

A DANÇA NA RIBALTA: O CUBALLET EM GOIÂNIA (1995-2000)

REJANE BONOMI SCHIFINO*

Resumo: Em 1995, o Centro Pro-Danza (órgão vinculado ao Ballet Nacional de Cuba) e uma academia de dança particular promoveram em Goiânia um curso intensivo de balé clássico que foi ministrado por bailarinos e *maitres* interessados em divulgar a técnica e escola de dança cubana fora de seu país. O referido curso, entretanto, não se restringiu somente ao seu papel de ensinar a alunos e profissionais brasileiros da dança as bases técnicas da escola cubana: ele acabou se transformando na porta de entrada, na cidade, tanto da técnica de dança cubana quanto de profissionais oriundos dos quadros do Ballet Nacional de Cuba, alguns dos quais optaram por fixar residência definitiva na capital goiana. Através da análise das fontes disponíveis, intenta-se, neste artigo, verificar possíveis desdobramentos deste acontecimento sobre a dança (e seu ensino) em Goiânia.

Palavras-chave: Balé; Cuballet; Goiânia.

Abstract: In 1995, Centro Pro-Danza, organ attached to Ballet Nacional de Cuba, and a private dance school of Goiânia did an intensive ballet course taught by dancers and masters who were interested to promote Cuban dance school and Cuban ballet technique out of their country. However,

* Mestranda em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e em História pela UFG. É pesquisadora-bolsista CAPES, além de estar vinculada à Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais. E-mail: <rejanebonomi@hotmail.com>.

that course hadn't only the function to teach Brazilian dance students and dance professionals about Cuban school's technical bases: it was transformed in the entry of the Cuban dance technique also of Ballet Nacional de Cuba's professionals at Goiânia, with some of them having chosen to live definitely at the city. Through the analysis of the available sources, this paper tries to check some possibilities emerged, which were reflected on the dance (and its teaching) at Goiânia.

Key-words: Ballet; Cuballet; Goiânia.

Os estrangeiros e o ensino do balé clássico no Brasil

A leitura e análise de publicações sobre o balé e sua história, e a observação de alguns dos caminhos que são percorridos para que se obtenha a formação profissional nesta arte no país sugerem que ela ocorre, em grande parte, dentro de academias particulares e/ou em cursos considerados informais, apesar de em 1927 ter sido criada a primeira escola de dança brasileira, com apoio governamental, no Rio de Janeiro.¹ Este acontecimento foi impulsionado na primeira metade do século passado pela chegada de bailarinos, coreógrafos e *maitres* estrangeiros que fixaram residência no Brasil pelos mais variados motivos.

Vista como a grande responsável pela abertura da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro em 1927, a russa Maria Olenewa era bailarina da companhia de dança de Anna Pavlova quando esteve no Rio de Janeiro pela primeira vez. Encantou-se pela cidade e se deixou ficar, ajudando na formação do primeiro corpo

¹ SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional das Artes Cênicas, 1989, p. 258-259.

de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.² Já o coreógrafo tcheco Vaslav Veltschek e a bailarina búlgaro-francesa Juliana Yanakieva, ambos contratados em 1939 para uma temporada de quatro meses com o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acabaram por se radicar definitivamente no país com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Ele se tornou diretor da Escola Experimental de Danças do Teatro Municipal de São Paulo em 1942; ela, além de dançar com o corpo de baile carioca, atuava em teatros de revista e dava aulas em sua própria academia, em Niterói.³ Enquanto isso, a bailarina franco-russa Tatiana Leskova era primeira-bailarina da companhia Original Ballets Russes quando esteve no Brasil pela primeira vez. Naquele momento decidiu deixar a companhia e se estabelecer no Rio de Janeiro, em parte pelo advento da Segunda Guerra, em parte por motivos pessoais. Tornou-se diretora, coreógrafa, professora e bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de ter sido professora em academias de dança particulares na cidade.⁴ Já a alemã Kitty Bodenhein foi obrigada a se estabelecer em São Paulo no início da década de 1930, devido à impossibilidade de retornar à sua terra natal após o início da Revolução de 1932.⁵

² SUCENA, op. cit., 1989.

³ PEREIRA, Roberto. *Os passos de Juliana Yanakieva*. Niterói: Niterói Livros, 2001.

⁴ BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

⁵ SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero: São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002, p. 32.

Assim como eles, tantos outros vieram e ficaram também pelos mais variados motivos. Todos se desdobravam atuando como bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias e professores, tanto em escolas mantidas pelo governo quanto em academias particulares.

Eles conseguiram formar uma primeira geração de bailarinos brasileiros que, posteriormente, passou a exercer as funções de seus mestres dentro desta arte. Uma referência é Madeleine Rosay, que foi a primeira-bailarina brasileira formada pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rosay continuou na profissão como coreógrafa, professora e diretora da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, além de ter atuado como assistente de coreógrafa junto ao corpo de baile da companhia de dança do Theatro.⁶ Também pode ser citada Leda Iuqui: após ser revelada como solista da companhia carioca, abriu a academia particular de dança no Rio de Janeiro na qual Ana Botafogo iniciou seu aprendizado.⁷ Já Carlos Leite, após ter feito carreira no Municipal do Rio de Janeiro, se mudou para Belo Horizonte em 1948. Ajudou a fundar o Ballet da Fundação Palácio das Artes e foi professor de Klauss Vianna. Por fim, Décio Stuart, após se mudar para Santos, atuou como professor em sua própria academia e ajudou a fundar a Escola Municipal de Bailados daquela cidade.⁸

⁶ BRAGA, op.cit., 2005 e SUCENA, op. cit., 1989.

⁷ BOTAFOGO, Ana; BRAGA, Suzana. *Na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 10.

⁸ SUCENA, op.cit., 1989, p. 481-484.

Estes e outros profissionais tinham em comum não só o fato de terem feito parte da primeira geração de bailarinos profissionais formados no país, mas também o de se desdobrarem nas funções de coreógrafos, bailarinos, diretores e professores em escolas públicas e particulares. Esta primeira geração auxiliou na formação de novos artistas que se tornaram (re)conhecidos na profissão, e contribuíram para que o país finalmente adquirisse autonomia em relação aos estrangeiros na formação de bailarinos, coreógrafos e professores de balé. Entretanto, os profissionais de outros países continuaram a migrar para o Brasil, abrindo suas próprias escolas e/ou se integravam ao sistema de ensino público desta arte nas localidades em que passaram a residir. Contribuíam para o aumento do arcabouço de conhecimento do balé nas localidades em que atuavam, disseminando diferentes metodologias de ensino, ensinando versões variadas de balés consagrados mundialmente e atualizando os professores brasileiros com os quais tinham contato.

Embora se constate uma preferência destes professores por permanecer em cidades do eixo Rio de Janeiro - São Paulo, foi observada a presença deles em outras localidades fora deste eixo. Goiânia é uma destas localidades. À semelhança do que ocorria nas grandes capitais, eles contribuíram na capital goiana com a formação técnica de bailarinos (em alguns casos, até mesmo estabelecendo contatos profissionais no exterior para os mais talentosos), interagem com os professores locais e ajudavam a estabelecer um sistema de ensino

informal desta arte. Diante desta realidade, o questionamento inicial que surgiu foi: qual a influência destes estrangeiros sobre o universo artístico da dança, especificamente do balé, em Goiânia?

Para responder a esta questão, foi iniciada uma pesquisa no acervo de documentos das principais academias de dança desta cidade a partir da década de 1970, quando foi aberta a escola Mvsika Centro de Estudos, a qual é considerada a primeira academia de dança de Goiânia. Ao mesmo tempo, foram retomadas as informações obtidas em pesquisa anterior⁹ para que se pudesse verificar com maior precisão as continuidades e descontinuidades ocorridas pela ação destes estrangeiros na cidade.

Neste processo, a documentação referente a um curso intensivo de férias promovido em Goiânia por uma academia particular em parceria com o Centro Pro-Danza (órgão vinculado ao Ballet Nacional de Cuba) chamou a atenção, pois era a primeira vez que bailarinos e *maitres* interessados em divulgar a técnica e escola de dança cubana ministravam este curso na cidade. A documentação analisada, entretanto, sinalizou que o referido curso não se restringiu somente ao seu papel de ensinar a alunos e profissionais brasileiros da dança as bases técnicas da escola cubana: ele acabou se transformando, em Goiânia, na porta de entrada tanto da técnica de dança cubana quanto de profissionais oriundos dos quadros do Ballet Nacional de Cuba, alguns dos quais optaram por fixar

⁹ SCHIFINO, Rejane Bonomi. *Danças teatrais em Goiânia: uma perspectiva construída a partir da imprensa (1940-1960)*. 2009. 74 f. Monografia (Bacharelado em História) – Curso de Graduação em História, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2009.

residência definitiva no local. Através da análise das fontes disponíveis, pretende-se, neste artigo, verificar possíveis desdobramentos deste acontecimento sobre a dança (e seu ensino) em Goiânia.

O aprendizado do balé clássico em Goiânia: uma novidade trazida pelos “de fora”

Os professores de balé estrangeiros estiveram presentes no processo de aprendizado do balé em Goiânia já a partir do início dos anos 1950, atuando ao lado dos poucos professores locais. Neste primeiro momento, entretanto, estes estrangeiros se encontravam fixados na cidade por curtos períodos de tempo, devido a fatores que nem sempre se relacionavam ao exercício da profissão.

Por exemplo, a alemã Karen¹⁰ se mudou para a capital devido à profissão do marido, um engenheiro que trabalhava em obras de infraestrutura em todo o estado. Da mesma maneira, a russa Nádia se radicou temporariamente no local durante a década de 1950. Enquanto ambas residiram em Goiânia, elas se dedicaram ao ensino de balé clássico para a sociedade goianiense em estúdios montados dentro de suas próprias casas, ministrando aulas que visavam

¹⁰ Esta informação é proveniente da memória de Ana Maria Alencastro Veiga Consort, ou simplesmente Sinhá. Ela relatou que iniciou seus estudos de balé com Karen em 1955, aproximadamente. Contudo, em seu relato, não conseguiu se lembrar do sobrenome de sua primeira professora, nem da professora russa Nádia, que também atuou como professora de balé na capital durante aquela década. CONSORT, Ana Maria Alencastro Veiga. Ana Maria Alencastro Veiga Consort: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (83 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

mais a apresentação de uma arte para a população local que a transformação de seus alunos em bailarinos profissionais. Apesar disso, quando deixaram a cidade em 1959, o trabalho de ambas serviu de referência para a sociedade local para a avaliação da qualidade do trabalho dos professores que chegaram posteriormente à mudança das européias. Até o momento, não há conhecimento sobre qual método de ensino as duas professoras utilizavam em suas aulas.

Contudo, a década de 1960 não revelou nenhum trabalho excepcional nesta arte. A análise dos artigos sobre dança publicados na imprensa goianiense naquele período sugerem que os cursos de balé continuaram a existir na cidade graças a professores brasileiros que se radicavam temporariamente em Goiânia. Nenhum professor estrangeiro foi encontrado entre os poucos nomes de professores de dança, ou de balé¹¹, daquele período.

Eles retornaram a partir dos anos 1970, com a abertura da academia Mvsika Centro de Estudos em 1973. A direção da academia era formada por Delmari de Brito Rossi, Elizabeth Carramaschi Teixeira, Estércio Marquez Cunha e Glacy Antunes de Oliveira. Com o objetivo de oferecer um ensino diferenciado na dança (e nas artes) para seus alunos, os sócios citados decidiram implantar a metodologia inglesa de ensino para balé clássico desenvolvida pela

¹¹ Dança é considerada, neste artigo, em seu sentido mais lato, ou seja, como expressão do aspecto artístico humano por meio do significado atribuído ao movimento. Nesta perspectiva, ela englobaria tanto o balé clássico quanto várias outras técnicas de dança.

Royal Academy of Dancing (RAD), que fora criada em 1920 com o objetivo de melhorar o ensino do balé clássico através da criação de uma metodologia diferenciada de ensino.

A RAD foi elaborada e codificada por bailarinos e mestres como Adeline Genée, Tamara Karsavina, Lucia Cormani, Phyllis Beddells e Edward Espinosa. Esta metodologia se caracteriza pelo estudo e desenvolvimento de um programa específico de exercícios de dança de acordo com o desenvolvimento físico e psicológico do estudante, com a duração de oito anos. Ao final deste período, o estudante é considerado formado em balé, pois ao longo do tempo ele se desenvolve tecnicamente ao mesmo tempo em que aprende sobre a história da dança, os estilos dos balés, sua nomenclatura, entre outros aspectos. Além disso, este aluno é submetido a exames esporádicos por professores da entidade que aferem o aprendizado obtido ao longo deste tempo. Por ser este um programa de ensino extenso e detalhado, foram contratadas pela diretoria do Mvsika duas professoras inglesas, Heulwen Price e Jane Stanley, as quais implementaram, sistematizaram o ensino desta metodologia de balé em Goiânia e ensinaram e profissionalizaram os proprietários das principais academias de dança existentes hoje na cidade entre 1975 e 1989.

Aparentemente, a contratação de professores estrangeiros para o ensino de balé acabou se tornando um padrão na capital com o advento da abertura de novas academias de dança a partir da década de 1980. Entretanto, o interesse destes estabelecimentos não era restrito somente à

metodologia inglesa ao sair da academia que os formou: tais professores entravam em contato com outras metodologias (como, por exemplo, a russa¹²), seja atuando como bailarinos em companhias fora do estado, seja participando de cursos de metodologia para professores dentro e fora do país. Eles estudavam suas especificidades e as inseriam na cidade a partir do aprendizado prático vivenciado, além de eventualmente contratarem professores estrangeiros por períodos de tempo determinados para ministrarem aulas dessas metodologias em suas academias.

Uma destas academias é o Studio Dançarte, aberta em 1986 por Ariadna e Gisela Vaz, duas irmãs que são ex-alunas do Mvsika Centro de Estudos. Apesar das proprietárias terem adquirido sua formação em balé através da metodologia inglesa, estudos posteriores realizados por ambas sobre a metodologia russa permitiram que elas elaborassem uma metodologia de ensino híbrida, privilegiando os melhores aspectos de cada metodologia matriz para as diferentes faixas etárias existentes na academia. Em 1993, esta academia contratou pelo período de um ano a bailarina vietnamita Nguyen Thi Le Ha, formada em Kiev (Ucrânia) para ministrar aulas baseadas na metodologia russa.

¹² Segundo Bourcier, a metodologia russa foi desenvolvida ao longo do século XIX a partir da fusão da elegância e sensibilidade da escola clássica francês, da velocidade e virtuosidade de execução técnica do movimento da escola italiana e da expressividade interpretativa russa. Ver BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 222. Portinari, por sua vez, afirma que “o que se denomina hoje estilo russo ali foi moldado ao longo de gerações. Mestres estrangeiros como Le Picq, Didelot, Perrot, Saint-Léon, Christian Johansson, Marius Petipa, Enrico Cecchetti, e russos como Nicolas Legat, Lev Ivanov, Paul Gerdt, Yekaterina Vazem, entre outros, estabelecem uma tradição pedagógica que, em 1934, será codificada por Agrippina Vaganova no livro *Fundamentos da Dança Clássica*”. Ver PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 102.

Reproduzindo mais uma vez o padrão identificado, o Studio Dançarte organizou em 1995 um curso intensivo de férias com professores e bailarinos cubanos com o objetivo de apresentar aos alunos e público goianiense a metodologia de balé desenvolvida e aplicada em Cuba, e que até aquele momento não era utilizada pelas academias da cidade. Desta vez, não se tratava de reforçar uma metodologia que já era utilizada nas academias: teriam estes cubanos provocado alterações no balé praticado por estas academias?

Para tentar responder esta questão, é necessário conhecer um pouco a história do Ballet Nacional de Cuba, dimensionando corretamente seu impacto e sua possível influência sobre a dança praticada nas academias de Goiânia.

A dança e a política: uma breve história do Ballet Nacional de Cuba

A história do Ballet Nacional de Cuba se confunde com a história pessoal de sua fundadora, a bailarina Alicia Alonso (nascida Alicia Martinez). Filha de uma família proeminente em Havana, Alicia começou a dançar balé ainda na infância. Desde então, nunca deixou a profissão, continuando seus estudos em escolas americanas após deixar Havana em companhia do também bailarino Fernando Alonso (e que se tornou seu marido). Em 1941, ingressou no American Ballet

Theatre (ABT)¹³ em Nova Iorque e passou a dançar eventualmente com o Ballet Pro-Arte Musical de Havana. Problemas de visão a afastaram dos palcos por dois anos, mas em 1943 ela regressou ao ABT.

Já casada com Fernando, fundou sua própria companhia de dança em 1948, o Ballet Alcía Alonso. Paralelamente, desenvolvia sua carreira como estrela do ABT realizando turnês e atuando como bailarina convidada nas maiores companhias de balé do mundo. Como bailarina desta companhia, Alcía teve a oportunidade de entrar em contato com grandes coreógrafos americanos daquele período, como Eugene Loring, Agnes de Mille, Michael Kidd, Jerome Robbins e John Taras. Estes e outros eram responsáveis pela produção de obras originais baseadas em temas da cultura americana, como Billy the Kid (estreado em 1938, contava a história de William Bonney, famoso fora-da-lei do velho oeste) e Fall River Legend (estreado em 1948, tinha como enredo a história de uma mulher acusada de matar seu pai e a madrasta).

A grande mudança veio com seu engajamento na Revolução Cubana em 1959. Após sua vitória, Fidel Castro convidou Alcía a formar uma companhia de dança cubana financiada pelo Estado. Ela

¹³ Esta companhia foi fundada em 1939, por Lucia Chase e Mikhail Mordkin. Desentendimentos entre os dois fizeram Lucia, financiadora da companhia, dispensar Mordkin e se unir a Richard Pleasant para dirigir a companhia. Tinha, então, o nome de Ballet Theatre. Desde sua fundação, tem se firmado como uma das principais companhias de dança dos Estados Unidos, contendo em seu repertório obras variadas tanto do balé clássico quanto de coreógrafos consagrados como Jerome Robbins, Antony Tudor, Leonide Massine, Eliot Feld, Twyla Tharp, entre outros. Ver CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999, p. 241-244; PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 225-229.

e Fernando se tornaram diretores da companhia e da Escola Nacional de Ballet, ao mesmo tempo em que Alicia acumulava o cargo de primeira-bailarina no Ballet Nacional de Cuba. Portinari também aponta que os laços de Cuba com a ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) proporcionaram um profícuo intercâmbio entre os dois países, com mestres e coreógrafos do Ballet Bolshoi e Ballet Kirov tendo sido convidados para trabalhar na ilha.¹⁴ Entre as obras dançadas pela companhia, encontram-se obras clássicas do balé (como *Les Sylphides* e *Coppelia*), obras de coreógrafos estrangeiros (como George Balanchine¹⁵) e obras de coreógrafos cubanos, como Alberto Mendez, Eduardo Rivero e Víctor Cuellar. Estes últimos utilizavam a história de seu país como temas de suas coreografias (como, por exemplo, *Tarde en La Siesta*, de Alberto Mendez, que retratava a sociedade cubana do período colonial). Paralelamente, a metodologia cubana de ensino do balé passou a ser organizada, terminando de ser finalmente codificada na década de 1970.

Produtos diretos do regime castrista, a companhia e a escola cubanas tiveram seu reconhecimento obtido em todo o mundo mediante a apresentação da qualidade técnica e artística de seus componentes. Nem mesmo as dificuldades financeiras ocasionadas pela queda da URSS e pelo início do embargo econômico fizeram a qualidade da companhia decrescer. Os bailarinos e professores formados pela

¹⁴ PORTINARI, op. cit., 1989, p. 233.

¹⁵ Bailarino e coreógrafo russo que se radicou nos Estados Unidos após a Revolução Russa.

escola cubana continuaram a ser respeitados dentro e fora da ilha, e a ser solicitados para ensinar a metodologia cubana em diversas partes do mundo. O Cuballet surgiu a partir desta demanda.

O Curso Prático Internacional da Escola Cubana de Ballet: de Havana para o mundo...

O Curso Prático Internacional da Escola Cubana de Ballet (ou simplesmente Cuballet) foi idealizado por Laura Alonso, filha de Alicia e diretora geral do Centro Pro Danza, órgão vinculado ao Ballet Nacional de Cuba. Originalmente, este órgão tinha a função de treinar jovens bailarinos talentosos oriundos das diversas escolas de dança do país, porém sem experiência profissional, nos mais diversos balés e coreografias. A finalidade deste treinamento era adquirir experiência e maturidade necessárias à interpretação dos repertórios das companhias.

O primeiro Cuballet foi realizado em Havana no ano de 1982 como um curso intensivo de balé para alunos cubanos e estrangeiros radicados na ilha durante o verão cubano. Ao mesmo tempo em que eram ministrados cursos simultâneos de balé clássico, técnica específica para dança masculina, aulas de pas de deux, técnica específica para treino em sapatilhas de ponta, metodologia de ensino para professores, aulas complementares de eficiência física (nas quais se realizam exercícios que trabalham e desenvolvam a força muscular e a elasticidade dos bailarinos), aulas de metodologia de ensino para

professores, entre outras, os alunos participantes ensaiavam coreografias diversas para serem apresentadas ao final do curso. O sucesso foi imediato, o que fez o Cuballet passar a ser realizado também em outros períodos do ano e o Centro Pro Danza a adquirir mais uma função.

A partir de 1991, ele passou a ser realizado também no exterior, às vezes simultaneamente por equipes diferentes: Argentina e México foram os primeiros países que receberam os professores cubanos. Em 1992, as cidades de Estocolmo (Suécia) e Niterói (Brasil) sediaram o evento. Em 1993, ele foi repetido no Rio de Janeiro, na Argentina, na Suécia e nos Estados Unidos. Em 1994, ele retornou a São Paulo. Em 1995, ele chegou a Goiânia a convite do Studio Dançarte.

...E do mundo para Goiânia

Ocorrido entre 09 de janeiro e 02 de fevereiro de 1995, o Cuballet 95 foi organizado, em Goiânia, por iniciativa de Gisela e Ariadna Vaz, irmãs e proprietárias do Studio Dançarte. Este evento foi iniciado com um coquetel de abertura organizado pela academia, ao qual compareceu tanto a imprensa quanto Ubirajara Galli, que era o diretor da Fundação Cultural Pedro Ludovico¹⁶ naquele

¹⁶ Órgão do estado de Goiás responsável pelo setor cultural; hoje é denominado Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira.

momento. Segundo Rezende, no coquetel “[...] Ariadna Araújo Carneiro Vaz [...] dissertou sobre as atividades do Dançarte e a coragem de trazer cara e importante célula do balé mundial, o de Cuba.”¹⁷

Na referida célula foram trazidos onze profissionais cubanos, entre professores e bailarinos. Laura Alonso estava presente, assim como Ivan Monreal, seu filho, e que também era maitre de dança. Nestes vinte e cinco dias, foram ministrados os cursos de balé clássico, aulas de técnica de balé em pontas, eficiência física, maquiagem para palco, aulas de pas de deux (com apresentação de técnicas específicas para atuação conjunta dos bailarinos em trechos coreográficos), metodologia de ensino e medicina aplicada à dança para professores e medicina aplicada à dança para médicos (este último foi ministrado especialmente pelo médico Saúl Diaz).

Além disso, foram montados e ensaiados dois espetáculos: o primeiro, apresentado em 21 de janeiro e intitulado Uma noite de pas de deux, era uma remontagem de trechos conhecidos de diversos balés clássicos, como O Quebra Nozes, O Lago dos Cisnes, O Corsário e Raymonda; já o segundo, apresentado nos dias 03 e 04 de fevereiro, era a montagem completa do balé Dom Quixote. Nas três apresentações, o palco foi dividido entre os cento e cinco brasileiros matriculados no curso e os bailarinos cubanos:

¹⁷ REZENDE, Arthur. Arte no Palco. *O Popular*, Goiânia, 27 jun. 1995a. Caderno Dois. Seção Agenda Dois.

Ainda que parte deles sejam alunos do *Cuballet' 95*, é importante ressaltar que de amadores os dançarinos nada possuem. Quem veio de Cuba traz o carimbo de pertencer a uma das melhores escolas de dança do mundo, com a experiência de dançar nos principais palcos do planeta. Os brasileiros que deixaram seus Estados para conhecer a performance cubana em Goiânia possuem não apenas talento mas o reconhecimento na arte das sapatilhas. Muitos são premiados e integram a lista de novos talentos do balé mundial.¹⁸

Entretanto, a percepção dos cubanos diferia ligeiramente da percepção dos jornalistas. Contratada pelo Studio Dançarte após o término do *Cuballet*, a bailarina e professora cubana Leidy Escobar¹⁹ se lembra de ter visto alunos talentosos naquele primeiro momento, mas pouco aproveitados por causa da maneira como foi estabelecido o ensino do balé na cidade, na perspectiva dela: feito principalmente pela iniciativa privada, que não poderia se dar ao luxo de dispensar alunos sem as condições físicas consideradas importantes para o aprendizado da técnica do balé (força física, elasticidade, ossatura mais estreita, biótipo magro, entre outros), as escolas locais optaram

¹⁸ LONGO, Malu. *Pas-de-deux* clássicos. *O Popular*; Goiânia, 21 jan. 1995. Caderno Dois. p. 01.

¹⁹ Leidy começou a dançar aos dez anos de idade, em Camaguey (Cuba), sua cidade natal. Em 1984, passou para o corpo de baile do Ballet de Camaguey, que era dirigido por Fernando Alonso, marido de Alicia e pai de Laura Alonso. Em 1987, passou para o cargo de primeira solista dentro da mesma companhia. Em 1991, foi convidada por Ivan Monreal, neto de Fernando, a atuar como primeira bailarina convidada do Ballet Nacional de Cuba, em Havana, e a atuar como bailarina e professora do Centro Pro Danza. Este também foi o ano em que se casou com Ivan. Ver ANDRADE, Leidy Emelia Escobar Sánchez. *Leidy Emelia Escobar Sánchez Andrade: depoimento* [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (67 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

por utilizar uma metodologia de ensino que, ao mesmo tempo, ensinasse a técnica para todos, com ou sem condições físicas para se tornar profissional, mas que não machucasse o físico de ninguém.

Junto com Ivan Monreal, Leidy trabalhou no Studio Dançarte em 1995 e 1996. Ambos vinham de uma experiência na qual quem praticava balé e se tornava profissional era escolhido de acordo com os requisitos que possuía e freqüentava cursos com duração de oito anos, com aulas práticas diárias de uma hora e quarenta e cinco minutos. Contudo, tiveram que adaptar a metodologia cubana à realidade oferecida pelas academias de Goiânia: aulas frequentadas duas vezes por semana, por uma hora. Por outro lado, começaram a selecionar nas turmas que lecionavam alunos portadores de condições físicas consideradas ideais para a prática do balé para formarem turmas especiais, nas quais o ensino da técnica era dado de forma mais intensa. Paralelamente, Leidy dançava como bailarina nas apresentações da academia e Ivan adaptava para a técnica dos alunos coreografias de renome do balé, como Príncipe Igor e Carmen, de acordo com a versão coreográfica cubana destes balés.

Novamente por iniciativa do Studio Dançarte, um novo Cuballet foi realizado entre 08 de janeiro e 03 de fevereiro de 1996 em Goiânia. Laura Alonso e seus professores ministraram aulas de balé clássico, pas de deux, técnica de pontas, eficiência física e metodologia de ensino para professores. Foram programadas duas apresentações como espetáculos de encerramento: novamente, o

primeiro deles foi uma remontagem de vários trechos conhecidos de diversos balés clássicos, intitulado *Tailler Coreográfico* e apresentado em 20 de janeiro; já o segundo, apresentado em 02 e 03 de fevereiro, foi a remontagem completa de *O Lago dos Cisnes*. Leidy e Ivan, como já estavam morando na cidade, participaram também deste curso como professores e bailarinos – coube a Leidy interpretar o principal papel feminino do balé.

Após o término do curso, o casal de professores continuou a cumprir o contrato feito pelo *Studio Dançarte* nas mesmas funções exercidas no ano anterior. Com o término deste ao final de 1996 retornaram a Cuba, quando receberam o convite para ensinar a metodologia cubana em outra academia da cidade. Ivan Monreal e Leidy Escobar chegaram a Goiânia novamente em 1997 para uma nova temporada de dois anos, desta vez como professores da academia *Dança & Cia.*, dirigida pelas também irmãs Fernanda e Patrícia Rabelo. Enquanto que as proprietárias ensinavam balé pela metodologia inglesa RAD para as crianças e os iniciantes, o casal de cubanos ensinava a metodologia cubana aos alunos intermediários e avançados. Eles também acumulavam a função de bailarinos e coreógrafos da academia, além de terem trabalhado na companhia de dança *Balé do Estado de Goiás* como bailarinos e professores convidados durante o ano de 1997.

Entre 1997 e 1998, Ivan e Leidy supervisionaram a remontagem completa dos balés *Giselle* e *Dom Quixote*, além de terem remontado trechos de outros balés, como *A Bela Adormecida*, *Grand*

Pas de Quatre e O Lago dos Cisnes. Criaram coreografias novas e apresentaram seus trabalhos em festivais de dança, ao mesmo tempo em que defendiam a adaptação da metodologia cubana de ensino para o corpo brasileiro e a iniciativa pública para a criação de escolas e companhias de dança profissionais de peso.

Não ocorreram iniciativas deste gênero, entretanto. Após o término do contrato com a academia Dança & Cia., Leidy e Ivan retornaram a Cuba. Ele, permanentemente. Ela, para buscar os papéis necessários para regularizar sua situação no Brasil e conseguir o visto de permanência para viver em Goiânia. Quando retornou em 1999, Leidy abriu sua própria academia de dança na cidade.

Uma questão de metodologia

As reportagens publicadas pelos jornais no período dos cursos oferecidos pelos cubanos traçaram, automaticamente, metáforas entre a chegada dos cubanos à cidade e a fuga dos cubanos da ilha devido à grave crise econômica enfrentada após a queda da URSS e o fim do apoio financeiro que esta fornecia ao país. E embora tenham descrito o povo cubano como um povo altivo e que enfrentava as dificuldades impostas sem pedir trégua, não poderiam estar mais corretos nesta metafórica sugestão de uso do Cuballet como instrumento de fuga da crise econômica

que assolava (e ainda assola) Cuba.²⁰ Paralelamente, ele servia como fonte de arrecadação de verba para parte da manutenção do Ballet Nacional de Cuba e do Centro Pro Danza naquele país.

Ao mesmo tempo, os cubanos expressavam a própria perspectiva sobre o ensino do balé no Brasil: ela era vista como pouco profissional, uma prática amadora e hobby para as classes abastadas. Era um ato praticado pela iniciativa privada, sem uma metodologia de ensino comum e sem a ajuda dos órgãos públicos de fomento à cultura. Diante disso, eles defendiam a estatização do ensino e a aplicação de uma metodologia única que se adaptasse ao corpo do brasileiro, para que o país passasse a se destacar nesta arte. Eles estendiam este raciocínio sobre o balé praticado nas academias de Goiânia. A cidade representava, portanto, uma dupla oportunidade: *a)* de crescimento da dança local, com a introdução e difusão da metodologia de ensino cubana, e *b)* de possibilidade de uma vida melhor, longe das vicissitudes econômicas. Tinham como trunfo a autorização exclusiva para o ensino da metodologia cubana para balé, a qual era obtida somente por aqueles que eram formados pelo programa de ensino cubano e que tinham experiência profissional comprovada em companhias de dança. Propuseram formar um

²⁰ Como Jorge Rodriguez, que em 1995 estava vivendo em Porto Alegre, e Reinaldo Muniz, que era professor contratado de uma academia de dança no Maranhão naquele ano. Ver GOIANOS em ritmo cubano. *O Popular*, Goiânia, 12 jan. 1995. Caderno Dois. p. 07. Ivan Monreal viveu no Brasil entre 1995 e 1998, enquanto Leidy Escobar fixou residência permanente em Goiânia a partir de 1999. Ver ANDRADE, op. cit., 2010. O bailarino cubano Dadier Aguilera vivia em São Paulo no ano de 1998. Ver ANDRADE, op. cit., 2010.

bailarino com um corpo diferenciado, mais elástico, mais atlético, mais acrobático, mais profissional²¹ que o corpo que estava sendo moldado até aquele momento em Goiânia.

Todavia, o corpo que estava sendo moldado por estas academias já estava sofrendo alterações antes da chegada dos cubanos à capital. Se durante a década de 1970 e parte dos anos 1980 se observava, em média, um corpo educado por uma metodologia que primava pela suavidade e contenção dos gestos e da técnica, e que desencorajava ações que poderiam ser consideradas como não-técnicas (como a realização de um *grand battement jeté*²² a uma altura maior que noventa graus), a partir da década de 1990 o estudo e a junção de diferentes metodologias (como a russa e a inglesa) pelos professores da cidade, ou até mesmo a revisão técnica ocorrida dentro da própria metodologia inglesa aplicada pelas academias já estava transformando este corpo em um corpo mais acrobático, mais atlético, mais virtuoso tecnicamente.²³

²¹ Este modelo corporal físico não é característico apenas da escola cubana, correspondendo também, em parte, à proposta da metodologia russa. Leidy Escobar afirma que o balé cubano está muito ligado ao balé russo. Ver ANDRADE, op. cit., 2010.

²² Passo em que o bailarino, parado sobre as duas pernas, lança uma ao ar aproximadamente a noventa graus à sua frente, ao lado ou atrás do corpo. Ele retoma a posição de equilíbrio inicial sobre as duas pernas após atingir o ângulo desejado.

²³ Isso não significa que antes desta mudança física não tenham sido formados bons bailarinos nas academias locais. Como exemplo, podem ser citados Daniel Andrade e Tassiana Staciari: ambos foram alunos da academia Mvsika Centro de Estudos nos anos 1980. Ele desenvolveu carreira na companhia Royal London Ballet, enquanto ela foi contratada nos anos 1990 pela companhia Balé da Cidade de São Paulo, posteriormente se radicando na Inglaterra e na Alemanha. Ver OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Glacy Antunes de Oliveira: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia, 2010. 1 CD-ROM (85 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

Neste sentido, o início da prática de seleção de alunos vistos como portadores de condições físicas ideais para o aprendizado do balé e a formação de turmas especiais pelos professores Leidy e Ivan quando trabalhavam no Studio Dançarte em 1995 não pode ser considerada como um evento que só aconteceria na presença dos cubanos. Esta escolha consciente das academias (até mesmo interferência) sobre quais alunos poderiam se tornar profissionais ou não, determinando a quantidade de tempo e a intensidade de trabalho investido por elas em cada turma e em cada aluno acabaria ocorrendo mais cedo ou mais tarde, na presença ou na ausência dos dois professores.

Leidy Escobar e Ivan Monreal tiveram que se integrar à estrutura de ensino cristalizada na cidade, adaptando a metodologia cubana (desenvolvida para iniciar o aprendizado do balé aos nove, dez anos de idade) ao público local, que não raro iniciava (e ainda inicia) o aprendizado da técnica aos quatro, cinco ou seis anos. Paralelamente, disseminaram o aprendizado técnico das coreografias de grandes balés de acordo com a versão cubana das mesmas, através da remontagem adaptada de coreografias consagradas como Giselle, O Lago dos Cisnes e Dom Quixote nos palcos goianienses entre 1995 e 1999. Eles possibilitaram trocas de ideias entre a maneira que tinham de ensinar balé e a maneira das academias e contribuíram para a transformação do corpo do bailarino que estava sendo efetuada. Acabaram sendo

aceitos e absorvidos em Goiânia não só por causa da vasta experiência e competência profissional, mas também por terem desenvolvido laços de afetividade com seus alunos no decorrer daqueles anos.

A presença deles demarcou, contudo, mais do que a ampliação do arcabouço de conhecimento e de produção da técnica do ensino e da própria arte do balé clássico: ela assinalou que as transformações ocorridas teriam acontecido na ausência deles; na verdade, elas teriam ocorrido na ausência de quaisquer outros professores estrangeiros, independentemente da metodologia levada à Goiânia por estes estrangeiros.

Fontes

Arquivo da academia Studio Dançarte – Goiânia / GO.

GOIANOS em ritmo cubano. *O Popular*, Goiânia, 12 jan. 1995. Caderno Dois, p. 07.

LONGO, Malu. *Pas-de-deux* clássicos. *O Popular*, Goiânia, 21 jan. 1995. Caderno Dois, p. 01.

REZENDE, Arthur. Arte no Palco. *O Popular*, Goiânia, 27 jun. 1995a. Caderno Dois. Seção Agenda Dois.

Entrevistas

ANDRADE, Leidy Emelia Escobar Sánchez. Leidy Emelia Escobar Sánchez Andrade: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (67 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

CONSORT, Ana Maria Alencastro Veiga. Ana Maria Alencastro Veiga Consort: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (83 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Glacy Antunes de Oliveira: depoimento [out. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia, 2010. 1 CD-ROM (85 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado em história da dança em Goiânia.

Bibliografia

BOTAFOGO, Ana; BRAGA, Suzana. *Na magia do palco*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

PEREIRA, Roberto. *Os passos de Juliana Yanakieva*. Niterói: Niterói Livros, 2001.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. *Danças teatrais em Goiânia: uma perspectiva construída a partir da imprensa (1940-1960)*. 2009. 74 f. Monografia (Bacharelado em História) – Curso de Graduação em História, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, 2009.

SOARES, Marília Vieira. *Ballet ou dança moderna? Uma questão de gênero: São Paulo na década de 1930*. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional das Artes Cênicas, 1989.

Recebido em dezembro de 2010; aprovado em maio de 2011.