nas oficinas gráficas da IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO DO AMAZONAS
OFICINAS: Rua Dr. Machado, 086 - Centro
CEP 68.020-090 - Manaus - Amazonas
TELEFONES: 633-1697/633-1125/633-1889
FAX: (082) 633-3148

ASSINATURA ANUAL
BALCÃO..... R\$ 303,00
CORREIO..... R\$ 606,00

PREÇO DA EDIÇÃO: R\$ 1,00
GOVERNO DO AMAZONAS

ANEXO 3

Ivan,

Espero que você esteja de bem com a vida e com a saúde.
Quero aproveitar para te parabenizar pelo seu trabalho junto ao SESC.
Sou muito amiga e parceira em muitos trabalhos do Eduardo Agui
(violinista e compositor) além de ser sua mãe.

Não quero tomar muito o seu tempo, imagino o quanto você deve ser ocupado.

Você sabe que vivi no Amazonas e dirigi o CDA (Corpo de Dança do Amazonas) por três anos e meio. Aproveitei ao máximo essa oportunidade, viajando, lendo e participando do cotidiano do Amazonas. Criei para eles o GRITO VERDE, você assistiu no SESC Pinheiros, esse espetáculo foi ovacionado em Paris, no Brasil / França em 2005. Neste ano roda o Brasil no PALCO GIRATÓRIO do SESC. Você conhece? Por questões familiares estou de volta a São Paulo e continuo ligada a eles sendo consultora artística e de planejamento.

Nesses 42 meses na Amazônia, nasceu um sonho, que se transformou em um grande desejo. O de realizar um espetáculo sobre as águas dos rios, de comunidade em comunidade.

Criar um itinerante periodicamente com diferentes linguagens artísticas, levar um pouco de nós para os ribeirinhos e através da nossa arte, oferecer talvez a primeira oportunidade deles assistirem a um espetáculo ao vivo e a cores. Se permitirem experimentar a ação artística juntando-se a nós nos workshops, trocando idéias nos bate papos após as apresentações.

As crianças ribeirinhas vão as escolas flutuantes de canoa ou de barcos, em casa a luz acende com o lampião. Gerador é coisa de gente com muito dinheiro.

Não há muito que fazer por terra, aliás, o nome já diz: ribeirinha e lá só se chega pelo rio.

O desejo é ter uma balsa/palco com iluminação e sonorização, rebocado por um barco com capacidade de hospedar os artistas e técnicos.

A Balsa/Palco é fundamental para atender as necessidades básicas "a realização dos espetáculos; workshops e integração com a comunidade". Ela também possibilita aos artistas a própria manutenção técnica diária, além dos ensaios o que para o profissional se faz necessário durante uma longa tournée.

Todas essas atividades assim como as montagens cênicas e de iluminação, serão abertas as comunidades. Tudo deverá ser anotado e registrado por meio de fotos, filmagens com entrevistas e making of.

Esse material será transformado em um documentário e poderá ser utilizado para sensibilizar novos parceiros.

Eu não tenho nenhum projeto formulado. Tenho a vontade do fazer artístico e a determinação de que tenho que fazer e me empenhar para que isso aconteça.

Pensei muito com quem conversar a respeito, alguém que pudesse me ouvir e me orientar. Alguém que se eu estiver sonhando me desperte, ou se também acredita que isso é possível, me ajude para que isso possa acontecer e de despertar o interesse nos patrocinadores.

A primeira pessoa que surgiu na minha cabeça foi você. Pensei certo, pois acho você um homem de grande sensibilidade e experiente com as questões culturais e sociais. Além de conhecer muito bem esse Brasil e de conhecer Ivonice Satie.

A segunda pessoa foi o Fernando Alves, um amigo de Diadema que hoje está em Manaus (foi para lá em 2003) a serviço da BOMBARDIER, uma empresa Canadense que fabrica MOTOR pra embarcações aquáticas.

Pensei nele primeiro para ouvi-lo sobre o que ele achava dessa vontade e segundo para saber se poderia contar com a BOMBARDIER, quanto ao motor do barco que deverá rebocar a Balsa/PALCO.

Ele ficou surpreso e gostou muito da idéia e disse que seria necessário escrever um projeto. Com custo e tempo.

Por indicação dele estou marcando uma reunião no dia 15/09/2006 com o diretor da Oportunit (agência de propaganda e Marketing) em Manaus, que se interessou em ouvir o projeto.

Ivan, se você acha que vale a pena queimar o cérebro nessa vontade e puder me receber, eu gostaria muito de te ouvir. Preciso ouvir!

Obrigado pela atenção e fico no aguardando um retorno seu.

Abraços

Ivonice Satie
11 9121 8251 | 11 3262 2293
ivosatie@terra.com.br

APÊNDICES

APENDICE A

ROTEIRO DE ENTREVISTA – Comissão de Acompanhamento

1º Momento: experiência prévia ao CDA

Comente o movimento artístico em dança que antecede o CDA

2º Momento: a experiência do CDA

Como se deu o processo de criação do Corpo de Dança do Amazonas?

Qual sua contribuição neste processo?

Comente a primeira audição: escolha da banca julgadora, escolha da direção, escolha dos professores, escolha dos bailarinos.

Fale do tempo em que você permaneceu na Comissão de Acompanhamento.

Existe uma possível interferência da comissão de assessoria na estética artística desenvolvida durante a primeira direção?

Neste contexto de formação, qual eram a filosofia e o pensamento que moviam a direção do CDA?

APÊNDICE B

ROTEIRO DE ENTREVISTA – Corpo de Dança do Amazonas

Comente sua trajetória na dança antes de entrar no Corpo de Dança do Amazonas.

Porque você resolveu entrar para o Corpo de Dança do Amazonas?

Comente a primeira audição e as demais audições internas.

Comente a rotina de aulas, ensaios e apresentações do CDA, nas três direções.

Comente o período das três direções artísticas: Joffre Santos, Ivonice Satie e Monique Andrade/Getúlio Lima.

Comente as turnês.

Quais suas aspirações dentro do grupo?

Existe alguma coreografia, direção artística, turnês, enfim, algum momento significativo para você, que você gostaria de compartilhar?

APENDICE C



**Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo**

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da Pesquisa **“Corpo de Dança do Amazonas: história e memória”**, sob a responsabilidade do pesquisador Getúlio Henrique Rocha Lima a qual pretende estudar a história e a memória do Corpo de Dança do Amazonas.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um roteiro de entrevista baseado na metodologia da história oral. Ou seja, sua entrevista será registrada em gravador de voz e passará, primeiramente, por transcrição literal e, em seguida, os dados relevantes passarão por um processo de textualização, no qual serão trabalhados alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios de linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações. Você receberá uma cópia impressa da transcrição literal e uma cópia digital em CD-R para que possa conferir o documento produzido.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa podem ocorrer caso os resultados da pesquisa não respondam aos objetivos propostos. E, se as informações coletadas forem utilizadas para outros fins que não sejam os estritamente relacionados à pesquisa. Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico, o que pode impedir de tal risco acontecer. Caso aconteça algo dessa natureza durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. E também será publicada nota de esclarecimento em mídias digitais ou impressas. Se você aceitar participar, estará contribuindo para o registro da história do Corpo de Dança do Amazonas, ampliando as fontes de pesquisa da história da arte do nosso estado.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.

Ressaltamos que pretendemos elaborar publicações sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentadas e discutidas em eventos científicos locais, regionais, nacionais e internacionais.

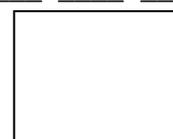
Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço Rua Leonardo Malcher, 1728, Pça XIV de Janeiro – Manaus/AM, pelo telefone (92) 3878-4407, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UEA. Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP da Universidade do Estado do Amazonas à Av. Carvalho Leal, 1777 - Escola Superior de Ciências da Saúde, 1º andar, Cachoeirinha – CEP 69065-001, Fone 3878-4368, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu, _____, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas na entrevista sem que nada haja de ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

Assinatura do participante

Data: ___/___/___



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar

Assinatura do Pesquisador Responsável

Escola Superior de Artes e Turismo
Av. Leonardo Malcher, Ed. Samuel
Benchimol, 1728, Pça. XIV de Janeiro
Manaus – Amazonas CEP: 69010-170
Tel. (92) 3878-4415 www.uea.edu.br

UEA
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DO
AMAZONAS


AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO