

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUIZA GUIMARÃES

**MOVIMENTAR – LIVRO-REPORTAGEM EM FORMATO E-BOOK INTERATIVO
SOBRE O PAPEL SOCIAL DA DANÇA NO BRASIL**

CURITIBA
2017

LUIZA GUIMARÃES

**MOVIMENTAR – LIVRO-REPORTAGEM EM FORMATO E-BOOK INTERATIVO
SOBRE O PAPEL SOCIAL DA DANÇA NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Paulo Maia
Coorientador: Prof. Dr. Glaucio Moro

CURITIBA

2017

LUIZA GUIMARÃES

**MOVIMENTAR – LIVRO-REPORTAGEM EM FORMATO E-BOOK INTERATIVO
SOBRE O PAPEL SOCIAL DA DANÇA NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado ao Departamento de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA TCC II

Professor Doutor Luiz Paulo Maia
Orientador – Setor de Artes, Comunicação e Design, UFPR

Professor Doutor Gláucio Moro
Coorientador – Escola de Arquitetura e Design, PUCPR

Professora Doutora Regiane Regina Ribeiro
Avaliadora – Setor de Artes, Comunicação e Design, UFPR

Mariana Leodoro
Jornalista e bailarina

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por todos os conselhos e apoio durante a vida e, especialmente, durante a realização deste trabalho.

Ao meu irmão, Thiago, por todas as vezes em que ele me ofereceu ajuda, companhia, opiniões, sugestões de perguntas para os entrevistados e ideias para resolver os problemas ao longo da produção desse trabalho. Acima de tudo, pela enorme paciência e compreensão.

À minha irmã, Maria Antonia, pela compreensão, paciência e pelo carinho.

À minha prima Bianca, por nossas discussões na Torre dos Filósofos e nossos vários áudios no Whatsapp.

A toda a minha família por todo o carinho, apoio, compreensão e por todas as vezes em que precisei testar o material ou quando simplesmente não conseguia falar sobre outra coisa que não fosse este projeto.

Ao meu orientador, professor Luiz Paulo Maia, por toda a preocupação e dedicação a este trabalho.

Ao meu coorientador, Gláucio Moro, por ter aceitado me ajudar com o design e, principalmente, com a parte de web design, deste trabalho. Obrigada pela paciência.

Ao Gabriel Benedine, pelo desenvolvimento da identidade visual do livro-reportagem e pela paciência comigo.

À Aline Kaori, por me acolher em sua casa em São Paulo e não só ir comigo nas entrevistas, mas também ficar de babá para que a entrevista pudesse ser realizada.

À Thaissa Falcão e à Mariana Della Enns, pela ajuda na decupagem das entrevistas e por serem amigas maravilhosas.

À Bruna Junskowski, pelas várias conversas durante toda a faculdade, pela ajuda e pelos conselhos durante a produção deste trabalho.

À Alécia Saraiva, por nossas conversas infinitas e por me ajudar com a melhor maneira de abordar temas sensíveis.

À Dayane Farinacio, pelas ajudas técnicas, pela companhia durante toda a faculdade e por compartilhar momentos de alegria e tensão nessa reta final.

À Luana Correia e à Victoria Rosa pelas ajudas técnicas e por estarem sempre ao meu lado.

À Mariana Leodoro, por me ajudar a crescer como profissional, pela sinceridade na correção de meus textos, por me passar as primeiras fontes para esse projeto e pela correção gramatical do livro-reportagem.

À July Schneider e à Alana Plantes, pelos conselhos de design.

À Danusa Patel e à Larissa Fannes, pelo constante incentivo e apoio moral.

À Fernanda Ávila e à Patricia Papp, por me darem a oportunidade de trabalhar em um ambiente onde pude aprender com grandes profissionais.

Ao Vicente Frare, por me colocar em contato com o Tom Lisboa.

A todos da Pulp Edições, por me ensinarem não apenas como ser uma boa jornalista, mas também me darem conhecimentos que irei levar para a vida toda.

Ao Tom Lisboa, por me passar várias fontes muito importantes para a realização deste trabalho.

À Solange Oresten, pelo apoio psicológico e pela indicação de fontes.

À Maria Tereza Mendonça, pelas conversas e apoio psicológico.

À Story Strathman pela revisão do *abstract* e pelo apoio psicológico.

Ao pessoal do Brooklyn Coffee Shop por permitir uma gravação em vídeo de última hora no espaço.

Ao Wanderley Lopes e à Eleonora Greca, por estarem sempre disponíveis para me ajudar com este trabalho, fosse com entrevistas, materiais de apoio ou indicações de fontes. Obrigada por compartilharem a história de vocês comigo.

À Milena Morozowicz, por compartilhar sua incrível história, me receber na sua casa e disponibilizar materiais de grande importância histórica para a dança no Brasil.

Ao Iago Giehl, por compartilhar sua história e me indicar fontes.

Ao João Barbosa, por compartilhar sua história comigo.

À Escola do Teatro Bolshoi no Brasil e toda a sua equipe de profissionais e alunos, por serem tão receptivos e acolhedores comigo.

À Juliana Kis, por compartilhar sua história comigo.

Ao Gabriel Toglyesi, por compartilhar sua história, me indicar fontes e por ter se empolgado com o meu trabalho quase tanto quanto eu mesma.

À Cynthia Rojas, por compartilhar comigo a história do Instituto Acreditar e me receber na sua casa.

À Flora Bitancourt, por compartilhar comigo a sua história e a do Movimentarte e por me receber em sua casa de última hora.

Todas as pessoas entrevistadas merecem o meu maior agradecimento, por se disponibilizarem, mais de uma vez, às entrevistas, por me fornecerem informações extras, me confirmarem detalhes e, acima de tudo, compartilharem um pouco de suas vidas comigo. Vocês todos têm histórias incríveis e projetos maravilhosos em suas mãos. Espero que esse livro-reportagem possa fazer com que mais pessoas conheçam suas grandes conquistas. Parabéns a todos.

RESUMO

Todo mundo dança. O movimento é o que move o bailarino. Bailarinos são, antes de mais nada, pessoas. Pessoas com dificuldades financeiras, que sofrem preconceito, opressão, que nasceram com deficiências físicas. Todas as pessoas são bailarinas. Cada um dos personagens entrevistados durante a produção do livro-reportagem *Movimentar* encontraram na dança profissional uma maneira de expressão e realização pessoal. Um casal que se conheceu e criou sua família no teatro, a filha do criador da segunda escola de balé do Brasil e pioneira na Dança Moderna, uma médica que resgata a autoestima de crianças em abandono através da dança folclórica, uma mulher que luta pelos direitos femininos usando a dança de rua como instrumento. As histórias desses e de outros personagens serão contadas através de um livro-reportagem interativo em formato digital. Além dos recursos textuais, o e-book irá utilizar fotografias em alta resolução, vídeos e elementos *touchscreen*, assim como um design intuitivo, como formas de trazer um conteúdo aprofundado que desperte o interesse e a curiosidade do leitor. O objetivo final deste projeto é mostrar o lado humano e social da dança que não aparece na grande imprensa, através de um formato jornalístico digital ainda pouco utilizado.

Palavras-chave: Jornalismo digital. Livro-reportagem. E-book interativo. Dança

ABSTRACT

*Everyone dance. The movement is what moves the dancer. Dancers are, before anything else, people. People with financial difficulties, that suffer prejudice, oppression, people that were born with disabilities and many more. All people are dancers. Every one of the characters interviewed during the production of the non-fiction book *Movimentar*, found in professional dancing a way of expression and personal success. A couple that met and raised their family in the theater, the daughter of the creator of the second dance school in Brazil and a pioneer in Modern Dance, a doctor that retrieves the self-esteem of abandoned children through folclorical dancing, a woman that fights for Women's Rights using street dance as her tool. The stories of these and other characters are told though a non-fiction interactive book. Besides text resources, the e-book uses high-resolution photography, videos and touchscreen elements, as well as an intuitive design, as a way to bring content in depth that awakes the reader's interest and curiosity. The final objective of this Project is to show the human and social side of dance, one that doesn't appear on the big press, though a journalistic format still not very much in use.*

Key words: Digital Journalism, Non-fiction book, Interactive e-book. Dance

LISTA DE IMAGENS

| | |
|--|----|
| IMAGEM 1 – REPORTAGEM “FALTAM MÉTODO E VONTADE PARA ACOLHER REFUGIADOS EM GRANDES CIDADES” | 51 |
| IMAGEM 2 – REPORTAGEM "FALTAM MÉTODO E VONTADE PARA ACOLHER REFUGIADOS EM GRANDES CIDADES" | 52 |
| IMAGEM 3 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY" | 53 |
| IMAGEM 4 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY" | 53 |
| IMAGEM 5 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY" | 54 |
| IMAGEM 6 – PÁGINA INICIAL DO APLICATIVO KOTOBEE AUTHOR..... | 59 |

LISTA DE SIGLAS E TERMOS

Balé de repertório – peça de balé clássico repetida até os dias atuais com os mesmos cenários, figurinos, personagens, músicas e coreografias originais.

Balé branco – grupo de balés criados no período romântico que contam com um “ato branco”, ou seja, um ato da apresentação é dançado pelo corpo de baile feminino em roupas brancas, interpretando fantasmas ou seres místicos.

O Lago dos Cisnes – Balé de repertório. Faz parte do grupo dos balés brancos.

La Bayadère – Balé de repertório. Faz parte do grupo dos balés brancos.

Gisele – Balé de repertório. Faz parte do grupo dos balés brancos.

A Sílfiide – Balé de repertório. Faz parte do grupo dos balés brancos.

O Quebra Nozes – Balé de repertório.

Copélia – Balé de repertório.

ABT – American Ballet Theater. Companhia de dança em Nova Iorque.

TMM – Técnica de Movimento Milena Morozowicz

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| APRESENTAÇÃO | 12 |
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| 1 PROBLEMA | 16 |
| 1.1 GERAL..... | 16 |
| 1.2 OUTRAS PROBLEMATIZAÇÕES..... | 16 |
| 2 OBJETIVOS | 17 |
| 2.1 GERAL..... | 17 |
| 2.2 ESPECÍFICOS..... | 18 |
| 3 JUSTIFICATIVA | 18 |
| 4 METODOLOGIA DE PESQUISA | 19 |
| 1. UMA BREVE HISTÓRIA DA DANÇA CLÁSSICA | 21 |
| 1.1 O BALÉ ROMÂNTICO E SEU PROLONGAMENTO..... | 23 |
| 1.2 O GÊNERO NO BALÉ CLÁSSICO..... | 26 |
| 1.3 DANÇA MODERNA UM ESPAÇO PARA RUPTURAS..... | 29 |
| 1.4 O BALÉ CLÁSSICO EM CURITIBA..... | 32 |
| 1.5 DANÇAR HOJE NO BRASIL..... | 35 |
| 2. A COBERTURA DA DANÇA NA IMPRENSA BRASILEIRA | 38 |
| 3. O FORMATO LIVRO-REPORTAGEM | 42 |
| 3.1 O NEW JOURNALISM..... | 42 |
| 3.2 O JORNALISMO LITERÁRIO NO BRASIL..... | 46 |
| 4. JORNALISMO DIGITAL | 49 |
| 4.1 JORNALISMO DIGITAL NO BRASIL..... | 49 |
| 4.2 E-BOOKS..... | 55 |
| 5. METODOLOGIA | 60 |
| 6. CONCLUSÃO | 62 |
| REFERÊNCIAS | 64 |
| ANEXOS | 69 |
| ANEXO I – Entrevista com Eleonora Greca realizada em Curitiba, no dia 02/05/2016..... | 70 |
| ANEXO II – Entrevista com Wanderley Lopes realizada em Curitiba, no dia 08/04/2017..... | 93 |
| ANEXO III – Entrevista com Milena Morozowicz realizada em Curitiba, no dia 14/03/2017..... | 111 |
| ANEXO IV – Entrevista com Iago Giehl realizada em Curitiba, no dia 09/06/2016..... | 121 |
| ANEXO V – Entrevista com João Barbosa realizada por Skype, no dia 13/03/2017..... | 133 |

| | |
|--|-----|
| ANEXO VI – Entrevista com Célia Campos realizada em Joinville, no dia 05/05/2017..... | 152 |
| ANEXO VII – Entrevista com Kaynan Oliveira realizada em Joinville, no dia 05/05/2017..... | 159 |
| ANEXO VIII – Entrevista com Fernanda Ruschel realizada em Joinville, no dia 05/05/2017..... | 165 |
| ANEXO IX – Entrevista com Juliana Kis realizada em Curitiba, no dia 03/05/2017..... | 171 |
| ANEXO X – Entrevista com Gabriel Togylyesi realizada por Skype, no dia 09/06/2016 e em São Paulo, no dia 30/04/2017..... | 183 |
| ANEXO XI – Entrevista com Cynthia Rojas realizada em Curitiba no dia 08/05/2017..... | 209 |
| ANEXO XII – Entrevista com Flora Bitancourt realizada em São Paulo no dia 01/05/2017..... | 218 |
| ANEXO XIII – As Principais Companhias de Dança no Brasil e seus diretores..... | 225 |
| ANEXO XIV – Poema “O Grande Circo Místico”..... | 227 |

APRESENTAÇÃO

*“Com a verdadeira história do Grande Circo Knieps
Muito pouco tem se preocupado a imprensa.”*
Trecho do poema O Grande Circo Místico
Jorge de Lima (1938)

O balé O Grande Circo Místico estreou em março de 1983 no grande auditório do Teatro Guaíra. Com músicas de Chico Buarque e Edu Lobo, interpretadas por outros grandes artistas da MPB, como Tim Maia e Zizi Possi, o espetáculo foi um dos poucos que conseguiu a façanha histórica de lotar o teatro e sair em turnê nacional e internacional por dois anos. Uma remontagem foi feita em 2002 e tive a felicidade de, com 7 anos, ir assisti-la junto com meu pai. O programa e a grande admiração pela dança que ganhei naquele dia, guardo comigo até hoje.

O roteiro da apresentação, elaborado por Naum Alves de Souza e baseado no poema homônimo de 1938 de Jorge de Lima, conta a história de uma dinastia circense, famosa por seus feitos extraordinários que parecem mágica de verdade. No poema, a voz narradora ressalta as várias vezes que os espetáculos e feitos maravilhosos do circo são os motivos “ de que tanto se tem ocupado a imprensa”¹. No entanto, conforme a história se desenrola, conhecemos os verdadeiros dilemas pelos quais passam as personagens, os conflitos de geração, de gênero e de fé.

Assim como no poema O Grande Circo Místico, quando se fala em cobertura de dança na imprensa brasileira, o pouco que se pode encontrar são alguns artigos críticos e notas em colunas sociais e na agenda cultural da semana. Segundo Rubin (2010) e Greca (2016), raramente temos algum tipo de reportagem em profundidade com os bailarinos, alguma que mostre os caminhos percorridos por eles até alcançarem o sucesso profissional.

Essa publicação seletiva de conteúdo, seja ela consciente ou inconsciente, contribui para que se perpetue a desinformação sobre a dança.

Em geral, a pessoa que não pertence ao campo profissional vê a dança de duas maneiras: a dança clássica, feita por meninas pequenas vestidas de rosa ou a dança moderna, estranha, sem um significado compreensível. Seguir carreira profissional significa ter os pés cheios de bolhas, passar fome e sofrer de problemas de saúde por isso, se você for homem e bailarino, é também homossexual, se você

¹ O poema na íntegra está no anexo XIV deste trabalho.

² Hoje, podemos dizer que a dança acadêmica entretém uma concepção diferenciada de capacidades e de papéis. É, no entanto, sempre correto que muitos pais desejam que ela permita às suas filhas de

for mulher e bailarina, é frágil. Independente do gênero, você morrerá de fome, porque a arte no Brasil não tem espaço.

Ao longo da minha vida como bailarina amadora, essas foram algumas das opiniões que ouvi das mais diversas pessoas. Desde amigos da família tentando fazer piadas, até professoras de várias escolas de dança da cidade. E, com poucas alterações, eram esses clichês que esperava continuar a ouvir quando decidi fazer este trabalho.

No entanto, ao mergulhar no mundo da dança profissional através dos personagens desse livro e de minha experiência internacional proporcionada pela UFPR em Lyon, descobri que o maior problema do Brasil não é a falta de espaço, mas, sim, a desinformação, desinformação sobre sua história e sobre as pessoas que a compõe.

O Brasil é a casa do maior festival de dança do mundo, o Festival de Joinville, realizado anualmente na cidade catarinense. A esmagadora maioria dos grupos que participam dele são brasileiros. Existem pelo menos 10 grandes companhias de dança com trabalhos de reconhecimento nacional e internacional no país, uma delas, o Grupo Corpo, já foi companhia residente na Maison de la Danse, em Lyon, na França, e hoje é possível encontrar um respeitável número de trabalhos acadêmicos sobre eles na biblioteca da Université Lumière Lyon 2, a maior universidade local.

Além da já conhecida Lei Rouanet, lei de incentivo federal para a cultura, alguns municípios, como São Paulo, possuem programas de fomento ao desenvolvimento de pesquisa acadêmica em dança.

Existe mercado, existem oportunidades de carreira, existem boas escolas e boas companhias profissionais. É preciso ter talento e esforço, mas assim também se faz necessário para todas as outras carreiras. O que nos falta, então?

As donas e donos de escolas de dança amadoras culpam a “falta de cultura do povo brasileiro”. Os bailarinos entrevistados dizem que é o apoio da imprensa. Os jornalistas falam que os espetáculos não atraem o interesse do público o suficiente para render mais do que uma pequena nota no suplemento cultural.

Neste projeto, enquanto trabalho de conclusão de curso de jornalismo, optou-se por dar um espaço maior à dança do que uma simples agenda cultural e a

mostrar as histórias humanas, os problemas sociais, as dificuldades e as conquistas de vida por trás do estereótipo da bailarina e do senso comum sobre a dança.

A dança é uma manifestação cultural presente desde a pré-história, intrinsicamente ligada à evolução dos valores sociais.

Esse lado, até hoje, “muito pouco tem se preocupado a imprensa”.

INTRODUÇÃO

Quando nos dizem a palavra “bailarino”, imediatamente nosso cérebro nos traz a figura clássica de um homem vestido em malha colante, saltitando ao lado de uma menina de vestido rosa e laço no cabelo, a “bailarina”. Essa imagem nos foi reforçada durante a infância na escola, quando separaram a turma em meninos e meninas, meninas iam para o balé e meninos para o futebol (ou judô, ou capoeira, ou qualquer outra atividade física “de menino”). A ideia foi reforçada pelos adultos, que nos diziam que “balé é coisa de menina”, foi reforçada pelos desenhos animados e livros de literatura infantil, que nos mostravam bailarinas vestidas de rosa em desenhos da Barbie. E também pela imprensa, que pouco fala da dança em jornais, revistas ou televisão.

As escolas de dança amadoras, onde a grande maioria dos bailarinos começa seus estudos, estão cheias de meninas de todas as idades. Por volta de novembro, os teatros começam a receber as apresentações de final de ano, O Lago dos Cisnes, com as alunas da escola A, O Quebra-Nozes, com as alunas da escola B, Copélia, com as alunas da escola C. Adaptações de balés clássicos de repertório com um elenco de 300 meninas, moças e, recentemente, algumas mulheres também.

“Aujourd’hui, on peut dire que la danse académique entretient une conception différentialiste des capacités et des rôles. Il est tout à fait exact que beaucoup de parents souhaitent qu’elle permette à leur fille d’acquérir des qualités prétendument “féminines”, et que l’enseignement inclut majoritairement – mais pas toujours – cette acquisition.”² (MARQUIÉ, 2016, p. 120).

No entanto, todos esses clichês sobre bailarinos não poderiam estar mais distantes da realidade. O bailarino profissional começa a carreira cedo, normalmente por volta dos 9 anos de idade³. Seus estudos na dança tomam boa parte da sua rotina e, desde muito cedo, a criança precisa abrir mão de amigos e das

² Hoje, podemos dizer que a dança acadêmica entretém uma concepção diferenciada de capacidades e de papéis. É, no entanto, sempre correto que muitos pais desejam que ela permita às suas filhas de adquirirem qualidades ditas “femininas”, e que o ensino inclui majoritariamente – mas não sempre – essa aquisição. (Tradução da autora).

³ 9 anos é a idade de início dos cursos profissionalizantes em escolas como o Teatro Bolshoi. No entanto, muitos bailarinos, especialmente as mulheres, começam a dançar antes disso, por volta dos 3 anos de idade, em escolas amadoras.

brincadeiras. O balé clássico é o conhecimento básico necessário para todo o profissional da dança e ele exige dedicação total e exclusiva.

Os movimentos da dança não são naturais. Para parecerem fáceis no palco, exigem anos de aperfeiçoamento técnico e esforço contínuo. Alguns dias de descanso, como férias ou um feriado prolongado, podem fazer um dano visível na performance de um profissional. A pressão, a demanda psicológica, emocional e o investimento físico, social e econômico dos bailarinos não poderia estar mais longe das figuras cor de rosa saltitantes nas páginas dos livros infantis.

Desde o período neolítico, a dança faz parte da história da sociedade humana. Ela já foi usada com fins rituais, religiosos, sociais, políticos, pessoais, além de vários outros, sendo diretamente afetada por mudanças sociais, econômicas e políticas. A percepção que temos hoje, não só da dança, mas de muitos fatores sociais, como a identidade de gênero e o sistema socioeconômico, ainda estão associados aos ideais românticos do século XIX.

Apesar de a dança moderna tenha iniciado, em meados do século XX, uma tentativa de ruptura com esses ideais, seguindo os movimentos artísticos e de contracultura dessa mesma época, talvez por estar tão ligada à exposição corporal pública e por todos os estigmas a ela atribuídos durante o século retrasado, a dança ainda sofre para quebrar o lugar-comum e ganhar a aceitação do público geral.

Segundo a pesquisadora Héléne Marquié, “Il n’est pas possible de changer la façon de concevoir ni pratiquer la danse, pas plus que les structures sociales”⁴ (MARQUIÉ, 2016, p. 134). Os meios digitais têm aberto um grande espaço para discussões e questionamentos de valores sociais, por isso, este trabalho propõe utilizá-los, juntamente com o jornalismo literário, como uma maneira de dar maior visibilidade aos seres humanos por trás dos bailarinos, às dificuldades e às lutas pelas quais eles passam para continuarem dançando. Entender por que vale à pena enfrentar tantos problemas e tantos preconceitos, o que dança representa para eles e de que maneira ela mudou suas vidas e a vida das pessoas ao seu redor.

⁴ Não é possível mudar a maneira de conceber ou praticar a dança, não mais do que as estruturas sociais. (Tradução da autora).

1 PROBLEMA

1.1 Geral

Apresentações culturais são ricas em cores, sons e imagens. A dança, como parte dessa categoria, nos fornece uma vasta quantidade de material que pode ser transportado de forma interativa para o meio digital. A utilização de vídeos e música ilustra um livro sobre dança de uma maneira que apenas as imagens não conseguiriam fazer. O formato e-book foi escolhido pois ele dá a possibilidade da criação de uma material dinâmico e com movimento, assim como o assunto tratado.

1.2 Outras problematizações

Dentro da comunidade artística é comum ouvir que a imprensa não dá o apoio necessário para a realização de espetáculos e performances. De fato, é raro, na imprensa brasileira, que a dança e seus profissionais apareçam no jornal, na rádio ou na televisão em ocasiões que não estejam relacionadas à agenda cultural da semana. Muitos profissionais atribuem os preconceitos e estereótipos a essa falta de divulgação ampla pela mídia.

Nem sempre há uma falta de interesse jornalístico nos espetáculos, muitas vezes o que ocorre é a falta de espaço e a seleção de um conteúdo de interesse cultural massivo, como o lançamento de um aguardado sucesso de Hollywood nos cinemas, do que um conteúdo que atinja um menor número de pessoas, como uma apresentação de dança (RUBIN, Org. Nora, 2010). Com o jornalismo digital, o espaço não deveria mais ser um problema. Ainda assim, pode-se contar nos dedos o número de portais de notícias focados em dança no país (existe apenas um, se levarmos em consideração a administração de conteúdo por um jornalista profissional).

O livro-reportagem digital não tem limite de caracteres e permite uma abordagem em profundidade do tema, saindo do lugar-comum da agenda cultural e trazendo à tona o aspecto humano da arte.

2 OBJETIVOS

2.1 Geral

O objetivo geral deste trabalho é mostrar, através da produção de um livro-reportagem digital, o papel social da dança na vida dos brasileiros. Para isso, serão narradas as histórias ou episódios pontuais na vida de bailarinos e bailarinas profissionais, complementadas por vídeos e elementos interativos como a linha do tempo.

2.2 Específicos

- Produzir um conteúdo jornalístico-literário de relevância para pessoas envolvidas na área da dança, como profissionais, amadores ou interessados.
- Produzir um material atraente para o leitor e que desperte a curiosidade de pessoas ligadas e não ligadas diretamente ao tema tratado.
- Fazer uma abordagem jornalística da dança de uma maneira que não é frequentemente tratada em grandes meios de comunicação.
- Mostrar, pelo conteúdo do livro, que a dança tem um papel social e cultural na formação não só do profissional da área como da sociedade em geral.
- Abordar problemas do cotidiano, como preconceitos, desigualdades de gênero, econômicas e estereótipos como a magreza excessiva que pode acarretar em problemas de saúde mais graves.
- Trazer um pouco do contexto histórico da dança no Brasil e em Curitiba.

3 JUSTIFICATIVA

“l’histoire de la danse cessant de se constituer comme un récit chronologique linéaire non problématisé, une suite de ballets et de noms, pour être considérée comme une composante de la culture à laquelle elle participe et être abordée de façon interdisciplinaire”. (MARQUIÉ, 2016, pág. 218)⁵

A dança faz parte da expressão cultural dos seres humanos desde a pré-história. Ela era parte da expressão religiosa, de rituais de matrimônio e uma maneira de declarar pertencimento a um grupo determinado.

⁵ “A história da dança deixou de ser constituída como um recital cronológico linear não-problematizado, uma sequência de balés e nomes, para ser considerada como uma parte integrante da cultura na qual ela pertence e ser abordada de maneira interdisciplinar.” (Tradução da autora).

É impossível separar a história da dança da história da humanidade. E ainda assim, por muito tempo, seu estudo foi reduzido a uma cronologia de balés, e sua técnica é repassada de maneira superficial para as crianças.

É raro na academia, assim como na imprensa, a abordagem da dança por outros ângulos que não estejam necessariamente vinculados ao espetáculo. Durante a pesquisa bibliográfica realizada para o desenvolvimento deste trabalho, poucos livros nacionais que falassem sobre o papel social da dança foram encontrados. Materiais como a pesquisa da francesa Hélène Marquié, sobre gênero e dança, ainda são raros mesmo no exterior.

Por esse motivo e pelo interesse jornalístico em uma abordagem social e humana da figura do bailarino, uma figura praticamente irreal, este TCC falará sobre a carreira de bailarinos profissionais com um olhar voltado aos bastidores, à vida pessoal, às dificuldades enfrentadas por eles e a maneira pela qual a dança afetou suas vidas.

4 METODOLOGIA DE PESQUISA

Para o desenvolvimento teórico deste projeto foram realizadas pesquisas em materiais bibliográficos como livros, revistas, artigos, notícias, sites e trabalhos acadêmicos como monografias, dissertações e teses.

Ainda para a fundamentação teórica, foi preciso realizar entrevistas com personagens históricos da dança no Paraná, devido à falta de fontes documentais em quantidade necessária para o desenvolvimento de um projeto com profundidade. Além dessas, também foi realizada uma breve pesquisa de levantamento das principais companhias de dança no Brasil e seus diretores. As entrevistas e a pesquisa estão em anexo.

A criação e redação do livro-reportagem foi feita através de entrevistas em profundidade com cada um dos personagens e, em alguns casos, também com pessoas próximas a eles. As entrevistas foram realizadas presencialmente, quando possível, ou via vídeo-chat, em casos que o(a) entrevistado(a) morava fora do estado do Paraná.

A narrativa do livro busca seguir os padrões de *New Journalism* e jornalismo literário, porém, entendendo que o suporte digital e-book também pode ser utilizado como forma de narrativa. Dessa forma, o design da plataforma Kotobee

foi pensado de maneira a ser coerente com o assunto narrado. Por exemplo, quando do aprofundamento da história, o leitor é convidado a rolar a página para baixo, quando da passagem para um próximo capítulo, o leitor é convidado a arrastá-la horizontalmente.

Como o formato e-book permite a inclusão de recursos digitais e interativos, também foi realizada a captação de vídeos dos entrevistados. Alguns deles também forneceram os vídeos de apresentações marcantes em suas vidas. Esse material foi editado e combinado de forma complementar à escrita.

Os próximos capítulos trarão a base teórica para a compreensão do produto desenvolvido neste TCC. O primeiro fala sobre a história da dança no mundo, no Brasil e em Curitiba, entrando em aspectos socioculturais de relevância para justificar a escolha do tema. O segundo capítulo traz uma breve história da dança na imprensa e o papel do jornalismo e da crítica jornalística para a evolução da dança no mundo.

O capítulo três relata a história do New Journalism, do jornalismo literário e do livro-reportagem, apontando quais desses elementos desses foram utilizados na escrita da narrativa do produto deste TCC. O quarto capítulo é sobre a história do jornalismo digital e dos e-books, bem como as oportunidades e novas perspectivas que eles oferecem à produção de notícias.

Por fim, o capítulo dedicado à metodologia busca mostrar que o produto deste TCC foi pensado para atrair o interesse de um público leitor específico (bailarinos, bailarinas e amantes da dança) e, através dele, possivelmente ampliar seu alcance para outras pessoas interessadas em cultura no geral.

1. UMA BREVE HISTÓRIA DA DANÇA CLÁSSICA

A dança é uma forma de expressão do ser humano desde tempos antes da escrita. É possível encontrar, em sítios arqueológicos, pinturas rupestres de homens e mulheres em posições de dança.

De acordo com o historiador francês Paul Bourcier, a dança foi usada até a Idade Média com duas finalidades: a ritual e a dança-espetáculo. A primeira é a mais antiga e fazia parte de rituais religiosos de antes da era cristã, porém, com a supremacia da Igreja após 400 d.C, esse tipo de dança foi sendo gradualmente proibida pelos conselhos eclesiásticos. “A dança na Idade Média cristã é apenas divertimento. Sua evolução prossegue apenas neste contexto, o que levará a ser dança-espetáculo, a única que o mundo ocidental conhece hoje.” (BOURCIER, 1987, p. 51).

Foi durante o *Quattrocento* italiano que as bases da dança clássica começaram a se formar dentro da sociedade de corte. Durante as festas, a nobreza era esperada a se comportar de maneira adequada à sua escala social. Os movimentos pelo salão eram coreografados pelos costumes e as formas de se cumprimentar mudavam de acordo com a escala dos títulos. (TED Lessons, Origins of Ballet)⁶. Era como se todos estivessem interpretando um personagem.

Essa sociedade valorizava muito a produção cultural, nobres costumavam patrocinar grandes artistas (plásticos em sua maioria) através de políticas de Mecenato.

Não é surpreendente, portanto, que logo tenha surgido a figura dos mestres de dança, homens encarregados de montar um espetáculo à partir dos movimentos dos cortesãos. Esses mestres provinham da própria nobreza ou então de famílias já ligadas ao serviço artístico dos nobres.

A dança, junto com a esgrima e a equitação, eram as práticas que todo o bom homem nobre deveria saber. Movimentos leves e graciosos eram valorizados nas classes superiores (MARQUIÉ, 2016) até como forma de distinção do povo comum. Essas atividades eram vistas como preparo simultâneo para a vida de corte e para a guerra.

Nesse cenário, os mestres eram sempre homens e considerados de tal forma pela nobreza que também serviam de agentes diplomáticos. Eram os

⁶ Disponível em: <http://ed.ted.com/lessons/the-origins-of-ballet-jennifer-tortorello-and-adrienne-westwood>. Acesso em 25 de abril de 2016.

responsáveis pela apresentação das jovens noivas à família do noivo, podendo até mesmo ocupar o papel do pai da família caso ele não estivesse presente (BOURCIER, 1987).

Durante o Renascimento italiano, muitos mestres de dança espalharam-se pela Europa e foram encontrar terreno propício para suas criações na sociedade francesa. A coroação da italiana Catarina de Médici como rainha da França marcou também a instauração definitiva dos costumes festivos da corte de seu país natal nas terras de seu marido.

A dança passou a ser utilizada na França como forma de afirmação do poder monárquico. Espetáculos de balé de corte eram montados com riqueza de cenários e figurinos, sempre tratando temas políticos disfarçados pela mitologia grega.

As peças chegavam a ter dias de duração e participar delas era uma honra para os nobres. A dança era vista com tanta importância pela família real francesa que o rei Luís XIV tinha aulas desde muito pequeno, apresentando-se pela primeira vez para a corte aos doze anos de idade.

“Ele (Luís XIV) treinava diariamente o ballet, bem como esgrima e equitação, e através do seu exemplo, a dança se tornou uma habilidade essencial para todos os cavalheiros da época.” (TED Lessons, Origins of Ballet)⁷. O rei costumava aparecer em papéis de destaque e, inclusive, acabou sendo historicamente conhecido pelo papel que mais desempenhava em seus balés: o de Rei Sol.

Segundo Bourcier (1987), é possível afirmar que a dança clássica é filha legítima de Luís XIV. Foi ele que instituiu a Academia Nacional de Dança e forneceu os incentivos necessários para que o profissionalismo na área se desenvolvesse.

Contemporâneos de Luís XIV eram Beauchamps, Lully e Molière, um trio que desenvolveu a arte da coreografia até algo muito próximo do que temos atualmente no balé clássico e em algumas montagens contemporâneas.

Beauchamps era coreógrafo do rei e foi nomeado mestre da dança e encarregado da Academia. Foi ele que desenvolveu as cinco posições básicas do balé clássico a partir de um estudo dos movimentos corporais dos seres humanos. Ele estabeleceu as demais normas do ballet clássico, buscando “tomar um movimento natural, levá-lo ao máximo de seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em que se o torna, forçosamente, artificial” (Bourcier, 1987, p.117).

⁷ Disponível em: <http://ed.ted.com/lessons/the-origins-of-ballet-jennifer-tortorello-and-adrienne-westwood>. Acesso em 25 de abril de 2016.

Lully era o compositor da corte e encarregado da Academia Nacional de Música e Molière, um famoso dramaturgo que inovou com seus conceitos de balé-ação e balé-comédia, que reduziram consideravelmente o tempo de exibição das peças e deixaram o desenvolvimento da trama mais objetivo.

Eles foram a base da primeira escola profissional de balé clássico que hoje conhecemos como o Balé da Ópera Nacional de Paris.

1.1 O BALÉ ROMÂNTICO E SEU PROLONGAMENTO

Com a consolidação de um ensino profissional de dança, começam as primeiras aulas formais de balé clássico. Nessa época, os bailarinos ainda eram membros da nobreza ou então aprendizes de mestres de dança dos nobres.

Após a morte de Luís XIV, a Academia Nacional de Dança teve uma breve sobrevida até que, em 1780, foi anexada à Academia Nacional de Música, onde permanece até hoje (BOURCIER, 1987).

O profissionalismo possibilitou um espaço para maior experimentação coreográfica e o desenvolvimento de Escolas que seguiam as linhas de pensamento culturais vigentes em cada época.

A dança, enquanto manifestação cultural, sempre esteve ligada de forma coerente com o pensamento dominante na sociedade que a expressa.

A primeira escola, a Clássica, nada mais era do que a transposição do balé de corte para o palco. As roupas pesadas, perucas e sapatos de salto dificultavam a execução de movimentos, especialmente para as mulheres que usavam grandes vestidos com várias camadas de pano e joias.

O papel dado a elas, dessa forma, era de figuração e pantomina, com poucos movimentos. Os maiores destaques eram os personagens masculinos. Ainda assim, as roupas e costumes da época não permitiam grandes saltos e acrobacias como as que vemos hoje os homens executarem no palco.

Essa escola permaneceu viva até o início do século XIX, quando os ideais da Revolução Francesa passaram a dominar a sociedade, rejeitando todos os costumes do Antigo Regime. (MARQUIÉ, 2016).

Ironicamente, a Escola Romântica foi a que provocou a primeira grande ruptura no balé e ela é seguida até hoje na maioria das academias que oferecem cursos de balé clássico sem foco profissionalizante.

A primeira mudança visível foram os figurinos. Com o intuito de deixar os bailarinos mais leves e ampliar as possibilidades de movimento, roupas mais colantes e saias mais curtas foram confeccionadas. As túnicas greco-romanas utilizadas nos espetáculos da Escola Clássica passaram a serem vistas como antiquadas. Para as mulheres, surgiu o tutu romântico, saias leves que caíam até a altura dos joelhos.⁸

Seguindo a mentalidade romântica da música e da literatura do século XIX, o balé passou a adotar temas trágicos, com personagens etéreos e romances impossíveis. O eixo da dança balançava entre a França e a Rússia. É nessa época que foram criados os clássicos de repertório reproduzidos até hoje como *Giselle*, *A Sílfide*, *La Bayadère* e *O Lago dos Cisnes*, dentre vários outros, por homens burgueses como Tchaikovsky e Petipa.

Esses quatro balés são conhecidos na teoria da dança como Balés Brancos, pois incluem um ato dançado pelo corpo de baile, composto exclusivamente por mulheres, em roupas brancas que denotam leveza e interpretando personagens etéreos como fantasmas, sílfides e cisnes.

A leveza e a graça, aspirações do bailarino desde o balé de corte, foram associadas, a partir do século XIX, com a fraqueza, com as mulheres e com o feminino.

As personagens femininas nos balés românticos estão sempre caminhando por uma linha tênue entre o real e o irreal. As heroínas começam como camponesas ou princesas e depois se tornam criaturas etéreas.

Segundo Marquié, a partir do momento em que os valores burgueses passaram a dominar a sociedade, uma divisão muito clara entre os gêneros foi estabelecida: os homens deveriam ser fortes física e mentalmente, as mulheres deveriam ser fracas, dóceis, delicadas e bonitas. O balé, com gestos que buscavam a leveza corporal, passou a dar mais papéis de destaque para as mulheres.

Nas histórias contadas pelos balés, o personagem masculino que se atrevia a chegar perto das bailarinas etéreas era condenado a dançar para o resto da vida.

“Dans *Giselle*, les wilis obligent l’homme qui s’égare dans leur territoire à danser et le poussent à se noyer. Il y a là une belle

⁸ De acordo com a pesquisadora Hélène Marquié, o termo “tutu” surgiu nos anos 1880 e consistiam em saias de mousseline brancas sobre anáguas de tule grossas. O corpete do vestido terminava em V para alongar a silhueta da bailarina. Esse tipo de figurino foi imortalizado por Marie Taglioni em *A Sílfide*, de 1832. Taglioni, também nesse espetáculo, se tornou a primeira bailarina a dominar completamente a técnica de pontas.

métaphore : l'homme qui s'égaré dans le territoire du ballet se noie dans le féminin de la danse, il s'effémine – le mot circule, de critique en critique - , et cet efféminement qui le métamorphose en monstre”⁹. (MARQUIÉ, 2016, p. 196)

É nessa época também que aparecem as primeiras bailarinas a utilizarem a técnica de pontas. As pontas apareceram para serem usadas apenas durante o “ato branco”, ou seja, durante a parte do espetáculo em que mulheres apareciam como seres etéreos. O trabalho de pontas, até hoje restrito a elas salvo raríssimas exceções, ajuda a dar a impressão de que a bailarina é um ser leve e irreal, exatamente como pediam os ideais burgueses que regiam o balé romântico.

O século XIX trouxe o destaque à mulheres e à difusão, principalmente na imprensa, de que a dança clássica é a responsável pela efeminação dos homens. Essa ideia, segundo Marquié, já existia na antiguidade, mas o século XIX o tornou uma “corrupção de identidade” (MARQUIÉ, 2016).

A sociedade burguesa do início do século XIX via as distinções de gêneros como um fenômeno natural. O homem já nascia com as características psicológicas esperadas de um homem, ou seja, virilidade e força (física e emocional). A mulher também, mas, em seu caso, as características eram a beleza, a delicadeza e, em oposição ao homem, a fraqueza.

Assim como as mulheres passaram a ter mais destaque no balé romântico, os homens passaram a perdê-lo. O papel deles foi reduzido a uma demonstração de força e muitos críticos questionavam, inclusive, o seu direito de dançar em público¹⁰.

Bourcier (1987) cita uma passagem de Charles de Boigne em suas Memórias da Ópera que exemplifica o papel que foi deixado aos bailarinos durante a Escola Romântica:

“Tentando exprimir o irreal, o balé romântico era feito para a leveza da bailarina. O dançarino foi relegado a um segundo plano. ‘Os dançarinos não passam de professores, mimos, mestres de balé, catapultas encarregadas de lançar para o ar e tornar a pegar sua dançarina durante o voo... Tudo o que se lhes exigia era que fossem pouco feios e que equilibrassem sem muito esforço um fardo de duzentas libras.’(Charles de

⁹ Em *Giselle*, as vilis obrigam o homem que se perde em seu território a dançar e o fazem se afogar. Aqui há uma bela metáfora: o homem que se perde no feminino da dança, ele se efemina – essa palavra circula de crítica em crítica - , e esse efeminar que o transforma em monstro. (Tradução da autora).

¹⁰ Marquié ainda afirma que a homossexualidade masculina, nessa época, ainda não era associada com a dança como nos dias de hoje.

Boigne, *Petits Mémoires de l'Opéra*, Paris, 1857)". (BOURCIER, 1987, p. 204).

O balé acadêmico que é ensinado nas escolas de dança para as crianças hoje em dia é um descendente direto da Escola Romântica e da Neoclassicista (que é tida por historiadores como Bourcier, como uma continuação da escola romântica). Uma forma de dança que prioriza a leveza, a sensibilidade e o romantismo. Características associadas pela sociedade de agora, assim como pela do início do século XIX, com personagens femininas ou feminizadas.

Profissionalmente, a primeira ruptura com o balé romântico/neoclássico foi apenas no início do século XX, quando bailarinas¹¹ norte-americanas, como Isadora Duncan, romperam com a tradição e os dogmas do balé clássico em busca da verdadeira liberdade de movimentos através da dança. A dança moderna e contemporânea busca romper com os ideais burgueses expressos no balé clássico e usar o palco como um meio de pôr em questionamento os valores e ideias tidos como sólidos e imutáveis pela sociedade contemporânea.

1.2 O GÊNERO NO BALÉ CLÁSSICO

Em um balé de repertório tradicional, como *O Lago dos Cisnes* e *Giselle*, temos uma forma pré-definida, com coreografias, personagens, figurinos e enredo que, em geral, vai variar em combinações muito parecidas. Não importa se o espetáculo é apresentado pelo Balé Bolshoi em Moscou, ou pela turma de Educação Infantil da escolinha mais próxima.

Na maioria dos casos teremos sempre a protagonista (que será uma princesa ou uma camponesa), um príncipe (seja ele relevante ou não para a história), figurantes (que trarão humor à peça), um vilão (ou figura equivalente que irá atrapalhar a jornada da heroína) e o corpo de baile (formado por um grupo entre 20 e 30 pessoas nas companhias profissionais), representando o povo amigo da protagonista.

Todos esses papéis são bem definidos e possuem um tipo de bailarino ideal. Em *Don Quixote*, a bailarina escolhida para dançar o Cupido deve ser pequena e

¹¹ Aqui optei pelo feminino "bailarinas", pois os grandes nomes da dança moderna são de mulheres; Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, etc. Alguns homens, como Ted Shawn, também foram pioneiros na dança moderna, porém eles são minoria e seus nomes menos conhecidos por pessoas fora da área da dança.

leve, enquanto a escolhida para a protagonista Kitri deve ser expressiva e dançar de forma vivaz.

No caso dos papéis masculinos em balés de repertório, a fórmula é quase sempre a mesma: um homem com força muscular e que possa impressionar a plateia com seus saltos. Ele interpretará o príncipe/plebeu que será o interesse amoroso da protagonista da história.

Mas nem sempre as coisas foram dessa maneira, antes da escola Romântica, a dança, assim como os outros segmentos da sociedade e da produção cultural, eram dominados pelos homens. Foi a partir da Revolução Francesa, quando a sociedade burguesa na França rompeu como os ideais monárquicos, que os bailarinos começaram a perder espaço para as bailarinas nos palcos.

De acordo com a pesquisadora Hélène Marquié (2016), os valores burgueses dominaram a Ópera de Paris¹² nessa época (e até hoje). Na sociedade da época, a oposição de características socialmente construídas como o gênero, eram tidas como naturais. As mulheres, portanto, deveriam ser belas, delicadas e sentimentais. Os homens deveriam ser fortes, física e emocionalmente.

O balé clássico, como filho da corte francesa, buscava o encantamento do público pela beleza de seus gestos leves e roupas cheias de brilho e detalhes. Dessa forma, passou a ser associado ao feminino, o sexo belo e a ser colocado em oposição ao masculino, o sexo forte.

Esses ideais dominantes começaram a aparecer primeiramente nas críticas de imprensa. Os críticos parisienses que antes dedicavam poucas palavras às mulheres e faziam verdadeiras resenhas das performances dos bailarinos, agora agiam de forma inversa.

“[La Presse] Ils vont être d’ardents défenseurs du ballet romantique et de sa féminisation, proclamer vigoureusement l’incompatibilité de la danse scénique avec la masculinité. Tranchant sur tous les écrits critiques précédents, ils affirment et réaffirment que des êtres de sexe masculin: “des hommes faits à l’image de Dieu”, écrit Jules Janin, ne peuvent pratiquer la danse sans y perdre leur identité”¹³. (MARQUIÉ, 2016. P. 173)

¹² A Ópera de Paris é composta por três cenas teatrais. A Ópera Garnier, a Ópera Bastille e a Troisième Scène. As duas primeiras são teatros em Paris e a terceira funciona em meio virtual. O Balé da Ópera de Paris é o mais antigo corpo de balé formal do mundo.

¹³ [A Imprensa] Eles serão defensores ardentes do bale romântico e de sua feminização, proclamarão vigorosamente a incompatibilidade da dança cênica com a masculinidade. Contrariando todos os escritos precedentes, eles afirmam e reafirmam que os seres do sexo masculino, “os homens feitos à imagem de Deus”, como escreveu Jules Janin, não podem praticar a dança sem perderem suas identidades. (Tradução da autora).

No Brasil não foi diferente. As primeiras críticas, segundo a pesquisadora Beatriz Cerbino¹⁴, falavam sobre a graça, leveza, fragilidade e feminilidade das bailarinas internacionais que se apresentavam no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, deixando de lado características coreográficas e de profissionalismo. Poucos nomes masculinos eram citados, apenas casos de bailarinos já consagrados, como Nijinsky. Ainda assim, as críticas se resumiam a um “adorável” ou “satisfatório”.

A partir de *A Sylfide*, primeiro balé reconhecido como romântico, os papéis masculinos foram reduzidos drasticamente à parte da pantomina ou a pequenas coreografias de demonstração de força, enquanto as mulheres passaram a ter mais coreografias exclusivas e papéis de destaque.

No entanto, a primeira mulher a assumir a posição de mestre da dança no Balé da Ópera de Paris só chegou a esse posto em 1909 e lá permaneceu por apenas um ano e meio. Entre 1970 e 2013 outras duas mulheres assumiram esse papel que, desde então, voltou a ser ocupado pelos homens.

Marquié apresenta resultados de pesquisas realizadas na França que analisam a composição dos quadros de diretores e coreógrafos das principais companhias de dança francesas que recebem algum tipo de financiamento público.

Para a temporada 2013-2014, 57% dos espetáculos patrocinados foram coreografados por homens, 31% por mulheres e 12% por grupos mistos. Os dados são do Observatoire de l'égalité hommes-femmes dans la culture et communication¹⁵.

Vinte e um centros coreográficos nacionais (CNN) foram criados na França desde 1984. Destes, a porcentagem dos que possuem direções masculinas é de 60%, femininas de 26,7%, mistas 10% e dupla masculina 3,3%. Não existem duplas femininas¹⁶. “Tutefois, comme dans beaucoup d'autres domaines, plus on s'élève dans la hiérarchie et plus on trouve de professeurs hommes”¹⁷. (MARQUIÉ, 2016).

No Brasil, no entanto, essa proporção aparece mais equilibrada. Em uma breve investigação realizada para este trabalho, constatou-se que, das 8 principais

¹⁴ CERBINO, Beatriz (Org. Sigrid Nora; Ed; SESC SP). **Temas para a dança brasileira**. Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. São Paulo. 2010.

¹⁵ MARQUIÉ, Héléne. **Non, la danse n'est pas un truc de filles!** – Essai sur le genre en danse. Éditions de l'attribut. Toulouse. 2016. P. 48.

¹⁶ MARQUIÉ, Héléne. **Non, la danse n'est pas un truc de filles!** – Essai sur le genre en danse. Éditions de l'attribut. Toulouse. 2016. P. 54.

¹⁷ Contudo, como em muitos outros domínios, quanto mais nos elevamos na hierarquia, mais nós encontramos professores homens. (Tradução da autora).

companhias de dança do país, 4 contam com diretoras, 1 com diretor, 2 com uma dupla masculina e 1 com uma dupla feminina.

Um dos motivos pelo qual essa diferença na ocupação de cargos elevados na dança não é tão grande no Brasil quanto na França é o contexto histórico.

O balé clássico é francês e, dessa forma, as danças clássicas, contemporâneas e modernas fazem parte do processo de evolução cultural da França. Aqui esses tipos de danças são importados e chegaram durante o período em que as mulheres já eram valorizadas (e até podemos dizer mais valorizadas que os homens).

Dois bailarinos europeus foram os responsáveis pela criação dos primeiros cursos de dança do país, um homem e uma mulher.¹⁸ As fotos da época mostram os bailarinos vestidos em figurinos tradicionais do balé romântico. Milena Morozovicz, em entrevista, afirmou que, nos primeiros anos, a escola de seu pai tinha apenas alunas mulheres.

Desde a Educação Infantil, professores e pais incentivam as meninas pequenas a frequentar aulas de balé e os meninos a frequentarem aulas de lutas, como judô, caratê, etc. Nos cursos amadores, há um número muito maior de meninas do que de meninos, inclusive nos cargos de direção.

Dessa forma, temos que constatar que ainda há desigualdade de gênero no balé amador. Um tipo de desigualdade proveniente do preconceito e da ideia, originada no século XIX, de que os homens não têm o direito de dançar.

Nas companhias profissionais, porém, essa desigualdade não é tão nítida, pois a grande maioria delas contam com processos seletivos e costumam possuir uma quantidade muito parecida de homens e mulheres.

Portanto, é preciso olhar com cautela para essa informação de que há o mesmo número de homens que de mulheres em cargos de chefia nas grandes companhias de dança brasileiras. Por aqui, o balé sempre foi visto como uma forma de arte feminina.

1.3 DANÇA MODERNA: UM ESPAÇO PARA RUPTURAS

O período de transição do século XIX para o século XX é marcado historicamente pela segunda revolução industrial, cujos grandes descobrimentos

¹⁸ O primeiro curso de dança foi fundado no Rio de Janeiro pela bailarina polonesa Maria Olemewa em 1927. O segundo em Curitiba, por Tadeu Morozovicz, alguns meses depois.

dentro da indústria química, elétrica, de aço e do petróleo foram os motores para o desenvolvimento social e econômico.

Esse rápido crescimento, somado aos vários conflitos sociais, políticos e econômicos entre países, gerou movimentos de ruptura e transgressão nas mais diversas formas de arte. A música, o teatro, as artes plásticas, todos buscavam romper com os ideais românticos e burgueses do século anterior. Com a dança não foi diferente.

“En raison de la stigmatisation des danseurs qui a entraîné leur quasi disparition des scènes françaises, les femmes voient s’ouvrir la possibilité d’accéder aux fonctions de création et de responsabilité”¹⁹ (MARQUIÉ 2016).

Bailarinas, especialmente as norte-americanas, encontraram em Paris um terreno fértil para a exploração de uma forma de dança técnica, porém sem o uso das sapatilhas de ponta, dos figurinos regrados e de um trabalho que buscasse a perfeição de movimentos.

Isadora Duncan, Martha Graham e Loïe Fuller foram algumas dessas bailarinas. Suas primeiras apresentações buscavam o choque do público ao mostrar que a dança não era apenas feita para ser bonita. O palco poderia ser utilizado também como um espaço de expressão do artista, um lugar onde ele (ou elas no caso) poderiam transgredir os costumes socialmente impostos e fazer o público questioná-los.

Essa onda de rupturas abriu novamente espaço para os bailarinos.

De acordo com Paul Bourcier (1987), a primeira companhia de dança a romper definitivamente com a ideia de que os palcos não eram espaços para os homens foi a norte-americana Dennishawn.

Seu diretor, coreógrafo e co-fundador, Ted Shawn, começou a desenvolver balés com a participação exclusiva masculina. Isso já em 1916. Os balés da Dennishawn entraram em choque com as tradições sociais da dança e introduziram mais uma nova vertente na dança moderna.

“Era romper com a tendência admitida até aquela época: pareceu, de início, chocante a dança ser uma atividade de homens manifestadamente viris; era destruir o tabu inconsciente, que acarreta uma discriminação sexual na dança; era também liberar a mulher.” (BOURCIER, 1987, p. 261).

¹⁹ Em razão da estigma sobre os bailarinos que acabou em seu quase desaparecimento das cenas francesas, as mulheres viram se abrir a possibilidade de ascender às funções de criação e de responsabilidade. (Tradução da autora).

Além de Shawn, Duncan e Fuller, uma série de outros coreógrafos começaram a experimentar com a dança.

Mas o processo foi bem mais lento do que parece à primeira vista. Por mais que as coreografias modernas provocassem o público, ainda assim, elas não romperam de uma vez só com todas as características do balé romântico e neoclássico.

O próprio Ted Shawn, em 1917, em seu artigo para a *Physical Culture Magazine*, buscou defender a participação do homem na dança falando que os movimentos eram inspirados em tarefas do cotidiano. Portanto, os movimentos femininos deveriam vir das tarefas domésticas, enquanto os masculinos deveriam vir das lutas, dos gestos fortes e da necessidade de prover para os seus²⁰.

Aos poucos, as correntes modernas quebraram até mesmo com a ideia de que os movimentos masculinos e femininos deveriam ser diferentes. Martha Graham, por exemplo, aluna de Shawn, ficou conhecida por revolucionar a dança moderna ao apresentar uma série de movimentos inspirados em sentimentos arrebatadores, como a raiva e a paixão. O século XX ampliou o leque de possibilidades para os papéis masculinos e femininos. Coreografias exclusivamente masculinas, coreografias em que a mulher demonstra sua força e faz a suspensão do homem, coreografias em que os bailarinos aparecem travestidos ou não são identificados com gênero algum. Uma dança com mensagens políticas, ou revivendo tradições das camadas mais populares²¹. Tudo é possível na dança moderna, todos os questionamentos são pertinentes.

Eleonora Greca, ex-primeira bailarina do Balé Teatro Guaíra, comenta que em seus 35 anos de carreira profissional foi possível observar uma aceitação crescente do público a esse tipo de dança. Ela, que já trabalhou organizando festivais nacionais, afirma que há uma valorização maior do bailarino pelas companhias e, em menor escala, porém, assim mesmo relevante, do público.

“Hoje em dia, o homem na dança é muito valorizado. Os meninos são deuses. [...] Dentro de um espetáculo pode não ser tanto, mas quando aparece um solo de um homem é muito valorizado. A plateia enlouquece. Então esse estigma foi se rompendo e a sociedade vai se modernizando e

²⁰ MARQUIÉ, Hélène. **Non, la danse n'est pas un truc de filles!** – Essai sur le genre en danse. Éditions de l'attribut. Toulouse. 2016. P. 64 e 65.

²¹ A exibição *Corps Rebelles* no Museu da Confluência, em Lyon, França, realizada entre setembro de 2016 e março de 2017, trazia uma coletânea de vídeos e depoimentos de grandes bailarinos do século XX como Pina Bausch e Raimund Hoghe. Nesse material, era debatido como a realidade de rupturas do século passado ajudou a moldar a dança moderna. Mais informações no site (em francês): <http://www.corpsrebelles.fr/> (Acesso em 25 de março de 2017).

valorizando o trabalho da pessoa. Porque é muito mais de desconhecimento, de desinformação do que de preconceito. Porque se a pessoa não sabe como é que vive, como é que é o bailarino, ela não sabe porque ele está dançando daquele jeito, porque ele se exprime daquele jeito.” (GRECA, Eleonora. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba, 2 de maio de 2016. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo I).

A pesquisa acadêmica também tem evoluído através de incentivos públicos como o Programa Municipal de Fomento à Dança, do município de São Paulo, que patrocina iniciativas de pesquisadores da área²².

É de maneira otimista que os profissionais da dança enxergam o futuro dessa forma de arte e das oportunidades que ela proporciona. Cada vez mais, a dança oferece um campo de trabalho mais igualitário em questões de gênero do que muitas outras profissões, apesar do estigma que ainda carrega e do rigor exigido de seus profissionais. Abrindo espaço para experimentações, ela dá também a oportunidade para quem não se encaixa nos padrões técnicos, como duas das entrevistadas nesse trabalho, Cynthia Rojas e Juliana Kis, a primeira, ao não ser aprovada na Escola de Dança do Teatro Guaíra, encontrou-se na dança folclórica. A segunda busca dar voz às mulheres por meio da dança de rua, um estilo de dança visto como tipicamente masculino, segundo a bailarina.

1.4 O BALÉ CLÁSSICO EM CURITIBA

O balé clássico chegou ao Brasil através de companhias independentes formadas por bailarinos russos e poloneses, entre eles, Maria Olenewa e Tadeu Morozovicz, que visitaram o país no início do século XX.

Os europeus foram encarregados por suas companhias de origem a repassar seus ensinamentos técnicos em algumas cidades do país, após terem se apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O primeiro curso de dança foi fundado em 1927 no Rio²³ por Maria Olenewa, bailarina polonesa que veio para o Brasil junto com Tadeu Morozovicz.

Alguns meses depois, Morozovicz iniciou seu próprio curso amador na Sociedade Thalia, em Curitiba. A escolha da capital paranaense se deu graças à

²² Fomento à Dança da Prefeitura Municipal de São Paulo <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/> (Acesso em 25 de março de 2017).

²³ De acordo com o site do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/> (Acesso em 25 de março de 2017).

grande comunidade polonesa residente na região. O curso começou contando com apenas quatro alunas dessa comunidade.

“Não era um balé profissional, era um curso. Mas ali se estudava a arte, tinha-se noções de música, noções de história da dança e o que fazia-se nos finais de semana, encontros e coisas assim. Então, as meninas, no começo, e mais tarde os rapazes, recebiam noções de cultura geral. O que foi muito importante para a cidade de Curitiba e para o Paraná porque criou-se um gosto e um público.” (MOROZOVICZ, Milena. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba, 14 de março de 2017. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo III).

Após esse primeiro curso, outros foram surgindo. Vieram junto com imigrantes de várias origens e eram uma forma que os recém-chegados encontraram para manter as tradições de seus países de origem. As aulas ministradas pelos professores estrangeiros eram todas em suas línguas nativas. Eles buscavam proporcionar não só a técnica folclórica, como também uma oportunidade de mergulhar na cultura de um outro país.

Tadeu Morozovicz também dava aulas de dança polonesa, a espanhola Barbara Gramdt ensinava a dança Flamenca no salão nobre da Sociedade Thalia, a inglesa Mary Schluegel era professora de balé inglês no Clube Concórdia.

No entanto, com o início do programa de nacionalização do governo Vargas, essas manifestações culturais em língua estrangeira passaram a ser consideradas perigosas para a identidade nacional e foram oficialmente proibidas até 1986. Durante o Estado Novo, as pessoas que eram flagradas manifestando uma cultura estrangeira ou falando uma língua que não fosse o português poderiam até ser presas.

Os bailarinos imigrantes, proibidos de continuar com suas aulas culturais, tiveram que se contentar a ministrar o balé clássico e, em alguns casos, dar aulas de ginástica nas escolas e sociedades de Curitiba.

A grande maioria das aulas de dança ocorria dentro de associações como a Sociedade Thalia, o Clube Concórdia, o Clube Curitibano ou então em escolas particulares, como o Colégio Cajuru. Não é difícil compreender por que a dança clássica tem um status de elite até os dias de hoje.

“Chegou um momento na história antiga do Paraná que toda a menina que tivesse uma boa educação tinha que passar pelo balé do Tadeu Morozovicz. Porque ali ele ensinava tudo.” (MOROZOVICZ, 2017).

Em geral, essa visão ainda perdura na sociedade, porém, a popularização do balé na educação infantil e projetos como o Amigos do Bolshoi, que patrocina estudantes da escola russa em Joinville que não têm condições financeiras para custear seus estudos em dança clássica, estão, aos poucos, mudando esse cenário. Existem também projetos de oficinas de dança clássica como atividade extracurricular na periferia de grandes cidades, como o projeto Abrindo Caminhos em Curitiba (PR). Esse projeto oferece cursos gratuitos de dança clássica para as crianças do bairro Tatuquara, um dos mais pobres da cidade, segundo o jornal Gazeta do Povo²⁴, além de oficinas de música, teatro, informática e várias outras no contraturno escolar.

Durante 40 anos, Curitiba teve apenas cursos amadores de dança. Apenas em 1969, com a fundação do Balé Teatro Guaíra, surgiram os primeiros profissionais da dança no estado. Os primeiros professores do Guaíra eram alunos formados pelo curso de Tadeu Morozovicz, como as bailarinas Marlene Tourinho, Louracy Setrani e Ceci Chaves.

A escola de danças do Teatro Guaíra, uma das mais antigas do país, iniciou suas aulas em 1956 e, em 1969, contava com seis bailarinas e três bailarinos formados. Eles foram os primeiros profissionais a integrar a companhia de dança.

Durante seus 46 anos, o Balé Guaíra contribuiu para o avanço e reconhecimento da produção paranaense em dança. A marca da companhia é a inovação através do balé moderno/contemporâneo, sem perder suas raízes clássicas.

Eleonora Greca afirma que essa combinação permanece até hoje no Balé Teatro Guaíra. “Eu sempre considero o Balé Guaíra uma companhia eclética, nunca se restringiu só ao clássico, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro.” (GRECA, Eleonora. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba, 2 de maio de 2016. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo I).

Suas coreografias e seus bailarinos já ganharam diversos prêmios nacionais e internacionais com espetáculos que marcaram tanto pela excelência técnica quanto pelas reflexões sociais que propõe.

²⁴ Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2016/qual-e-o-bairro-mais-rico-de-curitiba-e-o-que-tem-mais-mulheres-e-jovens-c26dptzkhyp6cn1aej9flz238>. Acesso em 03 de Julho de 2017.

Uma das produções mais conhecidas da companhia é O Grande Circo Místico, com música de Chico Buarque e Edu Lobo, roteiro de Naum Alves de Souza e coreografias de Carlos Trincheiras. Trincheiras é, até hoje, o diretor da companhia que ficou por mais tempo no cargo (1979 – 1993).

O Grande Circo Místico é um balé inspirado em um poema de Jorge Lima²⁵ de 1938 sobre um casal que funda a dinastia do Grande Circo Knieps, que será passado de geração em geração, levando alegria, fé e mistério por onde passar. Os personagens de O Grande Circo Místico vivem conflitos de geração, sofrem estupro, passam por provas de fé e contam uma história que encanta ao mesmo tempo em que escancara no palco realidades e problemas sociais que perduram na contemporaneidade.

1.5 DANÇAR HOJE NO BRASIL

Quando um filho fala aos pais que quer seguir carreira profissional na dança, normalmente é recebido com o discurso de que “arte, no Brasil, não dá dinheiro” ou o “quer ser artista vai morrer de fome”.

De fato, até meados do século passado, as opções de profissionalização estavam em companhias de dança estatais, como o Balé do Teatro Guaíra, o Balé da Cidade de São Paulo, dentre outros.

Para ser aceito em algum deles é preciso (até hoje), além da disponibilidade de vagas, que o bailarino se encaixasse no perfil procurado pela companhia. Esse perfil normalmente é o pequeno e magro para as mulheres e alto e forte para os homens. Um tipo físico voltado aos padrões europeus, muito diferente do biótipo geral do brasileiro.

Na grande maioria das grandes companhias, esse padrão ainda permanece. Porém, nossos vizinhos do Balé Nacional Dança, na Argentina, companhia onde trabalha João Barbosa, um dos entrevistados deste projeto, já estão um passo a frente nesse quesito.

“A companhia que eu entrei, ela não impõe padrões, ela trabalha de acordo com o seu trabalho, ela tem resultados de acordo com o seu trabalho, então isso me fez ter mais confiança em mim mesmo, o fato de a companhia não ter rótulos. Trabalhar com todo mundo da mesma maneira, sem prevalecer ninguém”. (BARBOSA, João. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba/Joinville, 13 de março de 2017. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo V).

²⁵ O poema na íntegra se encontra no Anexo XIV

Porém, o bailarino brasileiro que opta por seguir carreira profissional hoje encontra mais oportunidades do que no passado, de acordo com Eleonora Greca. Isso ocorre principalmente devido a um aumento no número de companhias profissionais no país, principalmente das companhias particulares (também chamadas de independentes, por não serem ligadas ao governo) e um maior reconhecimento das já existentes.

Para seguir carreira profissional “é vocação mesmo, é mais forte do que você. Chega uma hora que você tem que fazer aquilo porque foi mais forte que você.” (GRECA, Eleonora. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba, 2 de maio de 2016. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo I).

Esse chamado e força de vontade serão um dos temas abordados no produto final desse trabalho, eles são o ponto em comum entre as histórias de todos os bailarinos entrevistados e o grande motivo que os levou a superar suas dificuldades.

Por causa dessas dificuldades, alguns bailarinos optam por tentar carreira no exterior. Uma rápida pesquisa na internet ou uma conversa de poucos minutos com alguma pessoa inserida em um ambiente de dança já são o suficiente para percebermos que os bailarinos brasileiros são destaque internacionalmente.

“Os bailarinos brasileiros são cotados lá fora. O brasileiro é mais dinâmico, rítmico, ele gosta de dançar. Então tem muitos bailarinos brasileiros que hoje são destaque na Ópera de Paris, em Stuttgart...”, ressalta Eleonora Greca.

O amazonense Marcelo Gomes, primeiro bailarino do American Ballet Theatre em Nova Iorque, o carioca Thiago Soares, primeiro bailarino do Royal Ballet de Londres e o curitibano Luciano Lazzarotto, atualmente no elenco do musical O Fantasma da Ópera também nos Estados Unidos, são alguns exemplos de brasileiros que obtiveram fama e sucesso no exterior.

Mas se nem todo o bailarino precisa sair do país para conseguir seguir uma carreira profissional, isso se deve às conquistas da dança nacional através de suas companhias e festivais, e ao crescente reconhecimento desses pelo público, tanto brasileiro, quanto estrangeiro.

Um exemplo que não pode ser ignorado é a consolidação do Festival de Dança de Joinville, em Joinville (SC), como o maior do gênero no mundo, segundo o Guinness Book of Records. Os dados oficiais até a edição de 2014 mostram um público de 4 milhões de pessoas, 6.300 grupos de dança que participaram do evento

totalizando 130 mil participantes. Em 2015, foram aproximadamente 6.500 participantes e 230 mil pessoas no público. Em termos de economia, todos os anos, são gerados cerca de mil novos empregos na cidade durante o evento, que ocorre anualmente desde 1983.

O Festival renova seu lugar no Livro dos Recordes desde 2005.

Um evento desse porte chamou a atenção, em 1995, do Balé Bolshoi da Rússia, um dos maiores do mundo e berço da maioria dos balés de repertório interpretados até hoje. Os diretores do Bolshoi escolheram Joinville para sediar a única Escola do Teatro Bolshoi fora da Rússia. O Bolshoi Brasil foi inaugurado em 2000 e, desde então, seleciona bailarinos de várias realidades sociais para uma formação completa em dança clássica e contemporânea.

Os bailarinos selecionados têm entre 9 e 17 anos de idade e cursam oito anos de dança na escola de Joinville. Quando terminam o curso alguns ficam na Companhia Jovem da escola, outros são encaminhados às companhias da Rússia e outros saem pelo país e pelo mundo em busca de um contrato.

Paul Bourcier, na conclusão de seu livro *História da Dança no Ocidente*, afirma que a arte ainda permanece “conservada em estado de divertimento elegante, refinado, aberto apenas aos ‘iniciados’”. O grande público é mantido afastado e uma arte que nada diz à sua sensibilidade” (BOURCIER, 1987, pág. 310).

No entanto temos sinais de que isso está começando a mudar. Joinville é um retrato do papel social que a dança está tomando no Brasil. Os meninos e meninas que chegam à escola do Teatro Bolshoi no Brasil muitas vezes vêm de realidades de pobreza e precisam contar com uma série de auxílios sociais da escola para se manter nos estudos (tanto de dança quanto da escola regular). O curso na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil não tem custo algum para os alunos graças ao patrocínio de empresas e a programas como o “Adote um Aluno”, no qual pessoas físicas e jurídicas podem pagar os custos de manutenção de um aluno de outra cidade em Joinville durante seus anos de estudos na escola de dança.

A dança profissional hoje, além de abordar temas que buscam um retrato mais fiel à atualidade e menos conto de fadas, também é promotora de inclusão cultural e social.

2. A COBERTURA DA DANÇA NA IMPRENSA BRASILEIRA

A imprensa é produto de sua época. É graças à imprensa que temos a construção de gênero atual na dança. Os críticos da cena parisiense dos anos 1830, ao contrário de seus predecessores na época da Restauração, dedicavam mais espaço às bailarinas do que aos bailarinos. O homem, quando aparecia, tinha sua performance avaliada em poucas palavras, que mal chegavam a formar uma linha.

O crítico Jules Janin, um dos mais renomados da época e que costumava escrever sobre os balés apresentados em Paris, chegou inclusive a publicar artigos em revistas culturais e de debates políticos, sobre o caráter monstruoso do homem que se atrevia a dançar²⁶.

As primeiras críticas brasileiras, ainda sem a construção formal de crítica e sim, algo mais parecido com um breve parágrafo superficialmente opinativo sobre uma performance, se limitavam a falar sobre as qualidades de leveza e beleza das bailarinas.

A crítica de dança, assim como todo o artigo de jornalismo opinativo, não pode ser interpretada sem que se leve em conta seu contexto social e cultural. A pesquisadora e jornalista Beatriz Cerbino, aponta que

“Ao olhar para a primeira metade do século XX, por exemplo, em particular pelo que nos transmitem os periódicos editados na cidade do Rio de Janeiro, é preciso ter clareza das questões sociais e culturais então em voga. Foi um período em que a dança não era bem-vista pelas famílias da boa sociedade, para quem fazer algumas aulas na área era apenas um meio para se adquirir uma bela postura, assim como um gestual refinado e delicado”. (CERBINO, Org. NORA, 2010, pág. 22).

Não havia, portanto, um pensamento cultural voltado à dança nessa época. As críticas nos jornais já existiam antes mesmo da criação das primeiras escolas de dança, elas se referiam às apresentações de companhias estrangeiras e se restringiam ao eixo Rio – São Paulo.

O primeiro crítico a buscar um texto mais elaborado foi Jaques Corseuil, na década de 1920, com uma crítica ao balé Giselle (montagem de 1925) que analisava em profundidade o conteúdo dos programas apresentados, indo além de um simples “admirável” ou “satisfatório”²⁷.

²⁶ MARQUIÉ, Hélène. **Non, la danse n'est pas un truc de filles!** – Essai sur le genre en danse. Éditions de l'attribut. Toulouse. 2016. P. 188.

²⁷ CERBINO, Beatriz (Org. Sigrid Nora; Ed; SESC SP). **Temas para a dança brasileira.** Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. São Paulo. 2010. P. 33.

O apoio da imprensa foi de grande importância, segundo Cerbino, para a criação do primeiro curso amador no Brasil pela bailarina Maria Olenewa. Mário Nunes, crítico teatral e de dança no *Jornal do Brasil*, foi um dos incentivadores da causa.

Apesar disso, a crítica de dança só foi ter seu espaço exclusivo em alguns jornais na década de 1970. Durante esse período, houve uma mudança no perfil do crítico que, de alguém meramente interessado pelo assunto, passou a ser um jornalista especializado e a ter seu nome conhecido. Alguns exemplos são Suzana Braga, Antonio José Faro e Helena Katz.

Eleonora Greca ressalta que faz parte do papel da imprensa a prestação de serviço para o público através da notícia. “Dar visibilidade. Quando as pessoas veem o assunto começa a ser discutido, a ser lembrado. O papel da imprensa, além de dar a notícia, o fato, ela também é estimuladora e fomentadora”.

Beatriz Cerbino tem uma opinião semelhante em seu artigo. Ela aponta que uma crítica deve ter mais do que apenas as opiniões do jornalista a respeito da peça apresentada. Ela deve ajudar na formação do público. O crítico da área para o *Jornal do Brasil* entre 1999 e 2009, Roberto Pereira, defendia que não se devia “educar o público”, como defendia seu predecessor Jaques Corseuil, mas fazer com que as pessoas criassem o hábito de frequentar o balé.

Segundo Milena Morozovicz, uma das grandes falhas da imprensa paranaense é a falta de verdadeiras críticas de dança nos jornais.

“Eu considero uma falha grave porque a crítica ajuda a formar a opinião e nós nunca a tivemos em Curitiba. Tivemos pessoas que escreveram sobre os espetáculos (...), mas não é um jornalista especializado”. (MOROZOVICZ, Milena. Em entrevista concedida para este trabalho. Curitiba, 14 de março de 2017. A entrevista encontra-se transcrita no Anexo III).

Para Eleonora Greca, que além de ex-primeira bailarina do Balé Guaíra, também é formada em administração e já fez parte do conselho editorial do jornal *Gazeta do Povo*, a cobertura na imprensa ainda está focada em fatos extraordinários e não cobre o dia a dia dos profissionais.

“Quem não é visto não é lembrado. A imprensa tem que estar sempre falando. A companhia faz um projeto e o jornal coloca lá no final do caderno de cultura, que já é o último e com horóscopo no meio”, ela afirma.

A pesquisadora e jornalista do jornal *Estado de São Paulo*, Nani Rubin, faz um contraponto interessante a essas afirmações. Ela lembra que o jornal, antes de

tudo, serve aos interesses de seu público leitor. Ela questiona se o público não vai ao teatro ver um espetáculo de dança porque não viu uma crítica sobre ele no jornal, ou se o jornal não publicou a crítica porque o público não se interessa por dança.

Aqui, Rubin ressalta que ela se refere à dança moderna e contemporânea, pois o balé clássico de repertório já conquistou seu público cativo.

Produtores e coreógrafos desconhecem o processo de produção das notícias e argumentam que não há espaço na imprensa, mas a jornalista rebate que muitas vezes são os próprios espetáculos que falam para um público muito específico, muito restrito e, por isso, não valem o espaço de uma crítica ou algo além de uma pequena nota na agenda cultural relatando quando e onde irão acontecer.

“Pode-se até questionar se a crítica não estaria falhando em não tentar alcançar, com um texto atraente e sem maneirismos acadêmicos, pessoas além do universo da dança, se não estaria atendendo a um público já familiarizado com aquele vocabulário, se não estaria servindo mais ao próprio artista”. (RUBIN, Org. NORA, 2010, p.50).

Quando o público de um espetáculo é muito restrito, segundo a autora, nem mesmo uma crítica positiva irá levar mais gente ao teatro. Lidar com a jornalismo cultural também envolve lidar com criações provenientes da sensibilidade dos artistas. Ninguém gosta de ver um trabalho seu, para o qual você dedicou tempo e dinheiro, ser criticado negativamente. Pior ainda se ele for completamente ignorado.

De fato, apesar de que as publicações de circulação nacional voltadas exclusivamente para a dança no Brasil se resumem à revista Dance Brasil, com pouco mais de vinte páginas por edição e distribuição gratuita, na internet, é possível encontrar uma boa quantidade de blogs amadores editados por outros bailarinos e bailarinas (também amadores, em sua maioria). Porém, por não serem veículos profissionais, a credibilidade é sempre posta em dúvida e o conteúdo raramente é atualizado com frequência.

O portal ConecteDance, da jornalista cultural Ana Francisca Ponzio, é a única expressão de jornalismo profissional voltada exclusivamente para a dança no país.

Apesar disso, a pesquisadora e jornalista Nani Rubin, acredita que o meio digital oferece espaço para uma maior cobertura especializada.

“O leitor é estimulado a produzir fotos e enviá-las ao jornal, a fazer críticas do filme a que assistiu, a mandar informações, via twitter, sobre o que está acontecendo no show que acompanha naquele momento. Isso sem contar os inúmeros blogs nos quais circulam informações mais segmentadas e que

constituem uma grande ferramenta de troca de informações, ou sites dedicados a temas específicos”. (RUBIN, Org. NORA, 2010, p.54).

Para ela, como o meio digital está mudando o jornalismo, o público, também, eventualmente, irá mudar. Logo, “ninguém mais vai reclamar de não ter saído no jornal, este como conhecemos hoje. Porque haverá sempre ‘jornais’ nos quais divulgar seu trabalho” (RUBIN, Org. NORA, 2010, p.55).

Há ainda o fator de interesse jornalístico. O que torna uma apresentação merecedora de crítica? O que torna um bailarino ou companhia merecedores de uma reportagem?

Rubin cita o caso do Grupo Corpo e da Cia. Deborah Colker, como nomes famosos e consagrados da dança cujos espetáculos estão sempre lotados devido à sua trajetória. O primeiro, devido a sua série de bons trabalhos reconhecidos pela imprensa nacional e internacional, a segunda, pela história de vida gloriosa sua coreógrafa²⁸.

Pelos argumentos utilizados por Rubin, percebe-se que o ponto levantado por Eleonora Greca, em entrevista para esse trabalho, tem fundamento. Raramente, a dança é abordada de outra maneira na imprensa que não seja relacionada à agenda cultural.

Rubin argumenta que, sim, bailarinos e companhias podem ser notícia sem estar vinculados à uma apresentação iminente. Para isso, é preciso que suas histórias tenham um enfoque social ou de conquista pessoal.

“Bailarinos brasileiros no exterior são notícia? Depende. Márcia Haydée era, quando se destacou internacionalmente. Thiago Soares e Roberta Márquez, primeiros-bailarinos do Royal Ballet, são. Um jovem que tenha lutado contra as maiores adversidades até se formar no curso de algum projeto social, ganhando uma bolsa para algum balé europeu, também.” (RUBIN, Org. NORA, 2010, p.49).

Ainda é raro encontrarmos esse tipo de matéria nos jornais. Pouco enfoque é dado ao papel social que a dança desempenha, menos ainda aos avanços de pesquisa brasileira na área.

É esse papel social da dança que move o produto final deste trabalho.

²⁸ RUBIN, Nani (Org. Sigrid Nora; Ed; SESC SP). **Temas para a dança brasileira**. Críticas de dança: considerações preliminares, aproximações possíveis. São Paulo. 2010. P. 46.

3. O FORMATO LIVRO-REPORTAGEM

O livro-reportagem cumpre um papel mais ambicioso do que a simples notícia publicada em jornal ou em revista (seja ela impressa ou online). De acordo com Edvaldo Pereira Lima (LIMA, 1993), o livro-reportagem tem um papel extensor do jornalismo cotidiano. Através desse tipo de suporte, o autor tem maior autonomia para escolha de linguagem e assunto, oferecendo ao leitor um conteúdo mais aprofundado.

Isento da cadeia de produção de notícias, regida por pautas pré-definidas, prazos, critérios de relevância baseados na atualidade e na cultura do furo, o livro-reportagem preenche o que Lima (1993) chama de vazio informativo, deixado pelos grandes veículos com um conteúdo mais aprofundado, em pesquisa, apuração, checagem de informação e desenvolvimento de determinado assunto.

Além disso, Lima demonstra que “a faixa de obras de grande fôlego independe de ‘ganchos’. Ao contrário, pode gerar ‘ganchos’ para a imprensa convencional.” (Lima, 1993, pág. 264). As grandes reportagens não são obrigadas a girar em torno de um acontecimento factual, podendo tratar de assuntos relevantes para a contemporaneidade. Esse é um dos principais motivos para a escolha do formato livro-reportagem como o produto deste TCC. O livro-reportagem permitirá um relato mais humano e sem as amarras do formato jornalístico tradicional, gerando um texto com apelo empático, visual e estético para o leitor.

3.1 O NEW JOURNALISM

O livro-reportagem não existiria sem o *New Journalism*. O movimento começou na década de 1960 nos Estados Unidos com Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote (esses são os nomes mais lembrados quando se fala desse gênero jornalístico, o que não significa que outros, com John Hersey, não tenham produzido obras que se encaixem nas características do *New Journalism*).

Wolfe (1973) relata em sua obra “*New Journalism*” a ascensão dos jornalistas dentro do meio literário norte-americano. Antes do *New Journalism*, os jornais eram usados como alavanca para aspirantes à romancistas. As reportagens em profundidade eram chamadas de *feature story* por não se encaixarem em nenhuma categoria convencional do jornalismo e nem da literatura.

"The "feature" was the newspaper term for a story that fell outside the category of hard news. It included everything from "brights", chuckly little items, often from the police beat..." (WOLFE, 1973, pág. 5).

Os jornalistas que escreviam esse tipo de reportagens, de acordo com Wolfe, eram os mais esforçados para garantir suas matérias, porém não eram valorizados por seus editores e nem pelos leitores, a não ser que suas reportagens apresentassem alguma peculiaridade, algo que as destacasse das demais.

Wolfe (1973) afirma que, muitas vezes, esses jornalistas chegavam a arriscar suas vidas para conseguir uma boa história.

Ele menciona o caso do jornalista Michael Mok, que arriscou a vida para fazer uma reportagem em profundidade sobre uma nova ideia para perder peso que um homem gordo de Nova Iorque tivera. Mok teve que nadar nas águas a cerca de 5°C do Estuário de Long Island atrás de sua fonte.

"If, instead, he had drowned, if he had ended up down with the oysters in the hepatic muck of the Sound, nobody would have put up a plaque for him. Editors save their tears for war correspondents. As for feature writers – the less said, the better²⁹". (WOLFE, Tom. **New Journalism**. 1973, pág. 6).

Com essa passagem fica claro que os jornalistas não tinham grande reconhecimento na época nem mesmo por seus superiores dentro do jornal onde trabalhavam. O grande fenômeno da literatura nos Estados Unidos antes da década de 1960 eram os romances e novelas. O jornalismo era a maneira encontrada pelos aspirantes a escritores para juntar algum dinheiro antes de se isolarem em um chalé e escreverem sua obra-prima (Wolfe, 1973, pág. 5).

Os grandes romancistas se reuniam em clubes literários onde não havia espaço para os jornalistas, a não ser que eles estivessem saindo da mídia de massa e se encaminhando para uma carreira como romancistas.

"The Novel seemed like one of the last of those superstrokes, like finding gold or striking oil, through which and American could, overnight, in a flash, utterly transform his destiny³⁰". (WOLFE, 1973, pág. 8).

²⁹ "Se, ao invés, ele tivesse se afogado, se ele tivesse acabado no fundo junto com as ostras no lodo hepático do Sound, ninguém teria erguido uma placa para ele. Os editores guardam suas lágrimas para correspondentes de guerra. Para os feature writers – quanto menos se disser, melhor". (Tradução da autora).

³⁰ "O Romance parecia ser o último dos grandes achados, como encontrar ouro ou petróleo, através do qual um americano poderia, do dia para a noite, em um flash, transformar totalmente o seu destino". (Tradução da autora).

Para Wolfe (1973), foi essa combinação da supervalorização do Romance, com a busca do jornalista pela atenção do leitor e o reconhecimento dentro do jornal, que levou ao nascimento do New Journalism. Mas nem mesmo os pioneiros no jornalismo literário imaginavam que seu trabalho poderia ser considerado literatura. “They never guesses for a minute that the work they would do over the next ten years, as journalists, would wipe out the novel as literature’s main event.”³¹ (Wolfe, 1973, pág. 9).

Porém, os anos 1960 chegaram e grandes reportagens de tom literário passaram a ocupar edições inteiras de veículos impressos. A primeira a fazê-lo foi Hiroshima, de John Hersey. Hersey foi precursor do *New Journalism* mesmo sem saber disso. Hiroshima foi a primeira reportagem a ocupar uma edição inteira da revista *The New Yorker* e a edição rapidamente se esgotou nas bancas.

Foi uma descoberta modesta, a princípio, que o público se interessava por histórias jornalísticas escritas daquela maneira. Wolfe atribui esse fato a um desejo escondido dentro de todo o americano, a vontade de largar o emprego, escrever um romance e ficar rico.

Após Hersey, Truman Capote, jornalista que já havia passado pelo cenário literário e que agora fazia o caminho reverso dos aspirantes a romancistas, publicou um perfil do ator Marlon Brando na *The New Yorker* e, em seguida, o último capítulo de *A Sangue Frio*, uma de suas obras de maior repercussão, também nessa revista. Assim como Hiroshima, *A Sangue Frio* também se utiliza de elementos da literatura (como o diálogo realista, o ponto de vista da terceira pessoa e a descrição significativa) em um relato de não-ficção.

Capote, a princípio, negou que seu trabalho seria jornalismo, classificando-o como um novo gênero literário, a literatura de não-ficção. Essa categoria é, até hoje, aceita por uns e refutada por outros.

Um dos que acreditam que Capote estava apenas buscando se distanciar do jornalismo para não cair no desmerecimento da profissão na época é o próprio Tom Wolfe. Antes de jornalista, ele é também doutor em literatura norte-americana e considerado o responsável por formalizar o *New Journalism* como movimento literário, organizando suas origens e as características de seus textos no livro de mesmo nome.

³¹ “Eles nunca adivinharam por um minuto que o trabalho que eles faziam nos próximos dez anos, como jornalistas, iria varrer o romance como o principal evento da literatura.” (Tradução da autora).

As reportagens do *New Journalism*, de acordo com Lima (1993), colaboraram para aumentar o prestígio da atividade jornalística. O jornalismo não podia mais ser considerado um “gênero” inferior, pois

“O *new journalism* levou ao ápice a observação participante no livro-reportagem porque seu processo de captação, de acordo com Tom Wolfe, atingiu um nível até então só presenciado na melhor literatura de ficção”.

(LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas Ampliadas. Ed. Unicamp. P. 97)

O *New Journalism* foi marcado pelas longas reportagens em profundidade, com personagens humanizados e uma linguagem muito parecida com aquela utilizada na literatura, atraindo os leitores tanto pela qualidade com o material quanto pela empatia que ele gera.

Segundo Wolfe,

"With a little reworking the whole article could have read like a short story. (...) The piece could have been turned into a non-fiction short story with very little effort. The really unique thing about it, however, was the reporting."³²

(WOLFE, 1973, pág. 11)

Isso acontecia de tal maneira que os primeiros críticos dessa nova forma de escrita afirmavam que ela comprometia a credibilidade da notícia. Ninguém estava acostumado com o fato de a reportagem pudesse ter estética própria.

Com a recepção positiva do *New Journalism* pelo público, descobriu-se que era possível usar, no jornalismo e na não-ficção, técnicas literárias como uma maneira de deixar o leitor empolgado com o texto.

Maia (2008, pág. 443) afirma que o *New Journalism* “procurou afastar o jornalismo das técnicas tradicionais de cobertura, que se mostravam presas a fórmulas de escrita como a técnica do lead e da pirâmide invertida”.

Além disso, as reportagens buscavam permitir ao leitor conversar com os personagens através da figura do narrador. Segundo Wolfe, isso não quer dizer que os textos de *New Journalism* devem sempre ser narrados em primeira pessoa, muito pelo contrário.

O bom narrador de não-ficção não precisa, literalmente, aparecer na história, porém deve fazê-lo através de sua voz narrativa. O *New Journalism* permite textos com mais personalidade de autor, assim como os romances, mas não são crônicas.

³² “Com um pouco de revisão o artigo todo poderia ser lido como um conto. (...) O texto poderia se tornar um conto de não-ficção com pouquíssimo esforço. A coisa verdadeiramente única sobre ele, no entanto, era a reportagem.” (Tradução da autora).

No Brasil, a primeira publicação a trazer reportagens com o caráter literário foi a revista O Cruzeiro, que teve seu auge na década de 1940, ou seja, 20 anos antes do New Journalism ser "inventado" nos Estados Unidos.

Apesar de à partir da década de 1960, reportagens com todos os elementos do New Journalism começarem a aparecer nas redações, podemos afirmar que o jornalismo literário no Brasil se desenvolveu independentemente dessa contraparte americana.

3.2 O JORNALISMO LITERÁRIO NO BRASIL

O jornalismo literário brasileiro foi marcado por duas grandes revistas: O Cruzeiro e a Realidade. No entanto, a primeira obra brasileira considerada como jornalismo literário (e também de livro-reportagem) é de muito antes do surgimento do New Journalism. Euclides da Cunha, como correspondente para O Estado de São Paulo, cobriu o conflito de Canudos de maneira a relatar os aspectos sociais, históricos e geográficos da região onde ficava o arraial em uma reportagem que foi publicada em capítulos no jornal e, por fim, editada no livro Os Sertões.

Caracterizado por reportagens aprofundadas que se apropriavam da estrutura narrativa da literatura sem deixar de lado os valores jornalísticos de compromisso com a realidade e a verdade, o jornalismo literário encontrou espaço nas revistas enquanto, na mesma época, os moldes tradicionais do jornalismo (lead e pirâmide invertida) chegavam aos grandes jornais cariocas.

“No fim dos anos 40, a cidade [Rio de Janeiro] registrava cerca de 20 periódicos, a maioria deles fiel seguidora da linha editorial francesa, cuja técnica de escrita se assemelhava à criação literária. O conteúdo era político, quase panfletário. Mas, no pós-Guerra, a fórmula americana,(...) que privilegiava a objetividade em detrimento da opinião, começa a ganhar espaço e, aos poucos, é adotado pela imprensa carioca.”
(Acervo O Globo. **Inspirado nos EUA novo jornalismo ganha força nas redações cariocas.** Jornal O Globo)³³.

Se analisarmos os primeiros jornais e jornalistas brasileiros, é possível perceber que, ao contrário dos Estados Unidos, literatura e jornalismo sempre andaram lado a lado até a chegada desse novo modelo norte-americano.

Para os grandes jornais, esse novo método representava uma otimização na produção e uma maior rapidez no processo de produção de notícias. Porém, em

³³Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/inspirado-nos-eua-novo-jornalismo-ganha-forca-nas-redacoes-cariocas-8926588>. Acesso em: 19 de junho de 2016.

contrapartida, o estilo literário e a subjetividade perderam espaço e tiveram que migrar para as revistas, onde o intervalo maior de publicação e uma a flexibilidade nas linhas editoriais permitiam que os jornalistas levantassem fatos e dados de maneira mais aprofundada e com voz autoral.

Quanto ao *New Journalism* propriamente dito, a revista Realidade, fundada em 1965, foi a que mais se aproximou do conceito no Brasil. Ela reuniu um time de jornalistas e fotojornalistas experientes que buscavam abordar temas de cunho social que trouxessem histórias humanas. Assim, a revista conseguia trazer um retrato nacional que burlava a censura do recém-criado regime militar.

A Realidade conseguiu evitar a ditadura até a década de 1970, quando a censura ficou mais forte e as reportagens foram perdendo o brilho original.

Mas o jornalismo literário não acabou com o último número de O Cruzeiro ou da Realidade.. O conceito de livro-reportagem, uma ideia verdadeiramente brasileira, apareceu no final da década de 1970. A editora Alfa-Ômega lançou uma coleção chamada História Imediata, que reunia em formato de revista, mas sem a periodicidade necessária para classificar como tal, uma coleção de histórias que não apareciam nos grandes jornais, muitas vezes por falarem de temas políticos e sociais que seriam cortados pela censura.

Apesar de usarem uma técnica e linguagem muito parecidos com os romances de não-ficção, como os livros de Capote ou Talese, o livro-reportagem tem um tom de crônica que é originalmente nacional.

Edvaldo Pereira Lima (2003) define a reportagem como a ampliação da notícia, dessa forma, o livro-reportagem seria um veículo não-periódico com reportagens em maior amplitude do que as apresentadas em veículos tradicionais e periódicos.

Após a reabertura política, grandes reportagens começaram a aparecer em forma de livro. O jornalista Fernando Morais, por exemplo, é um dos que mais escrevem, de forma independente, livros-reportagem sobre grandes personagens nacionais, como Olga Prestes e Assis Chateaubriand.

Luiz Paulo Maia (2008) afirma que, por mais que o livro-reportagem supra as lacunas de profundidade e contextualização deixadas pelo jornalismo diário, seu sucesso depende muito do talento do autor, da abrangência do tema, das condições de produção e outros fatores.

Assim, “O livro-reportagem é, por todos esses motivos, uma obra de autor, mesmo quando surgido após sua publicação, fragmentada ou não, em jornais e revistas” (MAIA, 2008, pág. 446). Dessa maneira, um jornalista não precisaria estar vinculado a um jornal ou revista para produzir o livro-reportagem, o que denota outra característica desse tipo de material: o livro-reportagem normalmente surge por causa de um interesse pessoal do jornalista que o produz.

Mesmo com todas as vantagens que o livro-reportagem e o jornalismo literário trazem para a produção de notícias e para o leitor, Lima (2003) acredita que esse tipo de jornalismo sofreu uma perda no espaço que detinha na grande imprensa não só no Brasil, mas em todo mundo. Para ele, cabe à universidade a responsabilidade por manter aceso o interesse das novas gerações pelo jornalismo literário.

“No Brasil, o *jornalismo literário*, quase que totalmente esquecido nas redações mantém-se vivo no espaço acadêmico, gerando gradativamente um contato inspirador das novas gerações com essa empolgante escola de reportar em profundidade o mundo contemporâneo”.

(LIMA, Edvaldo Pereira. *New Journalism*. Secretaria Especial da Comunicação do Estado do Rio de Janeiro. P. 91)

A universidade, além de ensinar a importância de um material jornalístico com conteúdo aprofundado como o livro-reportagem, propicia ao aluno o espaço necessário para a experimentação e o desenvolvimento de novos formatos que mesclam o jornalismo e a literatura em busca de trazer a informação de forma mais atrativa para o grande público.

Através de projetos como este TCC, busca-se fazer uso do jornalismo literário e do livro-reportagem para dar visibilidade a histórias que não têm espaço na grande imprensa, pois não se encaixam na técnica de notícias breves e com um número limitado de caracteres. Com o surgimento do jornalismo digital, produzido em sites de notícias e portais na Internet, nas duas últimas décadas, o interesse do leitor em meios impressos tradicionais é cada vez mais superficial.

O livro-reportagem é uma maneira de manter vivo o interesse do leitor por assuntos sociais que precisam ser discutidos, uma maneira de convencê-lo a dedicar algumas horas de seu dia, todos os dias, à leitura e ao aprofundamento de seus conhecimentos em situações do dia-a-dia que, por algum motivo, não fazem parte da sua realidade imediata, mas afetam a sociedade como um todo.

4. JORNALISMO DIGITAL

A internet é um ambiente comunicacional por excelência (BARBOSA, 2001, pág. 2). As possibilidades transmidiáticas que ela oferece, não só ao jornalista, mas ao usuário da rede, permite um maior acesso à informação e um sentido de comunicação mais democrático, no qual os papéis de emissor e receptor não são definidos.

Por isso, o formato digital abre maiores possibilidades de interação e participação do leitor no conteúdo publicado.

“o leitor terá participação ativa, interferindo no conteúdo e opinando diretamente na produção da informação. A customização de conteúdo se dá através do próprio percurso escolhido pelo usuário para ler as informações, sendo uma característica ligada propriamente à relação com os leitores-usuários, pois lhes assegura também a possibilidade de personalizar os conteúdos através do recebimento de informações sobre determinados assuntos do seu interesse.” (BARBOSA, Suzana. **Jornalismo online**. Intercom Campo Grande. pág 5).

Porém, a participação ativa do leitor, especialmente no que diz respeito à escolha de conteúdo a ser acessado, também traz dificuldades para a manutenção da audiência e de um público cativo para jornais e revistas (sejam elas digitais ou impressas), mas o jornalismo digital tem encontrado soluções para esse obstáculo nos últimos anos, como será explicado mais adiante.

4.1 JORNALISMO DIGITAL NO BRASIL

A entrada do jornalismo em meio digital no Brasil começou em 1995 com o Grupo Estado, que operava alguns serviços de informações através do World News, de Washington. Mas o primeiro jornal completamente virtual foi o Jornal do Brasil, que em 28 de maio de 1995, lançou sua primeira edição online.

A princípio, os jornais faziam a transposição literal do conteúdo impresso para os sites e, segundo Suzana Barbosa (2001, pág. 7), aos poucos eles foram percebendo que o novo meio trazia novas peculiaridades e desafios.

O primeiro foi a corrida para a realização de um “jornalismo em tempo real”. A facilidade de postagem na rede fez com que a lógica de produção acelerada de notícias se intensificasse a um ponto de prejudicar a qualidade da revisão dos textos jornalísticos. Por mais que essa ideia ainda esteja muito presente, na prática, não podemos dizer que nenhum tipo de jornalismo, nem mesmo o online, atua em tempo real.

Com certeza a internet agilizou o processo de publicação de notícias – a um custo de uma queda na qualidade de revisão do material jornalístico – mas a notícia em tempo real não atrai necessariamente mais leitores, como acreditou-se no começo do jornalismo digital.

O segundo desafio encontrado foi a participação ativa do leitor na seleção de conteúdos. Com uma maior democratização de acesso às técnicas, a produção da notícia não é mais exclusividade das grandes empresas de mídia. O leitor/espectador não é mais amarrado a uma programação selecionada pela grande mídia, como na teoria de *gatekeeper*, mas pode escolher agora qual conteúdo lhe interessa e quando vai acessá-lo.

O meio digital possibilita a interatividade do leitor em tempo real. Os comentários nas matérias dos portais de notícia até podem passar por uma moderação antes de ir ao ar, porém, com a popularização dos sites de redes sociais e a constante utilização deles pela grande mídia e pelo público leitor, eliminaram inclusive essa pequena mediação.

Essa participação ativa do leitor, somada à possibilidade de utilização de recursos técnicos, como vídeos, áudios, imagens, *quizzes* e até jogos virtuais em meio à informação jornalística, são os principais fatores que fazem com que o jornalismo digital seja seu próprio meio. A notícia digital não é a mesma notícia do meio impresso.

Se observarmos a versão digitais dos jornais brasileiros, vemos que ainda não foi exatamente desenvolvido um formato digital. Os jornais ainda usam o mesmo formato texto + imagem do meio impresso em seus sites.

enkontra.com
Meu Drive - Google Drive

GUIA

GAZETA DO POVO VIDA E CIDADANIA

LOGIN | CADASTRO ASSINE AGORA

MENU

HISTÓRIA | MEIO AMBIENTE | FUTURO DAS CIDADES | EDUCAÇÃO | SAÚDE | CONSUMIDOR | COLUNISTAS | ESPECIAIS

BUSCAR 🔍

PUBLICIDADE

FUTURO DAS CIDADES

Faltam método e vontade para acolher refugiados nas grandes cidades

Em países com estado de bem estar social bem desenvolvido, a população tende a achar que o governo vai dar conta de resolver os problemas sociais sozinho, mas a crise migratória é grande e urgente para ficar só nas mãos do poder público

Naiady Piva [04/04/2016] [09h25]

IMAGEM 1 – REPORTAGEM “FALTAM MÉTODO E VONTADE PARA ACOLHER REFUGIADOS EM GRANDES CIDADES”

FONTE: Site Gazeta do Povo (<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/futuro-das-cidades/faltam-metodo-e-vontade-para-acolher-refugiados-nas-grandes-cidades-5w4r3donb76ab4flpcvrbjhmvmv>).

Enquanto os campos passam por um processo mais ou menos autônomo de "urbanização", parte significativa dos refugiados busca abrigo em cidades grandes ao redor de todo o mundo. O termo "crise migratória", que ganhou força nos últimos meses, traduz o rápido crescimento no número de pessoas nesta condição. Na contagem mais recente das Nações Unidas (ONU), em junho de 2015, eram 15,1 milhões de refugiados em todo o mundo, maior média dos últimos anos e um aumento de 45%, ou 4,7 milhões de pessoas, dentro de um período de três anos e meio.

Campos de refugiados são as cidades do futuro
[Leia a matéria completa](#)

| veja também |
 ◀ Campos de refugiados são as cidades do futuro

Nos anos 1990, o Alto Comissariado para Refugiados nas Nações Unidas (Acnur) focou esforços nos campos de refugiados, devido ao custo crescente de prover assistência a refugiados nas grandes cidades. A política foi revista em 2009, em parte porque a imigração é considerada inevitável. Naquele ano, metade dos 10,5 milhões de refugiados viviam em grandes cidades. Além disso, a agência identificou uma mudança no perfil de quem migra para os grandes centros. Antes restrito a homens jovens, a migração passou a incluir mulheres, crianças e idosos. População que fica ainda mais exposta a abusos, exploração e discriminação nos países de destino,

IMAGEM 2 – REPORTAGEM "FALTAM MÉTODO E VONTADE PARA ACOLHER REFUGIADOS EM GRANDES CIDADES"

FONTE: Site da Gazeta do Povo (<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/futuro-das-cidades/faltam-metodo-e-vontade-para-acolher-refugiados-nas-grandes-cidades-5w4r3donb76ab4flpcvrbjhmvy>)

Já jornais estrangeiros, como a BBC, estão começando a se adaptar à internet e às possibilidades que ela oferece. A notícia não precisa vir exclusivamente na forma de texto e imagem para ser considerada jornalismo. Ela pode aparecer em uma linha do tempo interativa, ou na forma de um jogo, como o Syrian Journey, um *newsgame*³⁴ da BBC que coloca o leitor na pele de um refugiado sírio, fisingando-o pela interatividade e, depois, oferecendo conteúdo jornalístico aprofundado em links relacionados.

³⁴ Os *newsgames* são jogos virtuais sobre fatos da atualidade e que oferecem informações jornalísticas ao jogador no decorrer da partida.

Syrian Journey: Choose your own escape route

1 April 2015 | Middle East

Syrian civil war

Share

The Syrian conflict has torn the country apart, leaving thousands dead and driving millions to flee their homes. Many seek refuge in neighbouring countries but others pay traffickers to take them to Europe - risking death, capture and deportation.

If you were fleeing Syria for Europe, what choices would you make for you and your family? Take our journey to understand the real dilemmas the refugees face.

Begin your journey

IMAGEM 3 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY"

FONTE: Site da BBC (<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-32057601>)

Begin your journey



IMAGEM 4 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY"

FONTE: Site da BBC (<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-32057601>)

This journey is based on extensive research and real stories of Syrians who have made the journey.

Select your character to begin your journey



The routes, options and outcomes in this Syrian Journey feature were based on real stories uncovered by extensive research as part of a BBC Arabic digital project exploring migration from Syria.

Research by Mamdouh Akbik, Eloise Dicker

Illustrations by Gerry Fletcher. Design and production by Charlotte Thornton, Marcelo Zanni, Dominic Bailey, Adipat Virdi

YOU CAN VIEW THE JOURNEY IN **ARABIC, RUSSIAN AND FARSI**

Get involved

We would like to know what you would take with you if you were forced to flee your country.

Use the hashtags **#whatwouldyoutake** and **#Syrianjourney** to post your choices, with images and/or video. These may be used in a follow-up report.

IMAGEM 5 – REPORTAGEM "SYRIAN JOURNEY"

FONTE: Site da BBC (<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-32057601>)

A comprovação de que o visual e a interatividade têm maiores possibilidades de atrair o leitor da internet do que o textual está no grande sucesso dos aplicativos Instagram e Pinterest, ambos com o foco principal no compartilhamento de imagens com números limitados de caracteres para as legendas que aparecem sem que o usuário tenha que clicar no ícone “ver mais”.

Mas esses recursos são apenas uma maneira de manter a atenção do leitor na notícia. De acordo com Castells (2003), o que de fato vai atrair o público ao conteúdo online são interesses pessoais específicos e a possibilidade de formação de comunidades virtuais em torno deles.

Para Barbosa (2001, pág. 5), o jornalismo digital, que ela chama de “quarta espécie de jornalismo”, também possibilita a formação dessas comunidades e contribui para a criação de uma memória coletiva.

“Assim, também podemos colocar entre as características do jornalismo online a formação de comunidades, pois a busca pela fidelização do usuário passou a ser um dos objetivos intrínsecos aos sites para agregar audiência e, sobretudo, para enredar o usuário, reforçando nele o sentimento de pertencimento.” (BARBOSA, Suzana. **Jornalismo Online**. Intercom. página 6).

Castells (2003) comenta que essas comunidades acabam se fechando com membros que partilham de uma mesma visão de mundo e que valorizam as mesmas ideias, ou seja, no Facebook, por exemplo, é muito difícil que uma pessoa que goste de dança comece a ver assuntos relacionados ao futebol em sua linha do tempo.

Isso ocorre pois o site utiliza um algoritmo baseado nos interesses do usuário registrados no site (como curtidas, comentários e compartilhamentos) para gerar um conteúdo no *feed* de notícias condizente com seus interesses.

Outra ação que foi facilitada pelas redes sociais é o compartilhamento de links, reportagens, vídeos, etc., entre usuários. Uma reportagem pode ter um alcance (geográfico, inclusive) muito maior em meio digital do que em meio impresso.

Esse compartilhamento de materiais ajuda no fortalecimento das comunidades virtuais de Castells (2003), pois o conteúdo compartilhado mostra os interesses e opiniões da pessoa que os compartilhou. Essa onda de compartilhamentos aumenta a fidelização dos já leitores além de colaborar para trazer novas pessoas com interesses parecidos para o jornal.

De acordo com Barbosa (2001),

“A disseminação e distribuição instantâneas de informação na forma de sinais eletrônicos na era digital se processa de maneira tão rápida que conseguiu fazer com que, pela primeira vez na história, uma mídia alcançasse patamar de audiência como jamais nenhuma tradicional atingiu.” (BARBOSA. Suzana. **Jornalismo online**. Intercom. 2001, pág 2).

É por esses fatores que devemos considerar o jornalismo digital como um veículo próprio, não-relacionado com o meio impresso. Dessa maneira, será possível encarar as novas possibilidades de fazer notícia que esse meio oferece e utilizá-las para informar o leitor de maneira interativa.

Se pensarmos dessa maneira, a Internet traz novas possibilidades para os jornalistas ao invés de representar o fim do jornalismo. Muitos livros escolares se referem ao século XXI como Era da Informação. Se o profissional da informação é o jornalista, então cabe a ele se utilizar das ferramentas que a tecnologia digital proporciona para promover uma comunicação mais completa e eficaz.

4.2 E-BOOKS

Dentro dessa ideia de que o jornalismo digital não é o jornalismo impresso transposto para o meio digital, temos que pensar que o mesmo se aplica para os livros. Um *e-book* não é apenas texto e imagem, ele oferece muito mais possibilidades, que veremos a seguir.

O primeiro *e-book* surgiu em 1971³⁵ com o Projeto Gutenberg, uma iniciativa do norte-americano Michael Hart que buscava democratizar o acesso aos livros através da internet da mesma maneira que a prensa de Gutenberg popularizou o livro tradicional no século XV.

O Projeto Gutenberg está em funcionamento até hoje e conta com um acervo de mais de 50 mil *e-books*, e todos já caíram na lei de domínio público dos Estados Unidos, podendo ser baixados gratuitamente por qualquer usuário ao redor do mundo.

Em 1994, a Biblioteca de Helsinki, na Finlândia, foi a primeira a disponibilizar digitalmente todo o seu acervo de livros. Outras bibliotecas, como a Biblioteca Nacional Britânica, onde logo seguiram. Além de terem colocado diversos documentos raros ao alcance de qualquer um com acesso à Internet, as bibliotecas digitais, segundo Lebert (2009, pág. 36), ajudavam o usuário a “navegar na web sem se afogar”, pois elas funcionavam como um site de busca de informações direto de livros, jornais, revistas e manuscritos em uma época em que as ferramentas de busca direto da web (como o Google) eram menos precisas.

Atualmente, a maioria das bibliotecas digitais só disponibilizam o conteúdo mediante assinatura paga, já o Projeto Gutenberg continua a atuar de forma gratuita, mesmo com o falecimento de seu fundador Michael Hart em 2011. Ele passou a ser administrado por um grande grupo de voluntários que transfere o conteúdo impresso para o meio digital através da digitação manual do conteúdo.

Por causa dessa série de iniciativas voluntárias, Lebert considera que a criação dos *e-books* deve ser atribuída ao Projeto Gutenberg, mesmo que ele não disponibilize os livros com fins comerciais.

“The non-commercial e-book is a full e-book, and not a ‘poor’ version, just as non-commercial electronic publishing is a fully fledged way of publishing, and is as valuable as commercial electronic publishing.”³⁶ (LEBERT, 2009, pág. 12).

³⁵ O livro eletrônico nasceu antes da popularização da internet. Em 1971, Michael Hart recebeu uma conta de operador contendo o valor de 100 milhões de dólares em tempo de computação. Assim, ele começou a desenvolver o Projeto Gutenberg, que disponibiliza gratuitamente, em formato digital, livros que caíram em domínio público. O primeiro *e-book* foi a cópia da Declaração da Independência dos Estados Unidos da América. A história completa da criação do projeto Gutenberg está disponível em:

https://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart Acesso em 4 de junho de 2017.

³⁶ “O *e-book* não comercial é um *e-book* completo, e não uma versão ‘pobre’, assim como uma publicação eletrônica não comercial é uma maneira totalmente desenvolvida de publicação, tão valiosa quanto a publicação eletrônica comercial.” (Tradução da autora).

O primeiro termo utilizado por Hart para os livros disponíveis no site do projeto Gutenberg era *e-texts*, o termo *e-book* só apareceu após grandes empresas como *Amazon* e *Barnes & Nobles* iniciarem no ramo de venda de e-books online.

4.3. DESIGN DE INTERAÇÃO

O nome *e-texts* diz muito sobre como foram pensados os primeiros livros digitais. Eles eram meramente a transposição do texto de um livro tradicional para o meio digital. De fato, até hoje, a grande maioria dos *e-books* ainda mantém esse mesmo formato.

Se pegarmos como exemplo as primeiras versões do leitor eletrônico da *Amazon*, o *Kindle*, toda a sua tecnologia foi pensada para aproximar ao máximo o conteúdo exibido de um livro tradicional. O *Kindle* original não possuía placa de vídeo (atualmente, apenas a versão *Kindle Fire* possui), qualquer outro arquivo que não fosse de texto demorava muito para carregar (as imagens inclusive, quando carregavam, eram exibidas em preto e branco) e a conexão à *Amazon Whispernet* (equivalente a um 3G) era lenta e em fase experimental.

Ao contrário do *iPad*, da *Apple*, que também começou como um leitor eletrônico e acabou tendo essa função obscurecida por as diversas outras funcionalidades que ele oferece, o *Kindle* foi pensado como um suporte para leitura e, dessa forma, ele acabou limitando o conteúdo do *e-book* ao texto.

As versões mais recentes do *Kindle*, no entanto, já possuem imagens coloridas e uma capacidade muito maior para rodar vídeos e conteúdos da internet. Porém, essas versões do aparelho ainda não estão disponíveis no Brasil e a maioria dos *e-books* disponíveis na loja da *Amazon* permanecem sendo exclusivamente de texto.

Por mais que o termo *e-text* tenha desaparecido, percebemos que os grandes e-books comerciais de hoje não aproveitam as tecnologias multimídias disponíveis para dar mais dinamismo às histórias. O *e-book* comercial ainda está muito preso à ideia de que, eventualmente, ele substituirá o livro de papel.

De acordo com uma série de entrevistas realizadas por Lebert (2009, pág. 66) com editores de livros e revistas da Europa e da América do Norte, as tendências de mercado apontam que as pessoas ainda estão muito apegadas ao livro de papel e que dificilmente os substituirão pelos *e-books*. Por isso, é necessário pensar no *e-book* como um novo meio de comunicação e leitura com características

próprias a serem exploradas.

Um *e-book* não deixa de ser um *e-book* se, ao invés de virar as páginas, o leitor puder deslizá-las horizontalmente, ou até em sentidos não convencionais para os livros, como o vertical, porém intuitivos em *tablets* e *smartphones*. O suporte escolhido para o *e-book* pode ajudar o autor a contar a história e pode também dar mais liberdade ao leitor para que ele possa selecionar o conteúdo que lerá.

“Uma preocupação central do *design* de interação é desenvolver produtos interativos que sejam utilizáveis, o que genericamente significa produtos fáceis de aprender, eficazes no uso, que proporcionem ao usuário uma experiência agradável.”

(WINOGRAD, Terry. **O quê é Design de Interação?** 1997, pág. 2).

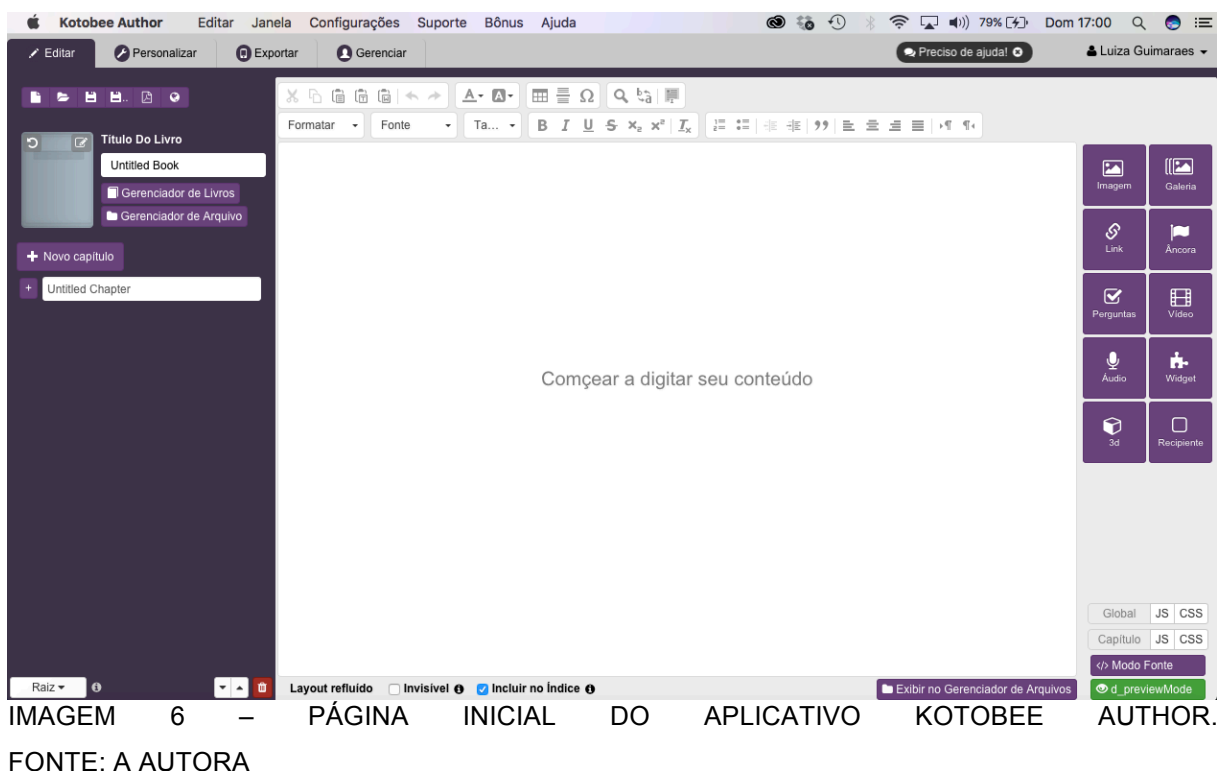
Pensando nisso e tendo como base os conceitos de Winograd (1997) sobre *Design de Interação*, optou-se por construir um *e-book* com interface condizente ao meio em que ele será utilizado. Dessa forma, quando uma história é aprofundada, o leitor precisará rolar a página para baixo, como faria ao ler um texto nas redes sociais ou em portais de notícias. Quando uma história chega ao fim, o leitor deve levar ao pé da letra a expressão “virar a página” e clicar na seta lateral para passar ao próximo capítulo.

Durante a leitura, o leitor é presenteado com fotografias dos personagens e, ao final da história, o livro dá voz a eles por meio de vídeos curtos (1min a 1min 50).

Para que o livro *Movimentar* realizasse essas funções, foi escolhido o aplicativo Kotobee Author para o seu desenvolvimento.

O Kotobee Author permite a criação e exportação de e-books interativos nos formatos .epub, .epub2, .mobi, .pdf, .doc e também a criação de aplicativos próprios e exclusivos do livro. Além de uma interface acessível, o Kotobee permite que se adicione elementos interativos como fotografias que se ampliam com um toque, vídeos on e off-line, imagens em 3D, questionários e quaisquer outros plug-ins que possam ser inseridos através de códigos html, css ou javascript.

O aplicativo permite que o autor organize os capítulos em um índice que ficará disponível para facilitar a navegação do leitor.



No entanto, um empecilho encontrado para que o projeto original de design interativo se realizasse foram os próprios leitores eletrônicos. *Apps*, como o *iBooks*, configuram o arquivo automaticamente no sistema de “virar páginas”, o mesmo acontece em outros leitores eletrônicos que não são *touchscreen* e dependem que o usuário clique em um botão para virar a página.

Buscando contornar essa situação, o *e-book* Movimentar está disponível em aplicativos próprios para Windows e Mac. O usuário também pode optar por ler o *e-book* diretamente em seu navegador ou na biblioteca livre do Kotobee (necessário o *download* do *app* Kotobee Reader). Existe também uma extensão para o Google Chrome, porém, até o momento da finalização deste trabalho, ela estava indisponível para *download*, pois uma falha do *software* Kotobee impedia a reprodução de vídeos nesse formato. A previsão é que a extensão para Google Chrome e o *app* para o Chrome Books estejam disponíveis até julho de 2017.

Apesar de o *software* Kotobee oferecer a possibilidade de criação de *apps off-line*, optou-se por desenvolver versões apenas online (que necessitam de uma conexão com a internet para funcionar) devido a grande quantidade de vídeos e fotos em alta resolução. Se todo esse material interativo fosse armazenado na própria interface do livro, o produto final ficaria lento e pesado, o que prejudicaria a experiência do leitor.

As versões estão disponíveis no site <http://www.movimentar.com>.

5. METODOLOGIA

Para a execução do trabalho, foram escolhidos 10 personagens, sendo 4 homens, 5 mulheres e 1 instituição. Os personagens foram escolhidos de acordo com as suas histórias de vida, trajetórias pessoais e contribuições para o cenário nacional da dança.

Eles foram escolhidos de maneira a retratar da forma mais fiel e representativa possível, a totalidade dos bailarinos profissionais do país. As questões de preconceito e homossexualidade masculina, que inicialmente seriam dois dos principais fios condutores do livro, foram deixadas para segundo plano e abordadas em apenas uma dessas histórias. Essa mudança ocorreu após pesquisas bibliográficas apontarem que, apesar de o senso comum acreditar que esse preconceito é um dos principais empecilhos para que tenhamos mais bailarinos do sexo masculino, os dados de países como a França e das companhias brasileiras³⁷ mostram que, na carreira profissional, o número de homens é praticamente o mesmo que o de mulheres.

Foram entrevistados³⁸ bailarinos de diversas faixas etárias e todos eles foram questionados sobre o papel que o preconceito representou na evolução de suas carreiras e na sua decisão de seguir pelo caminho da dança. Todos os homens e meninos entrevistados alegaram terem sofrido algum tipo de preconceito relacionado ao gênero em algum momento de sua formação, no entanto, a esmagadora maioria conseguiu contornar esse obstáculo e conquistar o apoio da família e dos amigos uma vez que mostrou uma decisão séria em seguir carreira profissional na área.

No caso das mulheres, também existe uma espécie de preconceito, apesar deste ser diferente do qual passam os homens. Para elas, a luta é maior uma vez que se inicia a profissionalização. Por haver muitas bailarinas amadoras, a concorrência para se chegar à profissionalização é maior que no caso dos bailarinos. Uma vez atingido o objetivo, a escalada na hierarquia de uma companhia

³⁷ Helène Marquié apresenta em *Non, la danse n'est pas un truc des filles!* dados do governo francês que comprovam que o número de bailarinos profissionais em grandes companhias da França é maior que o de bailarinas, especialmente em cargos altos. Já o anexo XIII deste trabalho traz os nomes dos diretores das principais companhias de dança brasileiras. No Brasil, a desigualdade é menor do que na França, porém, é interessante reparar como as academias amadoras estão dominadas pelas mulheres (na escola curitibana *Petit Ballet*, de seus quase 300 alunos, apenas 2 são do sexo masculino. Na escola *Le Grand Ballet* há apenas mulheres e meninas).

³⁸ Todas as entrevistas realizadas contribuíram de alguma forma para a fundamentação teórica desse trabalho, mesmo as que não foram citadas diretamente. Elas se encontram nos anexos I a XII.

de dança, do corpo de baile até a direção, passa pelas mesmas dificuldades que o gênero feminino enfrenta em qualquer outra área do mercado de trabalho.

O livro foi estruturado tendo como fio condutor a quebra do senso-comum sobre a dança. As primeiras histórias, portanto, trazem temáticas onde esta aparece em primeiro plano, as últimas, como plano de fundo.

Como o produto se trata de um livro-reportagem digital, o design pensado foge aos padrões do livro convencional e envolve o leitor. O suporte escolhido, Kotobee Author, permite a inclusão de materiais interativos, como os vídeos, que deixam o produto final mais dinâmico.

O produto final foi disponibilizado para download gratuito no site <http://www.movimentar.com>. As versões que podem ser baixadas pelos leitores incluem: um app para Windows, um app para Mas OSX, um arquivo para leitores eletrônicos que aceitem o formato .epub e, em breve, também uma extensão para Google Chrome. O e-book também está disponível na biblioteca virtual da plataforma Kotobee e em formato html5 no domínio <http://www.movimentar.com>.

O e-book não está disponível para os leitores eletrônicos da marca *Kindle*, pois o *Kindle Fire*, versão do aparelho que comporta vídeos, não está disponível para venda no Brasil. Também não é recomendado ler o e-book Movimentar em plataformas como Lev e Kobo, pois, apesar de aceitarem o formato .epub, eles não leem os vídeos, prejudicando a experiência completa de interatividade do produto e, por causa disso, podendo inclusive afetar o *layout* do texto.

Para que todas as suas funcionalidades estejam disponíveis, é necessária a conexão com a internet.

6. CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é a produção de um livro digital sobre o papel social da dança na vida dos bailarinos profissionais brasileiros. Cada uma das histórias busca retratar um aspecto social presente na dança, mas também em debate na sociedade contemporânea.

Durante a execução do projeto, algumas dificuldades, como a distância geográfica e a rotina intensa de aulas e ensaios dos bailarinos, assim como eventuais lesões, tiveram impacto na produção, especialmente na etapa de realização de entrevistas. Por isso, metade delas teve que ser realizada via vídeo chat.

O cenário da dança, por estar em constante movimento, mudou muito desde o início da produção deste projeto, em março de 2016. O Balé Teatro Guaíra enfrenta uma de suas maiores crises desde janeiro de 2017, com a suspensão da companhia com a justificativa de regularização dos bailarinos da companhia por meio de concurso. A previsão de retorno às atividades, segundo o bailarino da companhia Wanderley Lopes, é para agosto de 2017, se não houver novos empecilhos jurídicos.

Um dos maiores expoentes da dança, e da dança masculina, do país, o bailarino Jair Morais, faleceu em dezembro de 2016 após uma série de internamentos hospitalares que começaram subitamente em agosto do mesmo ano. Jair estava com vários projetos em andamento para a sua companhia masculina de dança, um dos quais foi realizado no Colégio Estadual do Paraná em maio de 2016 e registrado por meio de vídeo e áudio para este trabalho.

Optou-se, no entanto, por se tratar de um livro-reportagem, por manter o foco nos assuntos atemporais de relevância para o debate contemporâneo. Os grandes temas pontuais, como os dois últimos citados, são, sim, de grande impacto para a dança no país e foram noticiados e acompanhados pela grande imprensa. Eles estão presentes no livro, porém não como assuntos protagonistas.

Quanto ao suporte técnico, uma das grandes dificuldades foi encontrar um que atendesse à demanda de criação de um livro interativo. O programa Kotobee foi escolhido por aceitar a incorporação de vídeos e outros plug-ins interativos, além de ampliar as possibilidades narrativas pela funcionalidade de movimentação das páginas em quatro direções. Chegou-se a conclusão de que um livro digital não

precisa ser restrito ao mesmo formato de um livro tradicional, com o conteúdo limitado à página. No entanto, o desafio que surge com essa ideia é o de manter o conteúdo acessível de forma intuitiva ao leitor.

Por essa razão, um grande desafio foi o desenvolvimento de um design limpo, com um direcionamento claro de onde o conteúdo continua e, até de certa forma intuitivo (um conteúdo mais aprofundado sobre um tema, continua para baixo, um conteúdo novo, para o lado).

Além de seus objetivos quanto a temática, esse projeto também buscou se apropriar das várias tecnologias disponíveis para a criação de um material acessível, atraente e com apelo à curiosidade do leitor.

É um projeto que quer mostrar que é possível e relativamente barato para um jornalista, se utilizar do meio digital para a produção de um conteúdo aprofundado, com relevância jornalística e que desperte o interesse do leitor.

REFERÊNCIAS

- Acervo O Globo. Inspirado nos EUA, o novo jornalismo ganha força nas redações cariocas. Disponível em: <http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/inspirado-nos-eua-novo-jornalismo-ganha-forca-nas-redacoes-cariocas-8926588#ixzz4C3SxuDLU>. Acesso em 19 de junho de 2016.
- Blog Mundo da Dança. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/> Acesso em 24 de abril de 2016.
- BARBOSA, Suzana. **Jornalismo online: dos sites noticiosos aos portais locais**. XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. – Intercom, Campo Grande, 2001.
- BARBOSA, João. Entrevista concedida para este trabalho em 13 de março de 2017.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1987.
- BRUM, Eliane. **O Olho da Rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. São Paulo. Globo. 2008. 421p.
- CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio**. Random House, Inc. 1965. Kindle Edition.
- CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexão sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro. Ed. Zahar. 2003.
- Conectedance. Disponível em: <http://www.conectedance.com.br/> Acesso em 01 de maio de 2016.
- DANCE, Roger. **História da Dança no Brasil**. Disponível em: <http://www.mundodadanca.art.br/2011/11/historia-da-danca-no-brasil.html> Acesso em 24 de abril de 2016.
- Escola de Dança do Teatro Guaíra. Histórico. Disponível em: <http://www.escoladedancateatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=4> Acesso em 24 de abril de 2016.
- Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. Bolshoi no Brasil. Disponível em: <http://www.escolabolshoi.com.br/bolshoi/Portugues/detInstitucional.php?cod=1> Acesso em 25 de abril de 2016.
- Exposição Corps Rebelles. Disponível em: <http://www.corpsrebelles.fr/> Acesso em 25 de março de 2017.

FAUSTO, Boris. **O Crime do Restaurante Chinês: Carnaval, Futebol e Justiça na São Paulo dos Anos 30.** São Paulo. Companhia das Letras. 2009. 230p.

FERNANDES, José Carlos. **A fábula de um pequeno jornalista.** Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/colunistas/jose-carlos-fernandes/a-fabula-de-um-pequeno-jornaleiro-9psbpwl88sjaukhz13d33nadq> Acesso em 23 de abril de 2017.

Festival de Dança de Joinville. **Linha do tempo.** Disponível em: <http://ifdj.com.br/2013/linha-tempo.php> Acesso em 25 de abril de 2016.

FLOOD, Alison. **Where did the story of ebooks begin?** Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2014/mar/12/ebooks-begin-medium-reading-peter-james> Acesso em 16 de abril de 2016.

Gazeta do Povo Vídeos. **A outra face de Wanderley Lopes e Eleonora Greca.** Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/videos/a-outra-face-de-wanderley-lopes-e-eleonora-greca/> Acesso em 01 de maio de 2016.

GRECA, Eleonora. Entrevista concedida para este trabalho em 02 de maio de 2016.

HART, Michael. **The History and Philosophy of Project Gutenberg by Michael Hart.** Disponível em: https://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart Acesso em 04 de junho de 2017.

HERSHEY, John. **Hiroshima.** São Paulo. Companhia das Letras. 2002. 172p.

História do Ballet Clássico. Disponível em: <http://www.ahistoria.com.br/ballet-classico/> Acesso em 25 de abril de 2016.

Info Escola. **Ballet Clássico.** Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/ballet-classico/> Acesso em 25 de abril de 2016.

KOTCHO, Ricardo. **Do golpe ao planalto: uma vida de repórter.** São Paulo. Companhia das Letras. 2006. 321p.

LEBERT, Marie. **A Short History of E-books.** NEF, University of Toronto, 2009. 87p.

LI, Cunxin. **Adeus, China: O Último Bailarino de Mao.** São Paulo. Ed. Fundamento. 2003. 400p.

LISBOA, Tom. **(In)visívelreal.** Curitiba. Pulp Edições, 2011. 144p.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** Campinas. Ed. Unicamp. 1993.

- LINS, Marina Osorio Navarro. **Novo Jornalismo no Brasil: caso da Revista Realidade**. Rio de Janeiro. UFRJ/ECO. 2012. 88p.
- MAIA, Luiz Paulo. **Ensino e pesquisa do livro-reportagem na Universidade Federal do Paraná: a preocupação com questões sociais**. 5º Sopcom – Comunicação e Cidadania. 2008. Org. Moisés de Lemos Martins.
- MALCOM, Janet. **O Jornalista e o Assassino**. São Paulo. Companhia das Letras. 2011. 169p.
- MARQUIÉ, Hélène. **Non, la danse n'est pas un truc des filles: Essai sur genre en danse**. Saint-Dennis. Éditions de l'attribut, 2016. 244p.
- MARQUES, Gabriel García. **Notícias de um sequestro**. Rio de Janeiro. Ed. Record. 2012. 318p.
- MILLARCH, Aramis. **O Circo Místico (e mágico) na maturidade de um ballet**. Artigo publicado no jornal Estado do Paraná em 1989. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/o-circo-mistico-magico-na-maturidade-de-um-ballet> Acesso em 01 de abril de 2017.
- MORAIS, Fernando. **Chatô: O Rei do Brasil**. São Paulo. Companhia das Letras. 1994. 700p.
- MOROZOWICZ, Milena. Entrevista concedida para este trabalho em 14 de março de 2017.
- MOROZOWICZ, Milena. **Destino Arte: três gerações de artistas**. Curitiba. Instituto Ecoplan, 2000. 326p.
- MOROZOWICZ, Milena. **Vida em Movimento: TMM – Técnica de Movimento Milena Morozowicz**. Curitiba. Movimento Editorial, 1996. 102p.
- NORA, Sigrid, *et al.* **Temas para a dança brasileira**. São Paulo. Edições SESC SP, 2010. 343p.
- O Boticário na Dança. **Rumo à companhia de dança: a trajetória e os desafios de um bailarino profissional**. Disponível em: <http://www.oboticarionadanca.com.br/noticias/125-rumo-a-companhia-de-danca-a-trajetoria-e-os-desafios-de-um-bailarino-profissional> Acesso em 01 de maio de 2016.
- PANEK, Eliot T. *et al.* **Defining social networking sites and mesuring their use: How narcicissists differ in their use of Facebook and Twitter**. *Computers and Human Behavior*. Michigan, Ed. Elsevier, 2013. 10 p.
- PEREIRA, Welson Luiz. **O Menor e a Moralização pelo trabalho: Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba (1943 a 1962)**. UFPR. 182 p. Disponível em:

<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/19536/Welson%20Luiz%20Pereira%20-%20Dissertacao%20de%20Mestrado.pdf;jsessionid=BA1A33CF5AEDD7D226CAFD C4A97843AC?sequence=1> Acesso em 23 de abril de 2017.

Portal Notícias do Dia: <http://ndonline.com.br/joinville/noticias/gm-patrocina-bolsas-de-estudos-para-alunos-da-escola-do-teatro-bolshoi-em-joinville> Acesso em 25 de março de 2017.

Qual o bairro mais rico de Curitiba: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2016/qual-e-o-bairro-mais-rico-de-curitiba-e-o-que-tem-mais-mulheres-e-jovens-c26dptzkhyp6cn1aej9flz238> Acesso em 7 de julho de 2017.

Revista Exame Online: <http://exame.abril.com.br/negocios/bolshoi-em-joinville-se-reequilibra-uma-decada-apos-criese/> Acesso em 7 de maio de 2017.

Revista Mundo Estranho Online: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/como-surgiu-o-bale> Acesso em 24 de abril de 2016.

RODRIGUES, Nelson. **A Vida Como Ela É...** . Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 2012. 496p.

RODRIGUES, Nelson. **A Vida Como Ela É... Em 100 Inéditos.** Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 2012. 440p.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **New Journalism – A reportagem como criação literária. Cadernos da Comunicação Série Estudos.** Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2003. 96p.

TED-Ed Lessons – the origins of ballet. Disponível em: <http://ed.ted.com/lessons/the-origins-of-ballet-jennifer-tortorello-and-adrienne-westwood> Acesso em 16 de abril de 2016.

Prefeitura de São Paulo – Fomentos à dança: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/> Acesso em 25 de março de 2017.

TED-Ed Lessons – the physics of the hardest move in ballet. Disponível em: <http://ed.ted.com/lessons/the-physics-of-the-hardest-move-in-ballet-arleen-sugano> Acesso em 16 de abril de 2016.

TED-Ed Selects – rethinking ballet. Disponível em: <http://ed.ted.com/featured/L6Tnccbu> Acesso em 16 de abril de 2016.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Corpos artísticos (ballet):
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/> Acesso em 25 de março de 2017.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – História:
<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre/historia/> Acesso em 25 de março de 2017.

TOLEDO, Leticia Ordalio. O Chamado da Montanha: livro-reportagem em formato e-book sobre o montanhismo paranaense. Monografia como requisito parcial para a obtenção do diploma de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Curitiba, UFPR, 2014. 85p.

Wikipédia – O Grande Circo Místico. Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grande_Circo_M%C3%ADstico Acesso em 01 de abril de 2017.

WINOGRAD, Terry. **O quê é *Design de Interação*?**. 1997. 33p. Disponível em:
http://www.univasf.edu.br/~jorge.cavalcanti/cap_01_design_interacao.pdf Acesso em 04 de junho de 2017.

WOLFE, Tom. ***New Journalism***. Nova Iorque. Harper & Row Publishers, Inc. 1973. 394p.

ANEXOS

ANEXO I – Entrevista com Eleonora Greca realizada em Curitiba, no dia 02/05/2016

L - Sabe me dizer como que o balé clássico conseguiu chegar aqui no Paraná?

ELEONORA GRECA - É tem toda uma história de várias pessoas que introduziram a dança aqui. Mas tem uma pessoa muito importante que é o Tadeu Morozovicz que trouxe, veio de fora, se não me engano polonês, e tem a Milena Morozovicz, inclusive, que é filha dele. Mas ele, o Tadeu Morozovicz, veio pra cá, ele era um artista, família de artistas, e trouxe toda essa bagagem europeia da dança clássica.

E quando ele veio ainda não tinha nada, mas tinha uns clubes aqui e ele introduziu uma pequena turma no clube Thalia. E foi dali que começou a ter um núcleo, uma escola, de dentro do clube. E ele foi o precursor aqui na cidade na parte de dança clássica mesmo. E à partir desse pequeno núcleo que as coisas foram melhorando e ampliando, mas, dentro do Teatro Guaíra foi fundada a escola de danças do Teatro Guaíra, em 1966, desculpa, 1956. E à partir daí, as escolas de dança que foram uma proposta para que o teatro tivesse seus núcleos próprios, né? Seus corpos estáveis. Era uma fundação ainda, era ligado ao governo, mas com o formato de fundação. E a escola de danças ela... também é uma escola de dança, mas pública, é uma escola de artes pública. E ela depois foi também melhorando e tendo mais condições de trabalho... apesar de que era dentro do próprio teatro, onde ela funcionava, o núcleo de dança.

Dáí vieram, na época, alguns professores convidados de fora, para ter esse núcleo da escola e à partir dali a escola foi se desenvolvendo... e é uma das escolas mais antigas do Brasil, tanto que acho que é a escola de São Paulo ou do Rio de Janeiro, mas a nossa, não sei não se não é uma das primeiras assim, fundadas no país, escola pública de dança.

L - Pois é, pelo o que eu li, até porque é difícil achar material assim de coisa histórica, até perguntei para a minha professora de balé para ver se ela tinha algumas indicações, ela me passou alguns livros mais teóricos, mas eles falam muito do balé quando veio para o Rio de Janeiro, e falam do Municipal,

que veio junto com os bailarinos russos, mas é isso. Então, como começou o Balé Guaíra assim, como companhia?

EG - Então, aí, como a escola de danças começou, a proposta era que se criasse as meninas mais velhas que fossem se formando, tivessem a oportunidade de se profissionalizar. **E aí em 1969 foi criada a companhia do Balé Teatro Guaíra, por uma das diretoras da escola, que fez uma proposta para a direção do teatro e começou com um pequeno núcleo de bailarinos, se não me engano, 3 homens e 6 mulheres. E houve assim, essa vontade política de se formar um grupo profissional. Essencialmente, já era uma companhia que tinha toda a base clássica, não necessariamente formada por meninas da escola.** Porque daí, tinha algumas das melhores da escola, que passavam por uma espécie de audição, uma banca, mas já tinham profissionais que vieram de fora fazer esse concurso e passaram. Então a Yara de Cunto foi uma das fundadoras da companhia.

Ela era carioca, professora da escola e primeira diretora, então, ela trouxe, a bagagem toda, sempre, a formação do Balé Teatro Guaíra sempre foi com a dança clássica. Mas é engraçado, já naquela época era aquela coisa. Companhia pública, nunca tem muito dinheiro, então sempre inventavam uns balés diferentes, porque uma produção, um grupo pequeno, não podia fazer uma superprodução, então eles tinham que fazer trechos de Copélia, trechos de não sei do que, aí criavam uns balés diferentes.

Porque ali no Thalia, a Milena, que é filha do Tadeu Morozovicz, ela já introduziu um núcleo na época já de dança moderna, então ela já trouxe para a cidade algumas novidades, assim. E já tava na cidade nos anos 1969, 1970, então, a dança moderna, a dança contemporânea já vem de antes, dos anos 1950. Já a Isadora Duncan é uma precursora, daí a Martha Graham, a mulherada que trouxe toda a contemporaneidade da dança. **Então já a própria companhia sempre foi, eu sempre considero o Balé Guaíra uma companhia eclética, ela sempre, nunca se restringiu só ao clássico, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que basicamente é clássico.** E... teve vários diretores, a companhia passou por vários diretores nesses mais de 40 anos. Com grandes sucessos e reconhecidas nacionalmente e bailarinos que já foram para fora, bailarinos que já se destacaram aqui, coreógrafos, que uma companhia se propõe a isso. E ela foi se

expandindo, ela foi tendo mais elementos, foi ampliando o quadro, tendo um staff técnico, cada vez mais se profissionalizando.

L - Na sua opinião, qual é o cenário atual da dança no Brasil?

EG - Eu acho que tá, assim, dificuldades a gente tá... a palavra assim, no mundo artístico é muito difícil você conviver com um mar de rosas. Acho que até, nos Estados Unidos tem um pouco mais, um POUCO mais de estabilidade no sentido de a sociedade dar suporte. Mas é sempre assim, o artista, hoje ele tem dinheiro, mas não tem inspiração, depois tem inspiração, mas não tem o dinheiro. É assim. Então é complicado, porque a gente convive sempre com esses empecilhos, com essas limitações, mas acho que o artista é assim mesmo. Ele tem que ter limitação porque ele quer romper com aquelas coisas, é romper com paradigmas estéticos, ou qualquer coisa, ele vai estar sempre à frente do seu tempo, o artista, ele não é um cara conformado, crítico, não da sociedade, ele é um crítico das coisas, ele quer outras coisas, a visão dele é sempre futura, outros olhares que as pessoas não estão acostumadas a ver, né?

L - E você acha que esse cenário no Paraná tá melhor, tá pior?

EG - Assim, a gente tem o Balé Teatro Guaíra que é profissional, a gente tem uma dificuldade que é as companhias independentes... É mais por aí. Não é que nem São Paulo, São Paulo conseguiu se libertar de só ficar com as companhias profissionais, estatais, desculpa, mas a dificuldade é no caso aqui da sociedade apoiar os grupos independentes, empresas, pessoas, ajudarem os grupos independentes. Mas isso alguns já fizeram algumas tentativas, recuaram porque não tinham dinheiro... Porque você manter salário permanente não é fácil. E não pode viver só de projeto. Vai, monta projeto, Lei Rouanet, você tinha que ter um salário constante para manter um grupo fixo. Mas assim, como você perguntou, como está a dança no Brasil, eu acho da minha época pra agora, quando entrei na companhia pra agora, eu acho que... eu entrei em 1976, mas eu já fazia, eu estava em 14 anos, mas eu já estava trabalhando na companhia, então eu acho assim que, houve uma evolução enorme, gigantesca, quem olha agora sabe das suas dificuldades agora, mas a gente dançava sem linóleo, dançava em chão de madeira, com felpa, não

tinha roupa direito, não tinha um salário, nem tinha um salário direito, era uma ajuda de custo praticamente... dificuldades para tudo assim, tem, vai sempre existir as dificuldades para cada um no seu tempo, mas eu olhando com um retrovisor eu entendo que houve uma evolução, tanto na maneira de ensinar, tecnicamente, **os bailarinos brasileiros são cotados lá fora, não só porque eles têm uma técnica, o bailarino brasileiro, se ele é bem preparado, além da técnica, ele tem um jeito de dançar muito particular.** O brasileiro tem uma maneira de se mexer diferente, não que ele vai dançar samba dançando um ar, mas ele tem uma paixão, um ritmo corporal que se destaca.

L - pois eu já tinha ouvido falar isso, principalmente de músicos, que você reconhece o brasileiro na plateia pelo jeito que ele está mexendo junto com a música.

EG - É, ele vai junto, né. E eu acho que o bailarino brasileiro, ele é mais, dinâmico, rítmico. Gosta de dançar, ele tem uma... então muitos bailarinos brasileiros, que hoje são destaques na Opéra de Paris, Stuttgart... Stuttgart tem um menino que é daqui da escola de danças, que é um dos primeiros bailarinos de Stuttgart. Maravilhoso, assim. Então eu acho que são vários elementos que destacam o bailarino brasileiro. Eu acho que houve uma evolução e vai continuar evoluindo, com crise, sem crise, é o desejo do artista de melhorar. Ele vende a casa dele, vai para fora, ele se... ele tem que estar sempre se aperfeiçoando, porque é o corpo dele. O instrumento dele é o corpo dele, ele tem que estar sempre se exercitando, melhorando e há uma diferença assim, de um bailarino da minha época, que era só um bailarino clássico com alguma coisa de contemporaneidade da época... Hoje em dia o bailarino tem que saber um monte de técnicas. Técnicas circenses, técnica de clássico, contemporâneo, de hip hop... porque a dança ela se mescla muito atualmente. Ele pode ser um excelente bailarino clássico, mas ele também pode fazer um excelente hip hop. Ele pode não ser um exímio hip hop, mas ele vai ter que saber técnica de hip hop.

TEMPO ONDE PAREI: [13:48]

L - Eu estava pensando, quero ver se você concorda comigo, que os balés ensinados nas escolas amadoras hoje, eles vêm todos dessa época dos

balés românticos, que dão a sensação de leveza, de delicadeza e resumem o papel do homem, e aqui estou quotando o livro, a um papel de catapulta.

EG - A um mero levantador de bailarina.

L - Isso. Tem que ser forte e não muito feio.

EG - Isso. Atualmente mudou, né?

L - Então, atualmente mudou...

EG - O homem bailarino, da época de Nijinski, Nureyev, esses grandes nomes, mais conhecidos, Nijinski foi um dos grandes bailarinos na época dos balés russos, que teve uma escola clássica só que ele trouxe também, ele não se conformava mais com os balés clássicos, ele começou a criar a Sagração da Primavera, o Entardecer de um Fauno, né, l'Après-Midi d'un faune, então ele rompeu com um monte de paradigmas do clássico, mas ele era um bailarino clássico. Aí vem Nureyev, os bailarinos russos, porque a técnica acadêmica do balé foi da Itália, para a França, começou assim, os grandes reis, os reis e rainhas formaram a primeira escola de dança, de balé mesmo, foi na França, tanto que a nomenclatura toda é francesa, se dançavam os reis, as rainhas e os passos tinham que ser dançados nos bailes da corte. Então formou-se tantos mestres de dança, à partir dali e aí quando foi para a Rússia, porque a Rússia importou, e ali eram dentro das casas, das regiões rurais que tinham fazendas e tal, e começaram a trazer para os seus funcionários, para as crianças, as danças que eles viam nos teatros quando eles viajavam. E eles começaram a trazer esses mestres para dar aulas ali. E os meninos na Rússia eram condecorados, os meninos dessas regiões afastadas das capitais, ganhavam medalhas como se fosse condecoração militar. Os melhores eram destacados que aí iam para os grandes teatros, que eram o Bolshoi e o Kirov, em duas cidades diferentes, né, um é em Moscou e o outro em São Petesburgo, e aí se criou essas referências, né, e eles pegaram, o que foi que aconteceu, essas referências dos balés românticos que vieram antes deles, que é o Giselle, La Fille Mal Gardée, esses balés românticos que falavam da mulher e da natureza... uma coisa mais campestre, que tinham as mulheres, com os vestidos mais os tutus

românticos, já tinha uma técnica e foi se aperfeiçoando. Toda a parte da aula, dos aquecimentos, da técnica. Só que na Rússia ele se ampliou porque começaram a por passos de dança folclórica russa, saltos, giros, acrobacias, que não tinha, então ela ficou vigorosa. E à partir daí foi a evolução que daí, com Tchaikovsky e Petipa, Tchaikovsky e o Petipa, que era um mestre francês, que criaram os grandes balés, que é O Lago dos Cisnes, Quebra Nozes, etc. Quebra Nozes acho que não, O Lago dos Cisnes é um deles, A Bela Adormecida... Os grandes balés com grandes histórias porque os grandes balés clássicos queriam representar a corte para a corte e o que a corte queria ver nos bailarinos era que eles estivessem limpos, ricos e bem vestidos, essa era a história. “Eu quero me ver dançando” e tanto que tem as rainhas, as princesas, tem a corte... Todos os balés clássicos eles têm o roteirinho mais ou menos assim. Mas era tipo, as histórias dos contos de fadas, era a corte dos czares russos olhando a corte no palco. E aí foi evoluindo, mas, a dança clássica, a mulher sempre se destacou, é mais feminina, e o balé, o homem tinha que ser elegante, cortês, como o homem da corte, por isso que tem essa coisa de achar que o homem é feminino na dança, mas isso é uma lenda, porque tinha esse gestual côrtes, de visual e pompa.

Hoje em dia o homem na dança é MUITO valorizado, extremamente, em bailarino clássico, são maravilhosos os meninos, são deuses, e eles são de uma força, de uma virilidade... As mulheres continuam delicadas e suaves e tal, que eles têm um destaque enorme, a parte masculina, dentro de um espetáculo, eles não têm tantos, mas quando aparece um solo de um homem, é muito valorizado, a plateia enlouquece, então esse estigma foi se rompendo e a sociedade vai se modernizando, vai entendendo a profissão da pessoa. **É muito de desconhecimento, desinformação do que, nem preconceito, porque se a pessoa não sabe como é que vive, como é que é o bailarino, ela não sabe porquê ele tá dançando daquele jeito, porquê ele se exprime daquele jeito.**

L - Eu tava discutindo até com uma amiga minha esses dias que, se você não tem intenção de seguir uma carreira profissional, as escolas com as quais você tem contato são escolas como o Petit Ballet, escolas que te dão uma formação boa, porém que você não vai sair dali profissional e nem é o seu objetivo sair dali profissional. E normalmente quem vai para essas escolas são as meninas, de 3 anos, 4 anos, são as meninas pequenininhas, que os pais

colocam, então, será que, por mais que já tenha mudado tudo isso dentro do balé, será que essa visão na sociedade ainda é um pouco assim, né?

EG - É, porque acham que a dança é bonita, que dá postura, que a hora que dá, que a filha falar para a família “ah, eu quero ser bailarina”, a mãe vai ter um ataque, vai dizer “você vai morrer de fome, como que você vai ser”, você fala, um rapaz, então, o cara quer ser bailarino, então, meu deus do céu, acha que... mas é também a desinformação, de saber que existe uma carreira que inclusive reconhecida pelo Ministério do Trabalho, a gente tem, tem número do Ministério do Trabalho, é uma profissão que tem número, é reconhecida, regulamentada, não é uma profissão desconhecida. Hoje em dia a gente tem até carteira de trabalho. É uma profissão difícil, mas tanto quanto qualquer outra. Você vai dizer “eu quero ser astronauta”, difícilimo, onde é que está o mercado de trabalho disso, vai ter que estudar um monte. E o bailarino começa desde os 4 anos de idade e o resto da vida tá estudando, até ele se aposentar, ele nunca vai parar de estudar, como o médico, ele tem que estar sempre estudando, sempre se aperfeiçoando,

Então assim, eu acho que é uma sociedade que ela está evoluindo, ela tem que evoluir. O que é, o que o Festival de Joinville conquistou, você vai aquilo, a plateia lotada todas as noites, mais de 5 mil pessoas, então uma conquista pra dança.

L - É, e se for comprar ingresso antes, não acha.

EG - Não, e daí vem a escola do Bolshoi, que é uma franquia, não é a escola da companhia mesmo, é a Escola do Bolshoi que se instala lá, porque afinal, Joinville começou a trazer, a ser a cidade da dança. Mas todas as escolas de dança, os meninos do Guaíra, são maravilhosos. É isso que eu digo, a sociedade vai se depurando, vai compreendendo, vai valorizando aquela profissão. Um dia você vê um Fantástico, um Globo Repórter especial, dando ênfase pros meninos bailarinos, para as meninas... Isso até alguns anos atrás não existia. Então, eu como estudei em Cannes, eu fiz curso lá, eu estudei e tal, que na Rosela High Tower, é uma escola de dança super conceituada na França, as mães põe as crianças, meninos ou meninas, tanto faz, em uma escola, internados em uma escola de dança. Eles saem da sua cidade, pegam a sua sacolinha, a sua malinha e vai morar na Rosela

High Tower, porque é um internato assim. E lá eles têm escola tradicional, que do lado tem escola normal e tal, mas eles passam o dia inteiro, eles têm o ano inteiro aula de dança, normal, faz parte do universo ali, a Europa já se acostumou com isso. E não sei se você já leu o livro, O Último Bailarino de Mao?

L - Já.

EG - Então, ele é uma das coisas mais lindas, tem filme, né? O filme nem é tão bom, acho que o livro é melhor, mas a gente imagina... Mas é muito bom. Nossa, imagina, um lugar, na China, na miséria, ele foi forçado a sair por toda uma conjuntura política... e se destaca. Tem toda uma história política por trás, ele cria um auê. E acho muito bom, eu só vejo o futuro, sempre. Eu não acho que vai acabar, eu acho que a dança clássica, a dança acadêmica, é como música, ela não acaba. Ela é como música, porque aquilo faz parte. Tem um público que ama, que adora, assim como tem uma gente que gosta de Rock. E todos se alimentam de todos os estilos. E isso é uma evolução na área das artes, é uma coisa boa.

L - Quando um bailarino resolve se tornar um bailarino profissional, quais são as opções para ele?

EG - Olha, nós temos muitas companhias no Brasil, algumas estão melhores das pernas, outras não, mas nós temos as companhias oficiais, no caso aqui o Balé Teatro Guaíra, o Municipal do Rio, de São Paulo, mas todas... ali e a de Minas Gerais. Tem uma outra ali de prefeitura... mas é ali e tal, várias, contei por aí algumas de prefeitura, que as prefeituras estão mantendo. **Mas e aí tem muitas companhias independentes, O Grupo Corpo, a Quasar, de Goiânia, não sei se você já viu, maravilhosos, Deborah Colker... Que também é aquela coisa, como pode uma companhia surgir lá no meio, em Goiânia, terra do rodeio, do boi... gente! Fantástico! Cisne Negro, lá em São Paulo, umas companhias mais antigas... E daí por aí vai, onde você for, eu fiquei uns três anos no Boticário, gente, a gente começa a ver que tem 500 coisas nesse país e de todos os estilos. No Brasil há uma riqueza cultural muito grande.** Então tem estilos que vão se mesclando, umas coisas contemporâneas que vão se mesclando com coisas regionais, então, hoje em dia, lógico, vai do esforço, do talento e da capacidade da

pessoa, não tem dificuldade de mercado, contratando ou não, se for bom vai entrar, se as companhias olharem essa pessoa e precisarem dela, vão contratar, então tem mercado de trabalho. Não dá pra dizer, ah o bailarino se forma... é difícil, é, como muitas profissões, mas tem que batalhar, vai ter muito mercado para ela fuçar. E se não for aqui, vai ter que ir para fora... só que lá fora tá bem congestionado também, os maravilhosos também estão lá fora precisando de emprego também.

L - O quê você acha que leva uma pessoa a procurar uma carreira profissional na dança?

EG - Eu comecei dança porque queria ser bailarina, pedi para a minha mãe, porque eu queria conhecer a escola do Guaíra, foi ali que eu cresci, que eu construí a minha história, fiz uma audição, passei, não deveria nem ter feito escola, fiz audição e passei eu acho que o sonho de toda a pessoa que entra em uma escola de dança, de artes, ela se imagina o profissional lá. O bom da escola de dança quando eu fazia que era dentro do teatro que nem é agora, que eles tiveram que sair lá do espaço que era alugado, é difícil, mas eu acho ótimo, porque eu convivia com as bailarinas profissionais, eu ficava espiando, eu subia lá escondidinha e ficava olhando as meninas fazendo aula. É outra coisa quando você tem o contato com o bailarino profissional, e daí como elas já pegavam, na época as professoras de escolas eram malucas, elas já pegavam as mais avançadas e já começavam a por de estagiária... estagiário mas que não ganhava nada. E eu de cara já comecei a viajar com a companhia, não ganhava um tostão, nada, mas aquela convivência com um profissional, você vai querer batalhar, você vai querer fazer audição, viver daquilo. Eu nunca pensei, ah, vou ser outra coisa, era uma coisa natural para mim. Mas aí tem pessoas que vão casar, ter filhos, mas daí já é outra coisa, pra ter outra carreira, **é vocação mesmo, chega uma hora que você tem que fazer aquilo porque aquilo já é mais forte do que você.**

L - Você falou um pouquinho da cobertura de imprensa, que agora já está aparecendo mais no Fantástico e tal... então, como está a cobertura de imprensa sobre a dança?

EG - Ah, eu acho assim, eu acho... por exemplo, a Gazeta aqui eu sempre tive muita oportunidade. Sempre acompanhou minha carreira, volta e meia tem gente atrás da gente, vão conversar com a gente, vão conversar com os bailarinos, a escola é uma referência no estado, então tem que se falar. Pode, eu acho assim, que tinha que dar mais voz para o interior, eu acho que tinha que reforçar assim, a gente tem uma Associação de Amigos e Apoiadores do Balé Teatro Guaíra, que faz uma mostra paranaense genial, tem outros grupos que precisam ser destacados, tinha que, uma vez por mês, pelo menos, porque eu acho que assim, fica muito em cima de cinema, de música... aí de teatro... de dança mesmo só se aparecer uma coisa excepcional. Eu sei que o jornal vive de notícia, de fatos, de furos... mas eu acho que também tem que ter um papel de prestação de serviço. Eu acho que talvez o que falta para esses grupos, e não é só no jornal, mas no rádio, na TV, tinha que ter sempre alguma coisa que destacasse, que desse uma ênfase, que puxasse. Porque quem não é visto, não é lembrado. Então se você não puxa isso, a imprensa tem que estar sempre falando de alguma coisa. Ah, esse mês vou falar sobre o grupo Eliane Fetzler, que também tá batalhando para ser profissional, é, manda super bem, tão vivendo de projeto, agora apareceu uma Companhia Curitibana de Dança... o pessoal tá batalhando, mas aí aparece, o cara fez o projeto e anuncia, e, isso é uma crítica, eu fui do conselho da Gazeta, eu fiz parte, eu sempre lia o jornal, mas eu dizia: "Gente, pomba! Vocês colocam lá a folha da cultura lá por último, com umas coisas, botam horóscopo no meio, você entendeu? Põe o horóscopo lá no negócio de gourmet, sei lá, tem que destacar, é aquilo que o americano faz, falo mal, mas não interessa, o cara tem um ano de vida de uma empresa e já soltam fogos de artifício, dão prêmio para o cara, puxa para cima, dá visibilidade, quando as pessoas veem elas falam, comentam... claro, hoje em dia tem as redes sociais, não precisa viver só de jornal e tal. Mas tem que ser falado! Vamos fazer um trabalho, vamos fazer o quê, vamos se ajudar e tal, sabe? Eu acho que é o papel da imprensa, tem que, além de notícia, fato, ela é uma estimuladora, uma fomentadora, uma parceira.

L - E como que era antes, que agora tá melhor?

EG - É assim, antes, a gente, do Balé Guaíra, vivia grudado nos jornalistas, tenho amigo de anos que era jornalista e tal. Mas a gente tinha um problema, "ah, tá faltando sapatilha", a gente abria a boca, ia lá. "Ah, o governador tá atrasando o

salário”, ia lá, metia a boca no governador. A gente fazia cartinha de ameaça “vamos na imprensa”, entendeu? Era na base a ameaça que as coisas saíam. Não interessa governo, por isso que esse negócio de governo é uma lenda, pra mim, esse negócio de esquerda, direita, frente e verso, é tudo igual. Porque a cultura, alguns davam valor, porque é uma coisa da família, de casa... isso o governo, né? E outros não estavam nem aí, queriam cuidar da boiada, sei lá o quê. Bailarino fazendo greve, imagina, ridículo, tudo um bando de louco, tudo doido. Só que assim, na hora em que você vai pro norte, no caso uma companhia assim, vira uma fronteira, no caso São Paulo, assim, você fala Paraná, companhia do Paraná, você tá fazendo o quê, você tá levando o teu nome, todo o nome do estado. Você tá representando. Aí quando tinha essa representação aí era, ah, essa coisa... sabe? Então tem que instigar por aí mesmo, a gente tem uma companhia que representa o estado, que tá indo pra festival, que tem que dar destaque, tem que dar destaque, é tanta luta e esforço para conseguir. O Balé Guaíra até hoje não tem um livro. É uma vergonha. Tenho vontade de enfiar... Nós temos material para fazer um livro, já foi feito um boneco do livro e tá lá, esperando Godô. Não, mas tá pronto o boneco! E daí não tem dinheiro para fazer. Assim, é imoral, Rio de Janeiro tem livro, São Paulo tem livro, Corpo tem um livro maravilhoso, agora, e nós... é uma história. 40 anos de uma companhia viver nesse país, sobreviver, mesmo que seja estatal, é uma vitória. Tinha que estourar foguete todo o dia, sabe, para uma profissão que ninguém dava até então valor. Dá valor porque quando começa a aparecer lá a figura, daí, ah, que legal. Mas é isso que eu digo, é uma chamar atenção constante para essa arte que eu acho tão bacana também.

L - Aqui em Curitiba tem muita competição entre as escolas. Como formar um público, sendo que nem o próprio público se ajuda?

EG - Mas aí que tá. Aí também tem um pouco de contemporâneo, daqueles pós-moderno, que daí eles também não vão no clássico, é a mesma coisa. E aí é engraçado, o pessoal de música você vê isso? Você não vê. Banda de Rock, aí se vê, eu vejo o pessoal de orquestra, vão ver rock. E os de rock que vão ver... entendeu? Porque eles se alimentam um do outro. Eles fazem parcerias. Músico é músico. O cara toca violoncelo na Orquestra Sinfônica, ele vai tocar violoncelo para o Leandro e Leonardo lá, não interessa, ele é músico. E as bandas, o músico é

valorizado, eles se valorizam. O músico, ele é danado. Podem brigar entre eles, mas na hora de dar valor eles se posicionam.

Então essa coisa de escola existe, mas tem validade porque se tem um lado comercial aí no meio. A gente tem que acatar porque as pessoas não querem perder suas alunas, elas vão ver, ah, tal escola é melhor, vou sair dessa escola e vou para outra. Essa coisa de comércio, essa coisa de comercial, elas precisam se manter e se garantir com os alunos que existem. Tanto que eu acho que assim, as meninas mais velhas, vai ter uma banca agora de sindicato que poderiam estar presenciando, elas não mandam as meninas fazer banca. Elas não querem que as meninas se profissionalizem? A escola de dança do Guaíra inteira vai fazer agora, as meninas mais velhas, que tem capacidade são as maiores, que já podem se profissionalizar, que a banca de sindicato não é uma banca pra passar numa companhia, é uma banca que te dá o registro profissional. Você vai para qualquer audição e você já tem o teu registro. Não vai precisar mandar fazer. Então eu acho assim, eu como vim de uma escola pública, eu não tive essa questão da rivalidade, que eu até entendo, então assim, quando tem festival, por exemplo Joinville é competitivo, mas tem festival de mostra, eles são obrigados, uma escola não é obrigada a ver a outra escola? Porque tem todo, tem que mostrar, aquele claque, fã clube, não interessa, mas não interessa, porque lá vai ver, porque a outra ganhou e não ganhou. Existe um olhar para outras... Assim, é uma pena, porque aquele público acaba se viciando a só ver aquela tua escola, não vê as outras. A escola do Guaíra fez ano passado um espetáculo sobre a Olimpíada, genial, foi emocionante, lindo, genial, super criativo, para uma escola que não tem muito dinheiro, tem que ser super criativo, genial, foi um barato, assim, misturou contemporâneo com clássico, muita coisa boa, então você vê assim, é uma pena, porque é um público que podia estar ajudando como até bilheteria, né? E a dança assim, um prestigiando o outro, isso é uma coisa que quando eu estava lá na Fundação Cultural de Curitiba eu disse gente, a dança, um precisa ver o outro pra ela crescer, pra ela evoluir, pra ela ter respaldo. Porque tititi é uma coisa amadora. Eu sei que a escola é amadora, mas não podia ser uma rivalidade que não ajudasse, tinha que ser uma rivalidade positiva, assim, ah, vou fazer... mas que todos se ajudassem, se vissem.

Mas isso eu não sei, acho que uma questão de, porque na Europa não existem muitas escolas de dança, as escolas muitas são de grandes profissionais

que tem umas pequenas academias aqui e ali, não existem essas mega, super escolas.

L - Em Campinas, durante as férias escolares, as escolas se juntam e fazem um festival aberto ao público.

EG - E misturam as turmas...

L - Isso. Um dia vai ser a escola A, a escola B e a escola Z.

EG - Para todo mundo se ver, é muito boa a ideia. Porque daí é uma questão talvez de por em um mesmo balaio, todo mundo meio que junto, a mostra paranaense ela faz mais ou menos isso. Ela faz um apanhado, porque não é concurso, ela vai para o interior, as melhores, grupos, os bailarinos do Guaíra que dão aula, são bancas aí dos grupos na região, são os próprios bailarinos da companhia que vão fazendo isso. Aí os melhores, o prêmio deles é vir dançar no Guairão.

Tava tendo aqui em Curitiba, agora eles vão fazer um apanhado em Ponta Grossa, no interior, aí junho/julho eles vêm para o Guairão. E faz um sucesso, é genial, não tem prêmio, o prêmio é ser convidado... qual é o grupo, lá não sei da onde, que são bons, tem coisa muito boa por aí, gente é genial, eles ficam loucos para dançar no Guairão, quem que não quer dançar no Guairão?

L - Será que agora, pelas novas ideias, a gente tá caminhando para uma aceitação do bailarino (homem) na dança? Não por quem entende, mas por quem é leigo no assunto?

EG - Acho que sim, porque tá tendo visibilidade. Tá tendo a informação. Quando eles falam lá, ah, tem o Bolshoi. Aí eles falam, o guri é da favela, quer fazer dança, aí mostram, explicam, o guri é talentoso, esforço, a família empenhada e admirando aquilo, existe um olhar da vizinha, do vizinho, começa a haver um "opa, que legal, o guri ganhou uma bolsa!". Há uma ascensão social, porque na Rússia, você tinha muito isso também, das crianças terem uma ascensão social através da arte, serem reconhecidas, prestigiadas, terem um salário, uma carreira, então eu

acho que essa questão dos meninos, o Jair Moraes tem um companhia já de 10 anos. Inclusive tão lá no Colégio Estadual agora, tá um fervo lá. Se você quiser ir lá filmar é uma boa. Hoje, às 16h e às 19h.

Ele tem 10 anos de companhia, começou a fazer um trabalho com os meninos, principalmente à noite, até porque a maioria trabalhava, não tinha dinheiro pra isso, dinheiro pra aquilo, ele dava vale transporte, o que seja, muitos viraram coreógrafos, iluminadores, cenógrafos, porque é quase uma escola. Eles têm que saber montar linóleo, tem que saber fazer não sei o quê. E eles estão levando hoje um ateliê coreográfico, eles mesmos que coreografaram, hoje. Porque eles vão ter um espetáculo da companhia no final do mês, mas hoje é um ateliê coreográfico deles. E eles também vão dar uma oficina para os alunos do estadual, porque tem um grupo de dança no colégio estadual que é impressionante. Impressionante. Tem 200 alunos do colégio estadual esse grupo de dança, numa salinha que é assim, pequena. Que era, o professor foi um aluno do Jair, que é o Fernando, é muito legal. Ali tem um material para falar de dança masculina, que o Jair é um expert nisso. E legal porque eles tão também batalhando para existir, tem que ter apoio, mas também tem que ter visibilidade. É uma coisa assim, de cunho permanente, não assim, esporadicamente.

**L - Agora eu gostaria de perguntar umas coisinhas assim mais suas.
Tudo bem?**

EG - Sim!

L - Você poderia comentar um pouquinho sobre a sua trajetória como bailarina do Guaíra?

EG - Então, eu tinha falado que eu comecei como estagiária na escola, meio jogada assim, meio que jogavam a gente na fogueira. E já com 14 anos já comecei com uma turnê em Minas Gerais e já ganhei um primeiro solo, de cara, e era aos pouquinhos assim e em 1976 eu fiz a minha audição oficial para a companhia e passei e fiquei bem animada porque veio gente de fora e eu achava aquelas meninas lindas em geral, porque faziam pirueta, de corpo. Eu lembro que eu fui fazer audição tinha duas gurias do meu lado, duas gurias lindas, enormes e eu era

bem pequenininha, então eu resolvi fazer o que eu era de melhor, eu era meio artista, então vou me exibir aqui, fazer alguma coisa para chamar a atenção.

Acabei passando em segundo lugar, fiquei muito feliz, de todas entre as mulheres e nem imaginava que ia passar e foi assim já de cara e eu além de como estagiária eu já tinha ganhado alguns papéis assim, meio de destaque, mesmo não sendo da companhia eu já de cara quando entrei na companhia eu já acabei dançando com o diretor. Um dueto. Mas eu era muito sapeca, espevitada, hiperativa. E as professoras já meio que na época da escola já ficavam meio loucas comigo, já queriam me matar, eu tinha que beijar todas as colegas antes de começar a aula, aquela coisa, aí uma delas, até na época da escola, acabou me levando assistir o Royal Ballet. Eu fui a única aluna da escola que as professoras todas se juntaram, compraram os ingressos pra mim, a passagem e foram junto comigo para ver no Rio de Janeiro. Aquilo foi um divisor de águas na minha vida. Eu até hoje fico me perguntando porque elas me levaram, apostavam em mim, e eu achei isso tão legal.

Quando o professor tem essa visão assim, dá um plus na vida do aluno. Não é sala de aula, aí você, às vezes acontecem coisas incríveis e na companhia eu era espevitada. Eu sempre digo que o hiperativo tem que fazer esporte ou balé, ou dança, não tem remédio, bota pra cansar mesmo e eu me destaquei, fui me destacando para fazer esses papéis.

E aí a Ana Botafogo foi convidada para fazer a Giselle, ela tava na Europa, a gente é da mesma geração, ela é a minha comadre, porque ela é madrinha do meu casamento, do meu primeiro casamento, mas a Ana veio da Europa, tinha acabado de sair do Roland Petit, veio pra cá, também novinha ainda, 20 e poucos anos e a gente começou a revezar alguns, eu nem era, não existia ainda a figura "primeira-bailarina", não existia hierarquicamente o cargo. mas a gente já revezava, eu já revezava algumas coisas com ela e aí pro balé Giselle eu era amiguinha, fazia uma dos corpo de baile, dançando e tal, a Ana sofreu um acidente de carro bem sério, bem grave e ela não pode dançar e tinha que estar em Brasília, num congresso e tivemos que fazer um conselho para saber quem que substituiria a Ana e eu acabei substituindo ela, no Giselle, foi um papel de personagem inteiro que eu tive que fazer por conta dessa situação da Ana.

Foi um desafio enorme, eu fiz uma bolha pra variar enorme no dedo, tive que dançar com, botar éter no dedão porque não aguentava de dor, porque é aquelas bolhas de dão, que é a pior que tem, né? E eu fui para Brasília e foi um desafio

enorme isso. E daí foi um crescente na minha carreira e os diretores que vieram, primeiro foi o Hugo Delavale que foi da Giselle, que eu dançava com ele já daí... porque eu comecei com o Chavelesky, George Chavelesky era um polonês que foi um dos grandes que trouxe o balé para cá, o Hugo Delavale, teve o Eric Valdo, que foi um outro diretor carioca, aí teve o Carlos Trincheiras, que é português, que esse foi o diretor que ficou mais tempo na companhia e que trouxe grandes balés, grandes coreógrafos estrangeiros trabalhando com a gente, todas as linhas e montou O Grande Circo Místico que explodiu, né, O Grande Circo Místico explodiu Brasil a fora, a gente foi pra fora, onde ia era lotado e a gente pegou desde a primeira montagem e a gente, na época, o Guaíra não tinha dinheiro para fazer divulgação, a gente foi panfletar lá na feirinha, nós, vestidos, botamos máscaras e fomos panfletar. E a gente achava, com música do Chico Buarque, a gente achava... que tínhamos feito os Jogos de Dança com o Edu Lobo, com músicas do Edu Lobo, mas daí não deu muito certo, daí quando foi O Circo Místico, a gente ficou... será que vai ter público, será... lotou o Guaíra, deu certo a panfletagem e o público enlouqueceu. E dali pra frente...

L - Eu fui assistir quando era bem pequenininha.

EG - A primeira versão?

L - Não, a segunda já.

EG - Ah, então não era bem pequenininha, foi o quê, 2000 e? Que idade você tá?

L - Tenho 21.

EG - Ah, mas a gente fez em 2002...

L - É, eu tinha 7 anos.

EG - Ah, é, tá certo... É que a primeira foi em 1983, era linda também. Linda, mais romântica, assim, era mais romântica, mais a história. Mas o Circo é lindo, ele

faz um sucesso aonde vai, faz sucesso. Tem uma coisa da magia do circo, as músicas, as músicas são lindas.

E aí foram vários, todos os coreógrafos que vieram, deram oportunidades, diretores, mas **com o Trincheiras ele hierarquizou a companhia**, desde os estagiários lá, o corpo de baile, vários níveis, A, B, C e solistas e primeiros bailarinos. Então eu entrei na companhia em 1976 e em 1980 eu tinha sido promovida à primeira bailarina. Já tava recebendo, já fazendo algumas coisas, revezando com a Ana e tal e ela acabou, nessa época em 1979 para 1980 ela foi pro Rio, fez uma audição lá, ficou no Municipal, que a família dela é carioca, ela acabou indo pra lá... E nossas carreiras são meio juntas, sabe? Mesma época que ela foi pro Rio, daí a ascensão, ela também foi primeira bailarina lá, então a gente tem meio que tudo meio parecido. E a minha despedida também, ela estava aqui de passagem, acabei fazendo despedida junto com ela, foi muito bom e eu dancei...

L - Esse eu assisti.

EG - Ah! Você assistiu? Que eu dancei o dueto com o Wanderley.

L - Bem maravilhoso por sinal.

EG - Não, foi assim, coincidência, sabe? E a gente conseguiu a música da Beatriz instrumental, porque a Beatriz é cantada pelo Milton Nascimento, que é a original, mas a gente conseguiu a trilha, porque eu fui visitar o Edu Lobo, a gente virou amigo, assim, no Rio e ele me deu... Eu disse, ah, mas eu queria fazer a minha despedida com a Beatriz, afinal é um marco na minha vida e tal, ele: "Ah! Eu tenho um CD aqui que é o Tom Jobim tocando com o João Dalto" que é o violinista. Quando eu escutei eu comecei a passar mal. Eu falei: olha, eu podia dançar a Beatriz do Milton que é a que todo mundo conhece e tal, mas quando eu escutei, daí eu achei legal eu falar com o pessoal da orquestra, com a pianista e tal, eu sei que ficou... fechou assim com chave de ouro. E foi bom que a Ana tava ali, que a gente já, meio que fez essa, esses 35 anos de carreira, meu e dela, meio que junto assim. Ela ainda continuou mais um pouco, ela ainda dança alguma coisa ou outra, mas é bacana também.

L - Esse eu tava lá, acho que no primeiro ou no segundo balcão...

EG - E eu não sei como consegui levar, porque tava abarrotado o Guaíra.

L - Foi muito na louca, fui com a minha tia, ela falou que conseguiu o ingresso, vamos? Vamos. E daí sabe aquele lugar que eu acho que vocês nem veem direito, que a gente tava num canto, atrás da coluna...

EG - E foi bom que abriu com os **meninos do 13 Gestos** que é muito bom. Ficou muito bom, fiquei muito feliz, eu sei que fechamos com chave de ouro... Eu boba aquele monte de homem me trazendo flor no final. Tem no Youtube, aquilo, parecia uma Miss Universo, louca... Aquele, um mais lindo que o outro, me enchendo de flor... Aquilo... aquilo foi muito bom. Emocionante. Quem tava ali viu, quem não tava, não viu.

L - E o Wanderley continua dançando?

EG - Continua sim. Ele já tá meio ajudando, assessorando muita coisa no Guaíra, né, porque ele tem uma bagagem enorme, fazendo bastante produção, e aquela coisa, as costinhas começam a doer, os joelhos começam a machucar e não sei o quê. Ele tá fazendo alguns papéis, alguma coisa que ele acha que dá pra fazer, ele se mexe bem, ele faz aula e tal. Mas chega uma hora em que o corpo começa a dar um sinal de alarme, porque você mexe e machuca muito, né, eu só fiz uma cirurgia, que foi no início, no joelho, mas uma cirurgia pequenininha, aquelas bem... e nunca tive grandes lesões e tal, mas sempre... com o tempo você vai sendo judiado, muito esforço, muito tempo, muita coisa, então, mas ele tá firme lá, tá indo bem.

L - Será que você poderia comentar um pouquinho da sua carreira com ele?

EG - Bom, aí com ele foi dentro da companhia, já era primeira bailarina, aí tinha 500 mil estagiários, né? É que tinham tantas pessoas, foi uma época em que, sabe, tinham mais de 50 bailarinos. E é um tal de entra e sai e entra e sai que vai,

que fica, que vai pra fora, que fica e aí aos poucos que eu fui, mas ele era um menino, né, tinha o quê... eu já tava com uns 25 anos ele tava com uns 19 pra 20, um pivete, mas foi assim, a gente foi se envolvendo de pouco, porque já tava separada, tinha um filho e não sei o quê... sabe quando as coisas vão meio assim e a gente meio que começou a conversar... eu nem sabia quem era o Wanderley, porque tinha uns 500 menininhos e tal, não por fazer pouco caso, mas porque era muita gente mesmo. Daí aos poucos ele foi se aproximando, aí começou uma relação e tal que tá até hoje, tem mais de 30 anos, tamo junto aí... E é uma relação bem linda de... afetividade, de parceria, de companheirismo, porque não é muito fácil com uma carreira assim a gente quer ter família, filhos e tudo, nós temos a Isadora, nossa filha, ajudou a criar meu filho também, o Guilherme e... aqui eu digo que é uma família de circo. O Guilherme é metido com cinema, faz roteiros, vídeos e não sei o que, filmes, a Isadora é eventos, o Wanderley é artista... Acho que puxa essa veia, mas aí a gente dançou muito, ele nem sempre foi o primeiro bailarino, aí quando o Wanderley foi ascendendo a gente começou a dançar juntos também. Difícil, marido e mulher você já tem uma intimidade que você quer esgoelar a pessoa porque você fez uma coisa errada, mas daí a gente foi também, é um aprendizado, não pode dá ataque, tem que se segurar e aos poucos você vai aprendendo a trabalhar com uma pessoa que você tem uma intimidade muito maior de dar bronca, de dizer que não foi bom, que não sei o que, mas acho que foi, tanto pra um, quanto pra outro e até hoje, no que eu posso ajudar, dar conselho e dar um direcional, uma orientação, ele vem me pedir.

Ele tá produzindo agora com o pessoal do Jair, com outros grupos, ele mexe com essa coisa da produção também, então é uma história de vida dentro daquele universo assim, viajando bastante juntos, criamos os filhos, os filhos ficavam... eu tava dançando e tive que deixar o neném no meu camarim, aí ficava fazendo a fada açucarada do Quebra Nozes e ficavam as bailarinas fazendo... eu digo que as fadinhas ficavam entrando pra ver se o neném tava dormindo e voltavam correndo pra dançar. Muito divertido, porque era assim, aí tinha o Circo Místico e às vezes a gente colocava os filhos dos artistas no palco e aí entrava o Guilherme, a Isadora, é muito divertido, assim.

Eu sempre dizia, puxa, quando eu parar de dançar eu quero fazer uma coisa que me dê tanto prazer... que eu dizia assim: que eu vou ser quando eu crescer. Que parar de dançar é assim, quem eu serei? Porque você sofre, chora, se

descabela, mas ao mesmo tempo é um prazer gigantesco, é um... né? O que eu vou fazer quando crescer, quem eu serei quando crescer? E aí eu fui para a Fundação Cultural, depois O Boticário me convidou e eu até pus uma frase para a Ivana e para a Mariana: saudades da gente fazendo gente feliz, porque a gente aí botou todo o apoio que a gente podia dar, que a gente nunca imaginou ganhar nada e é um projeto maravilhoso que eu gostaria de fazer em outras empresas. Eu gostaria de prestar consultoria para as empresas, mais ou menos montando o que eu montei lá n'O Boticário. Não precisa ser um mega projeto, tem projetos pequenos. Tanto para esporte, que eu acho que é uma coisa muito bacana, quanto pra arte, então quem sabe?

Essas coisas nunca são descartáveis, o desejo da gente vem no momento certo.

L - No momento, como a dança consegue ganhar dinheiro, né? É dessa maneira... a partir de empresas...

EG - Eu acho que isso também foi uma coisa bacana. Porque antes era só os governos que apoiavam, que é o que tinha. Se tinha tinha, se não tinha, se vire. É assim. Agora, a questão das leis de incentivo, é esse nome: leis de incentivo. Então tem muitas empresas que não querem nem mais por com lei. Que a tendência é isso... os EUA começou, nos anos 1950, assim, estimulando através de impostos, não o formato da Lei Rouanet, mas mais ou menos isso, quem ajudasse artistas ou projetos artísticos, tinha um desconto no imposto de renda. Que eu acho essa coisa de burocracia, de ir lá para Brasília, para o cara te aprovar... isso é o ó do borogodó. O certo é você ir direto na empresa e ela te apoia, ela te passa um sei lá, podia ter até um papel formal, não sei o quê e ela abate do Imposto de Renda, só que é assim, o Brasil tem que ter essa coisa burocrática pra depois virar civilização que muita gente se aproveitava disso para colocar dinheiro no bolso e não dinheiro no projeto. Então teve que ter uma fiscalização, uma depuração que a Lei Rouanet não tem hoje em dia como o cara pegar esse dinheiro e colocar no bolso. É tudo, é nota por nota, é orçamento por orçamento, o dinheiro é uma conta que o Banco do Brasil abre, que você não abre. Tem que começar zerada e terminar zerada. Você não pode mudar de rubrica, ah, eu quero comprar um apartamento com esse... não existe isso. O cara vai ser processado. Ele entra lá no... Então eu acho assim, que

eu espero e tenho muitos grupos que vivem já de algumas empresas que já apoiam naturalmente, então eu acho que isso tem que acontecer no país, os governos não dão conta. E tem muito grupo, gente. Eu vi quando a gente abriu o primeiro edital do Boticário tinha 200 grupos, nem divulgação eu não fiz. 200 no primeiro ano. BUM! Eu levei um susto, falei, ah, a gente sem divulgação... Eu não queria porque era o primeiro ano, até pra ver como é que era. Quando eu vi tinha mais de 200 projetos, quase 280 eu não acredito. E gente do Acre, lá nem sei da onde, cidadezinha desse tamanho.

É perseverança, não tem jeito. Mas eu digo, o Balé Guaíra começou com 12 pessoas. E tá aí, 40 anos, batalhando, lógico, é uma companhia que tinha pelo menos um respaldo oficial, mas tem muito grupo que começou oficialmente e acabou, então é bem relativo.

L - Tenho uma última pergunta para finalizar: qual o teu balé preferido? Que você dançou.

EG - Olha, Giselle tem um ponto muito especial aí, porque ele tem todo, onde a coisa deslanchou de vez, que é lindo e a personagem tem três momentos que é lindo. Mas o Circo é hiper, super especial, não dá nem para... foi o que deu projeção internacional para a companhia, nacional, ela é inspiradora, é uma obra inspiradora e tem vários espetáculos, o próprio Romeu e Julieta, quando a companhia montou do Dom Gionvani, eu amo de paixão, é contemporânea, os cenários são lindos... Acho que vão retomar agora, que é lindo, eu amo. Primeiro que a obra é maravilhosa e... mas assim, tem alguns bem marcantes e tem um dueto que é muito bom, que eu já fiz tanto com o Jair quanto com o Wanderley, que é o *Ininterrupto*, é uma obra do Trincheiras, que a gente foi para o festival de Paris e viramos *Hors Concours* do festival, eu não tava nem concorrendo, porque eu já tinha mais de 25 anos, eu já tinha... o Wanderley foi concorrendo. E virou um auê no festival o dueto que é de sapatilha de ponta que tem linhas clássicas, mas ele não é um dueto clássico, ele tem formas contemporâneas, mas é maravilhoso. E foi esse festival em Paris, no teatro Champs Elysées que é o teatro onde foi a estreia da *Sagração da Primavera* com o Nijinski, então o pessoal jogava papel, restos... no palco... já viu aquele filme? O filme, "Nijinski", deve ter na Cartoon ali do Cabral é

ge-ni-al, é bem histórico, assim, sobre Nijinski. Tem a cena da estreia da Sagração, ele saindo na rua...

E aí a gente saiu do palco porque era um festival e você tinha que ser classificado para ir para a final e a gente foi se apresentar, que já era só para tirar os grupos que não vinham, a primeira que faziam e aí... só que assim, quando você se apresenta ninguém bate palma, porque só tem a banca, não tem luz, era a luz do palco, se tiver horrível azar, você se lasca. E a gente fez o dueto, que é lindo, um dueto lindo, meio Bejart, assim, um arabesque, umas pegadas diferentes... e aí quando a gente terminou o dueto, o cara, o organizador francês veio correndo pela lateral do palco (fala em francês). Falou: que lindo, que lindo, mas que pena, acho que vocês não vão poder se classificar. Eu disse: porquê? E daí nisso tava perto da gente uma coreógrafa inglesa e ele dizia: não, mas é très jolie, e **a banca adorou...**

Mas você não pode dançar descalça na final?

Eu disse: não. Não. Por quê?

Ah, porque é contemporâneo, mas em pontas...

Eu disse: ah, sinto muito. Já sabe, Bejart tem esse estilo. Eu pus no contemporâneo, não é um balé de repertório, não é um repertório, não é A Bela Adormecida, não é Lago dos Cisnes, não é nada! Ele tem linhas clássicas, mas não é clássico. Aí nisso, foi muito louco porque a gente ali escutando o cara falar... Bom, se não classificou, não classificou, fazer o quê? Aí a coreógrafa inglesa diz assim: mas que ridículo, é ridículo vocês falarem isso, só francês mesmo. Como que pode? Isso é contemporâneo, ela tá em pontas, mas é contemporâneo, não é clássico. Aí começamos a bater boca, daí o cara: venha no dia seguinte para a gente conversar que a banca vai decidir. Tava o Roland Petit na banca, até achei estranho, pois o Roland Petit... ah, não, ele não tava na banca de classificação, ele foi depois. Daí eles chamaram a gente que a banca decidiu que a gente ia ser Hors Concours do festival, junto com a apresentação dos finalistas, que a gente não ia mais concorrer, porque eles acharam tão lindo, mas eles não sabiam onde botar na classificação, mas eles acharam tão lindo o dueto que ele falou assim, que a gente quer ir com essa imagem de vocês para casa. Nossa! Eu disse, Wande, vamos topar, né? E nisso tava a Caroline de Mônaco na apresentação final, tava a Zizi Jamet, Roland Petit, eu disse, viu? Arrasamos, não precisamos de emprego, de mais nada, as estrelas de Paris, que fizeram uma apresentação especial, e nós lá, mas daí com luz, com tudo que tinha que fazer. Eu disse, mas gente, a gente veio fazer uma

apresentação como convidados especiais... que foi assim muito bom, que era no caso do Carlos Trincheiras, né?

Então essas coisas que acontecem...

E era a Isadora... em 1989... a Isadora era bebê, minha filha era nenenzinha.

L - Ela foi junto?

EG - Não, ficou aqui com a minha mãe. E a gente foi com a cara e coragem, tentando catar dinheiro para a gente... foi uma coisa, sabe, uma maratona para a gente conseguir chegar lá? A gente chegando de mala, sabe, aquela coisa de brasileiro? Parece filme. Tá tendo uma reunião dos bailarinos, a gente chega no dia, no horário da reunião.

E eu poderia dançar um clássico com uma menina que era daqui. Que era muito engraçado ela, sabe aquela pessoa que tropeça? A gente cheio de mala, a gente não foi nem para o hotel, sabe quando você sai do aeroporto e vai direto? A gente não sabia, chegamos no teatro com aquele monte de mala, na porta de serviço, o porteiro disse: onde que vocês vão? E eu disse: não, a gente tem que entrar, a gente tem uma reunião, pelo amor de Deus, a gente veio... acha papel, cadê papel, tá aqui. Chegamos lá, o povo sentado... coisa de brasileiro. A gente é folclórico! A gente com aquele monte e eu: Dani, por que você trouxe tanta mala? Sabe aquelas malas gigantes, assim? E ela era pequenininha não sei como... quase do tamanho dela a mala. A gente chega com aquele monte de mala, ela toda atrapalhada com as malas, caindo com mala... Ai gente... aquela reunião, todo mundo sério e tal e a gente tentando sintonizar aonde a gente tava... é muito louco. E é contando essas coisas, que é meio presente pra gente.

ANEXO II – Entrevista com Wanderley Lopes realizada em Curitiba, no dia 08/04/2017

L - Queria que você me contasse um pouquinho sobre seus projetos atuais, o que você está desenvolvendo, quais são seus projetos no momento, além aqui da casa, é claro.

WANDERLEY LOPES - Bom, assim, eu já tô com outro foco em termos de dança no Brasil, até porque, na prática, eu já estou me dando por satisfeito, de ter dançado tanto, acredito, outro dia, eu estava fazendo as contas dos arquivos que eu tenho em casa e cheguei a conclusão mais ou menos que eu já dancei em mais de 500 palcos no mundo. Quando eu falo palco, não só teatros, mas ginásios, universidades, rua, que pra mim tudo é palco, né? Então o lugar da cena, fora inúmeras repetições, então eu estou chegando a conclusão de que está chegando o momento de eu, supostamente como diz, pendurar as sapatilhas. Como bailarino profissional. Não que eu vá largar a dança, até porque eu gosto de dançar e gosto muito de dançar. Então, algumas coisas eu já seleciono para dançar. E é isso que eu tenho feito atualmente no Balé Teatro Guaíra, como eu sou bailarino já da Cia. e é uma conquista que eu tive ao longo de todos esses anos, eu posso me dar o "luxo" de escolher aquilo que realmente me faz bem, que eu me apresente bem. Então, como a companhia agora tá em recesso por conta de todo esse processo que aconteceu agora no teatro, da ilegalidade das contratações dos comissionados, eu tô aproveitando para fazer uma coisa que nunca fiz na minha vida e que deveria ter feito já lá atrás que é me cuidar. Fisicamente. Comecei a fazer academia, o que eu nunca fiz, e no projeto de futuro, por enquanto, tá focado no centro cultural, o Centro Cultural de Artes Jair Moraes, que foi nosso primeiro bailarino, diretor do Balé Teatro Guaíra, um expoente fantástico da dança brasileira. Se há de se fazer uma comparação, ele seria a "Ana Botafogo masculina" da dança brasileira. Como ele deixou um espaço muito legal, eu tô melhorando esse espaço dele, então eu montei um estúdio de dança que já está começando a acontecer, já está tendo aulas de dança, com ex-bailarinos que foram formados por ele. E a ideia é essa, por enquanto é fazer com que se estude lá para frente, pra isso, houve alguns investimentos e eu tô focado por enquanto aqui.

Paralelamente a isso eu continuo nos festivais de dança que acontecem pelo Brasil, então eu continuo dando curso nos festivais de dança, continuo fazendo muitos projetos na área da dança porque eu sou um especialista em projetos usando as leis de incentivo como mecanismo para desenvolver esses projetos, tanto federal, como municipal e estadual agora, eu também faço parte do Profice, que é o Programa de Fomento e Incentivo à Cultura do Estado. Eu que ajudei a montar, já teve o primeiro edital no ano passado, esse ano vai ter um outro edital também, que é do...

Também sou especialista na montagem de projetos através da Lei Rouanet, que é a Lei Federal, eu dou palestras sobre isso também, falo muito sobre como você chega, como você formata um projeto na área da dança e faço parte do conselho artístico do Teatro Guaíra... então eu tô, paralelo à minha prática da dança, eu já tô indo para vários outros lugares, que têm a ver com a cultura do estado. Faço parte do Consec também, que é o Conselho de Cultura do Estado e estamos desenvolvendo políticas e ações culturais dentro dos braços que o Estado possa abraçar e é isso. No momento eu estou focando nesse lado mais burocrático da dança, esse lado mais burocrático das artes, para entender melhor esse mecanismo do lado de lá para poder ajudar os artistas do lado de cá. Porque há sempre um processo inverso de entendimento e muitas vezes as pessoas que assumem os cargos na área de cultura não tem nada com cultura, são de outros lugares e acho que é importante a gente como artista estar nesses... meios burocráticos, para entender esse meio e entender como as coisas funcionam de verdade para que a gente possa ajudar lá na conta a dança que é o, as artes numa forma geral, como eu estou focando em políticas do estado não posso pensar só na dança, tenho que pensar nas artes de uma forma geral até porque, eu sou um apaixonado por arte e acredito sinceramente que ela é um meio de transformação fantástica sobre o ser humano e que a gente não vive sem ela, ela não é só importante, ela é necessária para a vida humana. E é por isso que eu estou indo para esse lado. Tem alguns sonhos, sim, claro que tem. E também já vou começar a trabalhar nesses sonhos que eu tenho, digamos, de projetos mesmo. O mesmo de trabalho.

Porque eu sou dono de todas as coreografias do Trincheiras, Carlos Trincheiras foi um diretor da companhia há muitos anos e um de seus maiores sucessos é O Grande Circo Místico. Eu tenho uma ideia, uma vontade muito grande

de, em 2019, fazer a remontagem original do Grande Circo Místico, em homenagem aos 50 anos do Balé Teatro Guaíra. O Balé Teatro Guaíra faz 50 anos em 2019, o projeto já está pronto, falta alguns ajustes, eu quero fazer a montagem original. E pra ser a montagem original eu quero fazer uma coisa um pouquinho mais avançada. Eu quero aproveitar as músicas descritivas e colocar cantores em cena. Porque: não descaracteriza o projeto original, ao invés de ter música mecânica, você tem cantores. Eu tenho conversado com algumas cantoras, alguns cantores e, enfim, já sondei algumas parcerias... Quem sabe até o The Voice Brasil, tem muita gente saindo boa dali. Eu preciso, no máximo, de 4 cantoras e 4 cantores para fazer todas as vozes.

E O Grande Circo Místico original é o que enobreceu a dança brasileira, ela deu um bum para a dança brasileira, para música brasileira e eu tenho muita vontade de manter isso aceso, reacender isso em 2019. E vamos ver, então, tenho alguns projetos...

L - Alguns vários.

WL - É, eu sou inquieto na verdade, sabe, Luiza? Eu sou um camarada que eu estou em tudo que é lugar ao mesmo tempo. E também estou sempre sendo chamado pelas academias, pelos amigos, para palpitar, pra, enfim, abrir portas e o fato de eu estar no Teatro Guaíra, que é um lugar neutro, me permite navegar entre as academias de dança, não importa qual a modalidade. Muitas academias de dança eu ajudei, de grupos. muita gente assim. Eu não quero a retribuição, eu fico até muito feliz, assim, fico feliz por eles estarem existindo ainda. Lamento quando eles não conseguem subsistir e tal. Até porque, cai nesse lugar que eu estava te falando, tem que entender na parte burocrática, na parte de governo, quais são os mecanismos para ajudar esses grupos sobreviverem, essas academias sobreviverem.

L - Quando você fala academia são escolas de dança ou grupos?

WL - Grupos, quando eu falo academia é porque são grupos que estão dentro dessas academias. O que acontece no Brasil é que os grupos só sobrevivem

se estiverem dentro da academia, Porque a academia de uma certa forma que o ajuda a subsistir, então é por isso.

L - Quando você falou do Balé Teatro Guaíra, tem previsão já para ele voltar, para fazer um concurso ou algo do tipo?

WL - O Teatro Guaíra foi uma coisa muito estranha que aconteceu, na verdade eu dei uma entrevista até na Rede Globo, eles acabaram me cortando, pegando só uma partezinha da minha fala, porque eu falei umas verdades em relação a parte de políticas públicas, porque eu tô dentro do governo, eu sei o quê está acontecendo eu tenho esse, não digo direito, mas me dá a garantia daquilo que eu tô falando, do que é correto e nós temos um problema muito grande de gestão do Estado, gestão em várias áreas, porque é aquilo que eu falei no início, a grande maioria das pessoas que vão para os cargos não são gestores técnicos, são gestores políticos. Então isso, de uma certa forma, é muito grave, porque você não tem uma continuidade de trabalho, é complicado. E essa história do Teatro Guaíra foi uma gambiarra mal feita que ia estourar uma hora e veio vindo, todo mundo já sabia que isso já era ilegal, já se sabia que era inconstitucional o cargo em comissão para agentes culturais, não cabe na nomenclatura, no cargo comissionado. Porque o cargo em comissão serve só para assessoria, diretoria, coordenadoria, ele é um cargo de confiança do poder executivo e o Guaíra foi alertado no meio do ano passado sobre isso pra acabar. Conseguiu uma prorrogativa com mais 6 meses e não fizeram nada nesses 6 meses. Quando chegou em janeiro, deu um frio na barriga que tinha que cumprir a ordem judicial e não tinha como. Enfim. Nossos colegas, infelizmente, todos foram para a rua. Pessoas que estavam lá há mais de 15 anos nessa situação. Tanto bailarinos quanto músicos da orquestra, o que eu lamentei demais foi que esse pessoal saiu com uma mão na frente e a outra atrás, literalmente, sem direito a auxílio desemprego, sem fgts, nem nada, porque cargo em comissão não tem, né? E a notícia que eu tive na última reunião, que foi no dia 3 agora, é de que a previsão é de lançar o edital do concurso até o final desse mês para ele ficar aberto maio inteiro, porque tem que ficar um mês aberto. Depois de maio, lá pelo dia 10/15 de junho, sairia o resultado, se ninguém interpelar, se ninguém entrar com uma ação, se ninguém questionar, se não houver nenhum tipo de questionamento, aí, no começo de julho a Cia. e orquestra voltam normalmente.

Mas se houver algum tipo de questionamento, o que com certeza haverá, isso vai se prolongar até agosto. Na minha cabeça a Cia. voltaria só em julho, pelo tempo burocrático que tem que ficar a espera. Até porque se alguém entra com um recurso, se o recurso não é julgado, você não pode dar resultado. E o resultado, como ele é jurídico, ele pode ser um cancelamento todo do edital, então você não pode contratar nem indicar...

L - O concurso para os bailarinos é uma banca?

WL - O concurso para os bailarinos vai ser uma banca aberta para o Brasil inteiro, vai ser divulgado isso. Serão contratados 25 bailarinos e acho que 47 músicos, se não me engano. E o bom, agora, é que vai, os bailarinos que vão entrar nesse novo sistema vão ser contratados através da CLT, que é um outro sistema, não vão mais ser estatutários e também eles vão ter um plano de carreira, cargos e carreira. Só que o nó falho dessa história aí é que se entrar um governo que não queira renovar o contrato, o que aconteceu na verdade, o governo criou uma SSA que chama, é um serviço social autônomo que vai gerenciar esses terceirizados. Eles vão ser terceirizados esses bailarinos contratados nesse novo sistema e os músicos vão ser terceirizados para o Teatro Guaíra. E para isso se criou uma empresa chamada Palco Paraná, que vai gerenciar essa SSA, então, só que esse novo sistema é um contrato de gestão que existe, entre governo e o Teatro Guaíra e tal e se entra um governo que não queira renovar o contrato, em uma canetada todo mundo está fora do mesmo jeito.

L - Mas não tem como dar uma estabilidade que nem a de servidor público?

WL - Não. Não tem estabilidade nenhuma.

L - Complicado, porque uma companhia precisa de um trabalho contínuo.

WL - Precisa, mas assim, por outro lado, essa história de estabilidade na vida do artista, da dança principalmente, ela é muito perigosa. Eu venho de uma

época que a estabilidade me trouxe até aqui e eu estou garantido, mas no fundo do meu coração eu não acredito que ela seja benéfica, porque os bailarinos têm uma vida útil curta e você dá estabilidade para ele por um tempo muito prolongado, você vai fazer o quê se você não tiver um projeto continuado para esse bailarino, você vai fazer o quê com ele, quando ele tiver uma certa idade que não puder mais cumprir o repertório da companhia, então isso que é o x da questão. O que fazer. Porque se uma pessoa entra no Estado através de um concurso para ser bailarino, você não pode simplesmente pegar ele e colocar ele para fazer uma parte burocrática, porque ele não entrou para aquilo, ele entrou para fazer... o concurso público ele é específico. Se você entrou com uma determinada função, você fica naquela função.

L - E você vai precisar fazer esse concurso de novo? Não.

WL - Não, eu não preciso fazer porque eu já sou contratado. Na verdade eu sou funcionário concursado do Teatro Guaíra e esse concurso que me colocou hoje como estatutário. Na verdade eu simplesmente, eu tô fora dessa daí. Eu e mais cinco bailarinos na verdade, que entramos na leva bem antes disso, com concurso público já lá atrás. Eu dou graças a Deus, eu não vou precisar, mas também se precisasse ia ter que fazer do mesmo jeito, não tinha como fugir à regra. Mas a princípio não vou precisar.

L - Vai dar uma renovada, então, na companhia.

WL - Vai dar uma baita renovada. A Cia. vai ser outra. Até porque eu soube agora na terça-feira que a diretora do Balé Guaíra, que é a Cíntia Napoli, ela queria, tão tentando arranjar uma maneira de que ela faça parte da banca da escolha dos bailarinos. Só que a procuradoria geral do estado disse que é ilegal, não pode. As leis que regem os concursos públicos, você não pode ter ninguém na banca que é do órgão que vai ser beneficiado. Tá criando um problema muito sério e isso é uma das causas que tá prolongando esse edital, dele não sair, que tão tentando arranjar uma maneira jurídica, um meio jurídico de tentar resolver essa situação. Até porque, quando você fala em dança, que é uma coisa nova em meio dos editais agora, a diretora do balé tem que saber quais são os bailarinos que a interessam, qual é a linguagem daquele bailarino tem no corpo para o repertório que já existe da

companhia. Então não adianta você trazer bailarinas clássicas maravilhosas, bailarinos clássicos maravilhosos se o repertório da Cia. hoje é todo focado na dança contemporânea. Eles vão desempenhar, até vão, mas como você tá falando em dança contemporânea, você está falando em biotipos, cada corpo vai te trazer uma informação, cada corpo vai te interessar na cena, cada corpo vai trazer uma informação dentro do repertório que já existe dentro da Cia. Então não dá para você generalizar, é um problema muito sério, então tá um ninho de mafagafos, tá bem complicado essa situação.

Pior é a orquestra sinfônica, porque os músicos, geralmente quando há uma audição, cada naipe tem um representante especial. Os metais, as cordas, a percussão, cada naipe tem um líder, que são os espalas, junto com uma banca, é quem escolhe. Só que os espalas, por serem funcionários do estado, não podem também, então tão tentando achar uma pessoa que seja conhecedora também e que possa julgar. Mas daí, trazendo um espala, o que interessa é o repertório da orquestra, cadê os músicos que já estão aqui há tantos anos, que já fazem o repertório, já conhecem o maestro com quem estão tocando. Aí pior ainda é porque a audição vai ser atrás de um biombo. A pessoa que tá julgando não pode ver o músico, tem que apenas escutar, para ver se o camarada é bom ou não. Por isso que eu digo que a Cia., tanto a orquestra como o balé, vão voltar do meio do ano para frente.

L - Mas, pelo menos tem um planejamento.

WL - Não, vai acontecer. Tem um planejamento, vai ser lá pra frente, mas vai acontecer. Mas eu acho que quando sair, vai ser positivo, quero acreditar que estamos caminhando para uma coisa bem bacana.

L - Ah. Eu espero que dê certo e espero também que dê certo o projeto do Grande Circo Místico, que eu fui ver quando tinha 7 anos e não lembro de quase nada, então...

WL - Eu tenho o programa do original aqui, mas depois eu te mostro.

L - Beleza. Você falou que você já pode escolher o que dançar.

WL - Sim.

L - E o quê você escolhe?

WL - Escolho aqueles trabalhos que me deixam bem na cena. Aqueles trabalhos que eu não tenha que me perguntar se eu me saí bem ou não. Porque existem coisas que você acha que está fazendo bem, organicamente e tal, mas que é ridículo quando você se vê na cena, um exemplo, existe um trabalho chamado Oriquis, são oito jovens dançando, daí eles entram numa diagonal rebolando e saem rebolando, é um trabalho bem legal, que fala dos Orixás e tal. É só percussão, bem gostoso de trabalhar. É um trabalho bem viril. E eu tenho essa virilidade no corpo, eu tenho essa jogabilidade corporal ainda bem forte, mas de repente você tá na frente, quando você vê a garotada atrás você diz... não tenho que estar ali. Porque a cara entrega, entendeu, o carão entrega. Você já não é mais um piá. Embora... eu não tenho mais essa cara aqui [MOSTRA PORTA-RETRATO], embora a gente... a gente tem que se adaptar um pouco à realidade, a vida nos coloca assim. Talvez a comparação seja ridícula, mas é que nem uma mulher usar uma minissaia, tem tempo para usar minissaia, você não vai ver depois de 50/60 anos, usando minissaia. Não é que não possa, mas não é lógico. Então é nesse sentido que eu vejo a dança. Então tem coisas que eu vejo e penso: vou fazer o que me interessa e é muito legal e não tô nem aí se o carão tá entregando, mas tem coisas que tem que bater, tem que bater mesmo e você incorporar, relaxa e manda bala.

Mas eu tenho esse olhar muito crítico hoje, até um desconfiômetro. Posso, não posso. devo, não devo.

L - E tem assim, algum exemplo?

WL - Tem. No Romeu e Julieta, eu já dancei Romeu e Julieta lá atrás, já fui Romeu um dia e hoje já não sou mais Romeu, já fui marido da Julieta, já fui pai da Julieta e já fui até o Vigário. Romeu e Julieta tem um personagem, que é do Frei, que eu tenho o maior prazer de fazer, porque o Frei é um personagem único na história que não tem comparações e quando eu faço esse personagem, eu faço com uma carga emotiva e técnica que eu sinto muito boa, as duas conjugam, e eu me

sinto super bem fazendo. Claro, eu tenho recebido vários elogios por esse trabalho, pela maneira de interpretar e tudo, então assim, existem certos personagens que têm uma carga emotiva que contribuem ainda mais para o trabalho, entendeu. Que nem eu falo, estamos falando de Romeu e Julieta, por mais que eu tenha que repetir, por mais que eu tenha esse corpo jovial, de garotão, eu não tenho mais a cara de Romeu. Eu tenho uma cara aceitável, mas a história que se conta há mais de 400 anos é de dois adolescentes de famílias rivais, então já tem no subconsciente das pessoas que vão encontrar jovens, garotos.

Então tem que ter um desconfiômetro. O que é bacana é que eu sou muito consciente de tudo isso, eu sinto que a gente tem que achar, eu tô procurando alternativas não para responder a esse corpo que eu tenho hoje, mas para aceitá-lo de uma forma mais prazerosa, mas se você me perguntar "Você faria tudo a mesma coisa se você tivesse esse corpo lá atrás?", faria. Com certeza melhor se eu tivesse essa cabeça de hoje, lógico. A gente sempre acha isso. Mas vai saber, talvez eu nem escolhesse a dança, **eu tava no último ano de eletrotécnica quando eu fui para Portugal. Morar em Portugal sozinho, larguei faculdade, larguei tudo para fazer dança. Eu sei tudo de eletricidade, do poste da rua, dentro de casa, eu sei toda a parte de elétrica, sei mexer com encanamento, sei mexer com hidráulica, motor elétrico, tudo isso. Aí fui jogar futebol, jogava futebol no infantojuvenil do Coritiba, fazia caratê, fazia um monte de coisa. Eu sempre fui um moleque, um moleque super ativo. Então como eu não convivo com meus pais desde os 3 anos de idade, sempre vivi em orfanato, eu sempre tive muita atividade e se eu não tinha atividade eu criava atividade. Eu ia procurar mixirica, mimosa, maçã e aprontar. Eu era e sempre fui infernal, sabe aqueles garotos que não parava. Em compensação eu chegava a noite e empacotava.**

L - Que engraçado, quando eu conversei com a Eleonora, ela comentou comigo que ela era a mais hiperativa da turma, você tá me falando uma coisa muito parecida.

WL - É, a Nora ela sempre foi bem ativa. A Nora é bem ativa, hiperativa a Nora, tanto é que algumas coisas a gente se bica. E agora é legal porque a gente tá meio afastado. Eu sei qual é a minha história, eu sei qual é a história dela, a gente

se encontra. Ela é muito ativa, caminha em seu espaço, assim, sabe? Então ela tá dando graças a Deus que eu tô vindo para cá, porque no mesmo espaço não rola.

L - Não vou nem perguntar como que rolou todos esses anos.

WL - É.

L - Posso perguntar quantos anos você tem?

WL - Pode.

L - Quantos anos você tem?

WL - 54

L - Então faz dois anos da reportagem que eu li. Ok.

WL - Faço agora dia 28 de outubro. Por isso eu já digo que tenho 54. Isso é engraçado, tem gente que diminui. Eu aumento. Eu não tenho grilo com isso porque na verdade eu acho um tanto ridículo, sabia? Porque quando a gente gosta, não gosta, deixa de falar, não vai mudar nada. Eu já li uma coisa sobre isso, quando você é muito jovem, você quer ter idade a mais e quando você é mais velho você quer ser mais novo. E como eu estou falando isso para você, que eu já venho trabalhando esse meio corpo, essa minha maneira de ser, essa jogabilidade corporal e tudo, no dia de hoje, então tem razão de ficar falando que eu tenho isso, que eu tenho aquilo. Tenho, tenho, não tenho, acabou, não é isso que vai dizer se eu sou menos ou mais interessante, para A, ou B, ou C. Ou para mim mesmo.

L - O que fez você seguir a carreira como bailarino?

WL - O que me mais fascinou na dança quando eu vi quando tinha 15/16 anos na televisão foi a virilidade dos saltos. Como eu fazia caratê, eu queria usar a dança como ferramenta para o caratê. E aí pensei: se eu fizer dança, vou conseguir saltar um pouco mais. E aí quando eu entrei para o mundo da dança, eu vi que era

completamente diferente daquilo que eu imaginava. E eu me apaixonei pela atividade física no início, a maneira como você trabalhava o corpo. E aí é um ópio, né? Você vai se alimentando um pouquinho, mais um pouquinho... Aí chega uma hora em que você já está envolvido até o gogó e você não quer mais sair. E foi isso que aconteceu, eu acabei ficando e não saí mais. E realmente é uma grande verdade porque tudo que eu conquistei na minha vida, que eu já conheci e que eu tenho, eu tenho com a dança. E o que me fez ficar com a dança de verdade foi essa paixão maluca de querer me modelar, fisicamente. Eu gostei de outra coisa também. A dança você tem tantas outras áreas artísticas que estão envolvidas com a dança, né? E isso é muito fascinante, tem teatro, ele fascina direitinho, o mundo artístico tem um poder de segurar você na cena. Então, tudo o que eu via nos bastidores e os artistas que participavam dos trabalhos conosco sempre era muito mágico e eu acho que tem muito a ver com essa coisa de ir ficando, ficando e não ter mais coragem... Não é nem coragem de não sair, é não querer mais sair de propósito. Te faz bem. Quando você está num lugar que é confortável, que é gostoso, você quer ficar e fazendo daquilo uma profissão? É uma dádiva. Eu fiquei mais por isso. Foi uma escolha certa em um momento incerto. Eu não tinha condições nenhuma, mas, ao mesmo tempo, quando eu procurei a dança pela primeira vez, o Teatro Guaíra não aceitava rapazes, por exemplo. A primeira vez que eu vim procurar o teatro guaíra a escola não aceitava, era só para meninas, mais tarde, em um momento de decisão no cinema, que eu trabalhava já na Casa do Pequeno Jornaleiro e na Telex, e aí eu fui no cinema, me apaixonei mais ainda pela dança do que pela história toda e falei, ah não, vou fazer dança. Eu saí da Telex e já tava tendo um curso de formação acelerada para rapazes, comandado pelo Trincheiras e pelo Jair. E acabei ficando, larguei a Telex, onde eu ganhava três salários mínimos e meio para ganhar meio salário mínimo no Guaíra e morava na Casa do Pequeno Jornaleiro, então eu não tinha gastos, morava em um orfanato, trabalhava dentro da Casa, então para mim 3 salários mínimos e meio e meio salário mínimo dava na mesma. Eu não pensava, nunca pensei nessa coisa da grana e fui ficando. Chegou um momento em que eu tive que sair do Pequeno Jornaleiro e tocar a minha vida. E nessa tocar a minha vida foi sair do Jornaleiro para ir para Portugal. Ganhei uma bolsa lá.

L - E foi através do Guaíra que você conseguiu isso?

WL - Não, foi através do Trincheiras, que era diretor da companhia do Teatro Guaíra na época. Na verdade a Gulbenkian era uma fundação riquíssima. Fundação Calouste Gulbenkian, ele era um armênio riquíssimo, com percentuais de poços de petróleo na Arábia... Para você ter uma ideia, a grana que esse camarada... O Calouste Gulbenkian era um cara trilhador que fez essa fundação e a grana que ele tem é muito maior do que o PIB de Portugal todo. E eu ganhava muito bem na Gulbenkian. A minha bolsa era de 1.220 dólares. Por mês. Era uma delícia. Eu pagava as minhas despesas todas e ainda me sobrava 800 dólares por mês. Eu ganhava muito bem. Era uma bolsa, como se fosse bolsa de mestrado lá. Era só para fazer dança. Só que assim, eu fazia na Fundação Calouste Gulbenkian, fazia no Palácio Nacional e na Companhia Nacional de Bailados. Eu fazia nas três, de manhã, de tarde e de noite. Ficava transitando nesses lugares e voltei bailarino. 24h fazendo aula, voltei bailarino.

L - Voltou para Companhia do Guaíra?

WL - Aí voltei pro Teatro Guaíra direto. Eu era bolsista, fui obrigado a pedir demissão e voltei já como bailarino para o corpo de baile e daí fui sendo promovido até chegar a primeiro bailarino.

L - E no geral, na sua carreira, quais foram as maiores dificuldades que você passou?

WL - Não dificuldade... é difícil falar assim, porque eu não tive dificuldades que eu pudesse te enumerar em questão à família, por exemplo, que seria um dos maiores entraves que eu vejo na maioria das pessoas, principalmente nos bailarinos homens do Brasil, é a família. As pessoas não veem a dança como uma profissão, veem ela como um passatempo e como eu não vivo com a minha família desde os 3 anos de idade, eu não tive esse problema. Mas o meu maior entrave com relação à dança no início foi o preconceito.

L - Ah, é? Por parte de quem?

WL - Por parte de amigos, de mim mesmo. Porque eu vivia em um orfanato com 105 garotos e eu quando comecei balé, ninguém sabia. Ficaram 7 meses e ninguém sabia o quê eu fazia no Teatro Guaíra. Até que um dia eu viajei com a companhia do Balé Guaíra, com dois bailarinos russos chamados, Vladimir Vasiliev e Katerina Maximova em turnê com O Quebra-Nozes. E o jornaleiro também vendia uma revista chamada Manchete e no meio dessa revista tinha uma reportagem. Eu tô no meio da capa, no meio. E meu número lá era 36. E os meninos folheavam as revistas antes de levá-las pra rua e tava eu lá. "Olha o 36 aqui!", era eu e à partir daquele momento eu falei para todo mundo que era bailarino e tal e muita gente me zoava. Mesmo saindo na revista, piorou, né? Mas ao mesmo tempo, perdi alguns amigos, mas ganhei o quintuplo a mais. A quantidade de amizades que eu fiz foi muito maior. Mas, não tive grandes problemas. As pessoas que supostamente achavam que eu não era digno de estar com eles eu dava beijinho no ombro e pronto, não ficava sofrendo com isso.

Mas eu tive problemas, entraves, alguns de meus maiores obstáculos, sabe, foi não conseguir fazer tudo aquilo que eu gostaria de ter feito mais ainda pela dança.

L - E o quê você gostaria de ter feito?

WL - Gostaria de ter dançado mais, mais coisas no repertório da dança clássica, ter tido um pouco mais de oportunidades, conhecimento, sabe, ter saído pra fora, ter experimentado, ter estagiado. Mas às vezes eu me pego pensando nessas coisas. Mas por outro lado eu me sinto satisfeito de ter ficado no Brasil e ter contribuído para o que a dança é hoje no Brasil. Claro que tive vontade, lógico, natural, mas não me arrependo de ter ficado. Recebi um convite, por exemplo, pra dançar na Ópera de Lyon quando eu soube que a Nora ficou grávida e recebi um convite para dançar no Balé de São Francisco quando a Isadora nasceu, minha filha. Então foram dois convites super fortes que eu deixei de aceitar por conta da família. E, por conta de uma família, eu voltei para o Brasil quando era bolsista em Portugal, porque a minha mãe morava em uma pensão, porque assim, como eu não convivi com a minha mãe, mas quando eu antes de ir para Portugal e reencontrei a minha mãe, eu achei a minha mãe e quando eu cheguei no meu pai e fui achando todo o pessoal da família. Eu sabia que minha mãe morava em uma pensão quando eu

recebi essa bolsa de estudos. E, através de cartas, fiquei sabendo que a minha mãe foi buscar a minha irmã que estava morando em Irati e estava morando com ela em uma pensão. E também fiquei sabendo que a minha mãe, que a minha irmã tinha engravidado. Então foi tudo uma notícia atrás da outra. E aí, eu fazia muita propaganda em Portugal, eu tinha um rosto bonitinho, acho que eu era, achavam que eu era bonitinho, sei lá, e eu fazia muita propaganda, além da bolsa eu ganhava muito dinheiro com propaganda. Economizei mais de 30 mil dólares na época, cheguei e dei para a minha mãe para ela comprar uma casa. Fiquei sem nada, ela comprou uma casa aqui em Pinhais, na Vila Maria Antonieta e eu ia voltar para Portugal. Só que daí o Trincadeiras, que era o diretor da Cia. me chamou para fazer o Grande Circo Místico. Daí acabei ficando e não saí mais.

L - Qual era o teu papel na primeira versão?

WL - Eu fiz todos os papéis do Grande Circo Místico.

L - Ah! Rodava?

WL - Rodava. Na verdade não rodava, é assim. O meu principal personagem, logo que eu entrei no Circo Místico era o Pierrot, um personagem central do primeiro ato também, que é... o Pierrot é filho da Beatriz e daí tem o Pierrot e a Colombina, né, a bailarina, nasce o Oto Frederico que vai para o cabaré... Tem toda uma história que vai se desenrolando, daí é um personagem bem bonito assim, fiz o Pierrot.

Mas fiz também os animais, depois o trapezista, depois eu já comecei a revezar com o Jair, que era o primeiro bailarino na época, então, todos os papéis masculinos do Grande Circo Místico, eu fiz todos. Logo que eu voltei foi o Pierrot.

L - E você gostava mais de qual?

WL - Ah! Todos eram muito bons! O Pierrot era um personagem muito gracinha assim, muito gostoso de fazer. E enfim... Dentro do Circo Místico eu gostava de muita coisa. Fiz o Oto Frederico também que é um camarada de cabaré. Aí tinha umas brincadeiras que dava de verdade para brincar. Então era um

personagem muito gostoso de fazer. Mas acho que eram os dois personagens que adorei mais assim de fazer.

L - Qual que é o seu balé preferido?

WL - Clássico ou contemporâneo?

L - Tanto faz.

WL - Que eu já dancei ou que eu já vi.

L - Tanto faz.

WL - A Sagração da Primavera, Stravinski. O Inter Rupto... assim, por ordem seria, O Inter Rupto, O Grande Circo Místico e a Sagração da Primavera. É tão difícil... eu me entrego de uma forma tão grande a esses personagens que é muito difícil. O Inter Rupto pra mim tem uma marca muito grande porque é onde eu praticamente... Eu dancei com a Eleonora já antes, mas foi no Inter Rupto que eu comecei a me aproximar mais dela e quando eu fui dançar no Festival Internacional de Dança, em Paris eu fui com a Nora, então... E nós tivemos um reconhecimento muito legal dos bailarinos e dos organizadores, da crítica, por conta desse trabalho. E ele me levou a cultuá-lo como troféu no trabalho. E tem uma gravação lindíssima no Clodovil, que você pode ver no YouTube também. Se chama Inter Rupto. O Clodovil se emociona, ele tá com os olhos cheios de lágrimas, ele agradece a nossa presença... Foi logo que o Trincheiras faleceu. É um trabalho completo, mas nós só fizemos esse dueto. Então é muito lindo, assim.

L - E você dançou a Sagração da Primavera?

WL - Dancei. E foi através da Sagração da Primavera que o presidente do Conselho de Cultura da UNESCO, o senhor Jean Robin que me convidou para representar o Brasil no Segundo Concurso Internacional de Dança Clássica e Contemporânea de Paris. Eu fui como Hors Concours.

L - E então, desses daí, o mais importante na sua carreira seria o Inter Rupto.

WL - Não, na minha carreira não, você falou o que eu gosto pessoalmente. Da minha carreira como bailarino é O Quebra Nozes. Porque é um balé clássico onde eu já fiz muita coisa. Já fiz os espanhóis, já fiz a dança árabe, já fiz o príncipe das neves e já fiz o príncipe marzipã. Já fiz todos os personagens clássicos de O Quebra Nozes. E através desses personagens dos balés clássicos eu dançava em qualquer lugar, no Brasil inteiro, por conta do Quebra Nozes.

L - Com a Cia. ou como convidado?

WL - Como convidado. Dancei a Sagração da Primavera como convidado em Portugal, por exemplo. Na Companhia Nacional de Bailados.

L - Pontos altos. Quais foram os pontos altos da carreira?

WL - O ponto alto da carreira de um bailarino é esse olhar que ele tem do mundo é esse olhar amplo da importância das artes na vida do ser humano. Então ele tá num lugar que, me desculpem, mas é diferenciado, é sublime. Um lugar ímpar [13:46] como um ser diferenciado em relação a muitas outras coisas. O ponto alto da carreira é que você está em contato com várias outras artes, como eu tinha te falado, você está em contato com iluminação, com maquiagem, com fotografia, com produção, com cenotécnico, você tá em contato com maquiadores, com tanta gente que fala da beleza, então não tem como você não se apaixonar. E outra, ele te abre um olhar maior para tudo isso, então, eu acho que o ponto alto da carreira do bailarino é essa, não é só você desenvolver a técnica, mas é essa parte social, sabe, de você estar no mundo artístico. Então isso é fascinante, fascina. Então eu acho que é glamuroso. Ele te dá esse glamour. E te posiciona em relação ao mundo, porque todos os trabalhos que você faz, eles estão inseridos em alguma época que nem, por exemplo, os balés românticos, os balés clássicos, todos eles te remetem a uma época. Então eu ia ler sobre esses trabalhos, porque que eu estou colocando uma peruca, fazendo esse espetáculo, o que esse balé tem de contexto em 1910, por que eu estou dançando ele agora? Então isso me remete a uma história e me

colocava de uma forma melhor. Então é uma pesquisa para a tua vida. Então eu acho que o ponto alto da carreira é conseguir não só sobreviver dela, mas saber que ela também te escolheu e é só isso.

L - Você falou que a arte é um meio de transformação. Por que?

WL - A arte ela transforma, ela te coloca num lugar que todo o ser humano gostaria de estar, que é um lugar de conhecimento, de auto análise, de beleza, de você se maravilhar pela vida, pelo belo, te abre um horizonte, você passa a entender um mundo mais colorido e quando você passa a ver esse mundo mais colorido, você realmente acredita no divino. Então eu acho que a arte é um passaporte para você acreditar no sobrenatural, para você acreditar nas coisas belas que a vida está te propondo naquele momento, porque eu acredito nisso, acredito que a arte tenha esse poder de transformação e, nisso que eu acabei de falar, e também, ela te situa no dia a dia, porque toda a obra artística, ela tem uma identidade, ela tem um momento que marca, ela tem um porquê que ela tem que existir e esse porquê que faz com que a gente esteja aqui hoje, falando disso. Por isso que eu acredito que a arte tem esse poder de transformar o ser humano, porque ela conversa com a alma. Ela não está conversando com o Wanderley, ela está conversando com alguém que existe dentro do Wanderley que é tão importante quanto aquela obra que ele tá vendo.

L - Como que a dança tem um papel de transformação social na vida das pessoas?

WL - A dança tem um papel fundamental nessa transformação do social especialmente, porque a dança ela não é só a beleza, a estética, ela tem o poder de colocar qualquer pessoa na sociedade comum. Sem contar que a pessoa que está em contato com a dança, ela não vai estar só em contato com a dança, ela vai estar em contato com outras artes. Ela vai estar em contato com música, com figurino, com maquiagem, com peluqueria. Então tem outras artes subliminares que faz com que essa criança, que as pessoas deem um acesso, fotografia... Então, se a criança no futuro não puder mais ser bailarina ou bailarino, pelo menos ela teve contato com todas essas vertentes artísticas que podem aflorar nela uma vontade de continuar

numa outra área, como música, por exemplo. Vamos supor que uma criança se interesse pela música clássica e vá para uma orquestra. Dentro de uma orquestra ela vai para um naipe, pode ser para um metal, pode, no metal tem 13 instrumentos, se ela vai pra corda, pra percussão, ela tem n instrumentos que ela possa tocar, então a transformação social da dança, ela pode estar aí nesse lugar também. Não é só para tirar a criança da ociosidade e dar um trabalho pra ela se ocupar, eu acho que pela dança ela entra nesse lugar de transformação porque ao mesmo tempo que ela está preenchendo uma lacuna de trabalho físico, ela está alimentando essa pessoa que tá fazendo de outras possibilidades artísticas que podem ser de seu meio de ganhar a vida. Eu acredito muito nisso.

L - E você acredita que o Centro pode fazer isso?

WL - Eu acho que se o centro der certo vai, porque nessa região não tem nada. Por mais que você esteja aqui em uma rua que não tem nada, atrás de uma fábrica. Se você não começar, você nunca vai saber. Então eu acho que é um primeiro passo, eu acredito que possa dar certo. Se não der certo agora, pelo menos vai sair daqui documentada para que ela possa florescer em outro lugar, um outro espaço, que até venha com mais força ou até suprimindo outras necessidades.

L - Muito obrigada!

WL - De nada.

ANEXO III – Entrevista com Milena Morozowicz realizada em Curitiba, no dia 14/03/2017

L - Primeiro eu queria saber se você podia me dar uma noção um pouquinho de como foi o começo da Dança em Curitiba, porque eu conversei com a Leonora Greca e ela comentou que foi o seu pai, o Tadeu que trouxe a dança para Curitiba, a primeira escola de dança e tudo mais.

Milena Milezowicz - Sim, foi ele Tadeu Morozowicz, ele criou o primeiro curso de balé no Paraná, em Curitiba na Sociedade Thalia, em 1927. Ele veio para o Brasil como coreógrafo da Ópera de Milão. Na verdade ele veio para Buenos Aires, depois vieram para o Rio de Janeiro. E como aqui tinha uma colônia polonesa muito grande, ele veio para Curitiba, ele veio conhecer e tal. Mas isso foi em 1926, então na verdade o balé começou em 1927, porque ele veio pra cá como instrutor do teatro polonês do Paraná, ele era um homem de teatro. Estudou na Escola de Varsovia e depois foi transferido para o Balé de São Petesburgo na Rússia e lá que ele estudou. E paralelamente ao teatro, isso aqui era uma província, não tinha nada. Ele começou a demonstração do que era a arte da dança, não se conhecia né. Então ele tinha quatro alunas polonesas que eram pessoas que já estavam nisso e com elas ele começou a demonstrar o que era a arte da dança em colégios, em igrejas e assim começou.

L - Entendi, e ele comentava alguma coisa sobre como o pessoal recebia isso: Se era bom, se era ruim, se era estranho.

MM - Ah, claro que era muito estranho, porque imagine Curitiba em 1927, evidentemente que aqui havia famílias cujos filhos haviam estudado na Europa né, ou que já haviam ido para a Europa. E sobretudo, havia aqui no Paraná, mais especialmente em Curitiba, as pessoas que saíram da Europa fugindo da Guerra, então aqui tinha muitos artistas, tanto para a música quanto para as artes plásticas, assim, para dança só meu pai, mas então, quando ele começou com a escola e começou a montar os balés, tinha toda essa gente que já era profissional na área e já fazia isso independentemente. É um trabalho muito lento, que dizer em início mesmo.

L - Entendi, e era dança clássica ou folclórica?

MM - Olha, na verdade, ele teve formação clássica, folclórica e característica, que se chamava naquela época, mas para começar um curso, que ele nem chama de escola, de amadores, ele fez uma síntese da clássica, o que fosse possível ensinar para principiantes, adultos, crianças. Então ele teve de criar uma fórmula, porque era impossível ensinar um clássico, clássico que você estuda hoje como já estudava na Rússia. Porque não tinha nada em Curitiba. Então, qual foi a forma que ele chegou às pessoas, indo nos colégios, um colégio que o apoiou muito foi o colégio Cajuru, porque era um colégio de irmãs francesas, então tinha bastante cultura. E ali, ele tinha que se sustentar também, ele se tornou o primeiro professor de ginástica no Paraná. Ele dava aulas de ginástica, e como ele era um homem muito elegante, muito fino, muito educado, aos poucos a sociedade Curitibana começou a chegar pra ele, até que aquilo foi se desenvolvendo e chegou um momento na história de Curitiba e do Paraná que, toda menina que tivesse uma boa educação tinha que passar pelo balé do tadeu Morosowicz, porque ali ele ensinava a ser tudo né, como eu continuei depois, não era um balé profissional, era um curso, mas ali se estudava a arte, tinha noções de música, noções de história da dança, o que se fazia nos finais de semana, nos encontros, coisas assim. Então as meninas, no começo e mais tarde os rapazes que frequentam, recebiam noções de cultura geral, isso foi muito importante para a cidade de Curitiba, para o Paraná, porque criou-se um gosto e um público, isso eu acho assim que é um ponto fundamental.

L- Sim, tem que dançar para alguém ver, afinal de contas. E você falou 'mais tarde os rapazes' eles não entraram então de primeira?

MM - Ah sim, porque ele, houve uma época que ele teve quase 20 rapazes, porque aqui havia um grupo experimental de operetas do Paraná, e ele coreografou né, porque as operetas tem a dança. Então ele convidou os rapazes da opereta a virem fazer o balé e eles vieram. E isso tudo acontecia na sociedade Thalia, porque apoiou meu pai desde o começo.

L - E quando você começou a dar aula também, a assumir esse pedaço?

MM - Bom eu entrei nesse curso aos sete anos e acredito que ao 15 ou até um pouquinho antes eu já estava dando aulas, porque tinha que ajudar na manutenção da família né, a vida era muito difícil, e eu segui o caminho dele. Eu comecei dando aula no Colégio Cajuru também, mas daí de Balé para as internas.

L - Que ano foi isso, desculpa a pergunta.

MM - O ano que eu comecei a dar aula? Eu nasci em 1940, digamos que nos anos 55, tava com 15 anos. Com 13 já dancei a Copélia, quer dizer, já nessa fase o balé já estava muito desenvolvido. Já tinha meu pai no Centenário do Paraná, montado o Copele nos atos, no Colégio Estadual, não existia teatro guaira, então já existia um público, então ele já teve esse mérito de ensinar, de criar, criar um publico e o gosto pelas artes e não pela dança.

LL - Então, você falou que você começou quando tinha 7 anos e você tem dois irmãos?

MM - O mais velho faleceu a oito anos e foi compositor e pianista e assumiu o nome de Henrique de Curitiba como compositor. Muito conhecido. E o outro mais novo é o Norton que é flautista e maestro.

LL - E eles dançaram também no começo ou eles foram direto pra música?

MM - Não, foram pra música. Minha mãe era pianista, mas não profissional. Mas era simplesmente apaixonada pelo piano. E estudava como louca e ela conheceu meu pai porque ela foi para o teatro dele, ela foi para o teatro amador. Então lá em casa, todos nós tínhamos que estudar música, duramente, pela mãe. Então nós, antes de começar outra atividade, era a música. Ouvíamos naquela época óperas, que não existia teatro, então a gente aprendeu a ouvir ópera pela rádio Sodre de Montevideo. Então tinha um dia da semana, por exemplo, não sei se era segunda feira, não me lembro, como aqui muita gente ouvia novela na rádio radionovela, a gente ouvia uma ópera inteira direto de Montevideo, isso porque fazia

parte da cultura geral. Então tínhamos que estudar música, porque veja bem, lá na colônia, na Europa enfim, nos grandes balés russos. Deixa eu voltar um pouquinho atrás, a minha vó, nós estamos vindo de sete gerações de atores dramáticos, cantores, bailarinos, mas mas basicamente, atores. A minha avó, é uma grande atriz polonesa assim, que eu não conheci na época, uma das maiores em Varsóvia. Ela enviuvou com quatro filhos e o Tadeu, que era mais novo, ela não dava conta de atuar e de cuidar daquela crianças. Então ela o entregou à escola Nacional de Varsóvia. a Escola Nacional de Varsóvia era o que, dança teatro, o balé e o ensino normal. Então ali ele já manifestou o dom pro teatro e para dança. Então quando ele tinha doze anos, ele recebeu a bolsa do instituto para a Escola Imperial Russa de São Petesburgo. Então toda a formação dele e de quem entrava na Escola imperial russa, era do todo, não existia entra para estudar balé. Um artista tinha cultura geral, que hoje não está acontecendo né. Então ele tinha noção, por isso ele era coreógrafo de ópera, ele sabia todas as danças folclóricas, ele era expert em teatro, ele entendia de música, etc e tal. porque fazia parte da educação e cultura da época. Então isso ele tentou transmitir pra cá, para a escola de balé do Thalia, que na época chamava-se Balé Thalia, mais tarde Balé Morosowizc. Então o que aconteceu, ele formou quatro geração e eu mais três de alunos e ex alunos que relatam até hoje, embora muitos poucos tenham se tornado profissionais, mas que relatam a importância que esse balé Thalia teve em suas vidas pessoais, no sentido que se tornaram pessoas com outro nível de cultura e que transmitiram para seus filhos e assim por diante.

L- E queria saber porque você decidiu seguir carreira na dança.

MM- Eu acho que pelo pai, era uma paixão muito grande. Eu estava dividida entre a dança e o teatro, mas o teatro não existia no Paraná, porque o teatro do meu pai era uma teatro polonês, quando veio o Getulio Vargas e nacionalização fecharam todas as manifestações em língua estrangeira, artísticas ou não, então acabou tudo e aqui não havia teatro e estava começando a existir a escola de artes dramáticas em São Paulo, na qual eu até me matriculei. Mas eu estava tão encantada com a dança e soube tudo com laboratório de dança que meu pai permitia fazer, que eu fui explorando dentro da esola dele, primeiro o que eu chamava de expressão corporal, para depois chegar, muito anos mais tarde o que

eu chamei de Curso Livre de Dança Moderna, que também foi o primeiro no Paraná. Então eu me encantei com a criação, com a coreografia, eu nunca coreografei balé tradicional clássico, como A Bela Adormecida, nada disso, eu criei os meus próprios balés, então entrando nessa linha, e desejando honrar e continuar o trabalho do meu pai, que é um pioneirismo extraordinário, eu optei pela dança e naturalmente tinha herdado um talento.

MM - Eu escrevi dois livros, o primeiro sobre a técnica que eu criei, que é a técnica de Movimento Milena Morozowicz, que nos anos 90. Esse acho que acha nos Sebos, chama Vida em Movimento e o outro é a história de três gerações de artistas, que é a minha vó Natalia Morozowicz, que eu não conheci, que é da polônia, meu pai e eu. Esse chama-se, Destino Arte - três gerações de artistas. Ali tem toda história do meu pai, a vida dele, então da para extrair alguma coisa. É importante citar que no Brasil, no mesmo ano que meu pai chegou aqui, 26, chegou a colega dele, Maria Oleneva, que ficou em São Paulo e com apenas alguns meses de diferença ela criou a primeira escola em São Paulo e ele em seguida a segunda no Brasil em Curitiba.

L - Estamos bem Curitiba então. E como foi a evolução do cenário da Dança em Curitiba?

MM- Olha, eu acho que foi muito bem, independente do curso do meu pai, começaram a chegar aqui alguns professores, ou melhor alguns bailarinos, profissionais ou não, que até meu pai ajudava a se colocaram, primeiro chegou aqui a professora Nina Viega, que era solista do balé de Quie, ela ficou trabalhando com meu pai na escola, no curso. Depois chegou, entre outros, o Jean Varde, que se locou na Sociedade Juventos e começou também aulas de clássicos e aula de moderna que a gente chamava na época, chegou a Tereza Padron, que começou também um clássico no Clube Curitibano, agora os anos eu já não sei. Chegou também antes dela uma espanhola, chamada Barbara Grandd, ela começou a dar aulas no salão nobre da sociedade thalia, de flamenco e dança espanhola, então muitos de nós frequentamos essas aulas dela. Mais tarde chegou aqui, no clube concórdia, uma professora do balé inglês, dando curso de balé inglês, o nome dela era Mary Scluegel, isso lá nos primórdios, enquanto ainda não existia o teatro

guaíra, não existia escola de dança, depois você vai ver lá, no ano X iniciou-se a escola de dança do Guaíra, cujos primeiros professores foram alunos do Balé Thalia, que era o único que existia aqui. Então o que aconteceu, foram convidados professores do Thalia, a trabalharem sem ônus lá no Guaíra, para começar essa escola. Uma das professoras que foi, foi a Marlene Tourinho, outra foi a Loracy Setragni, a terceira foi a Ceci Charves, aí o ano você vê. Mas aí já estava em franco andamento o balé no Paraná. O grande trabalho já havia sido feito. E em seguida, não sei o ano nasceu o corpo de balé, no Guaíra.

L - Então assim, num quesito público e tal, comparando com o surgimento do guaíra, lá pelos anos 80, com hoje em dia, tá melhor tá pior?

MM - olha, eu acho que o balé, é complicado dizer isso, houve uma evolução, o balé evoluiu, surgiram escolas, academias, só que no momento estamos em decadência mundial.

L - Por quê?

MM - A gente está sabendo o que estava acontecendo no Guairão, o que está acontecendo em São Paulo, não sei como você vai focar isso, há uma decadência agora, não sei o que vai acontecer daqui pra frente, mas evidentemente que do ponto de vista como arte, houve uma evolução enorme, o que você pode concluir que as raízes plantadas pelo professor Tadeu Morozowicz frutificaram e estão aí os frutos de várias gerações, dançando não só pelo Brasil, como no exterior, tem muita gente boa. Houve evidentemente um crescimento, uma evolução. Agora não sei se você vai abordar o que está acontecendo, é outra história. Mas respondendo a sua pergunta, claro que houve uma evolução, mas o momento atual é outra coisa.

L - Quando eu voltei do intercâmbio, o Jair Moraes tinha morrido, o Balé do Guaira estava acabando...

MM - O Jair Moraes, ele se não me engano era bailarino do Jean Barde, o Jair Moraes foi um nome expoente no Guaíra, fez um trabalho muito bom e criou

uma companhia de homens também mas ai já pega a história do Guaíra e vai pra frente.

L - Eu cheguei a conversar com eles, em abril, por isso que me chocou um monte quando ele morreu.

MM - ah, estava muito doente, triste, as histórias dos artistas aqui são muito tristes. Tinha o Chabelesque, que morreu e nossa, miserável, o Jair também estava coletando dinheiro. Nossa é muito triste ser artista nesse país. É muito difícil.

L - Mas será que falta incentivo, falta cultura, falta o que será?

MM - Nesse momento, falta tudo. Incentivo, cultura, falta tudo. Educação, falta educação. Falta, nossa, nesse momento é de certa forma, faltam professores. Na verdade falta educação, lá de baixo, da base. No momento que o nosso país atravessa, tendo uma crise na cultura, nas artes, no ensino, na política, na educação. Tudo isso se reflete em todos os setores e na arte é o termômetro, é ela que diz, é ela que fala.

L - Que legal, essa metáfora. Já que você é jornalista também, eu queria te perguntar uma opinião como jornalista, da cobertura da imprensa sobre dança em geral assim, se ela é boa, se é ruim, se ela não existe, se ela existe.

MM - Eu acho que enquanto falamos, no eixo Rio - São Paulo, sim ela existe. Agora em Curitiba, nunca existiu crítica de dança, isso eu considero uma falha grave, porque a crítica ajuda a formar, opinião, a formar público e nós nunca tivemos crítica. Tivemos pessoas que escreveram sobre os espetáculos e sobre, mesmo, tenho vários jornais que estão na biblioteca pública que são da nossa época, também da época atual, mas não é um jornalista crítico especializado. Acho que isso foi uma falha, não apareceu.

L - Eu fazia balé lá no petit balé, fiz lá desde os meus 8 aos meus 18, daí parei. Eu ajudei eles uma vez, que eles estavam fazendo 30 anos e eles me pediram para fazer uma biografia da escola. Dai foi bem bacana e foi como eu

decidi ser jornalista, me deram essa tarefa e dai eu tive que falar com uma galera que eu nunca tinha visto na minha vida e só perguntando sobre a história da dança e história deles, que eles me mostraram uma pasta só com recorte de jornal que saía também os bailarinos e tal e saia tudo na coluna social, eu reparei.

MM - Exatamente, na coluna social, crítica não havia. Do ponto de vista jornalístico né.

L - Pois é, a Eleonora Greca me mostrou algumas colunas que saíram na Gazeta, não sei por quantos anos.

MM - Se você tiver o interesse jornalístico mesmo, vai lá na biblioteca pública, no setor paranaense, alguma coisa está digitalizado.

MM – No face e tem muita gente postando coisas antigas, porque na época a gente não tinha essa coisa de tirar e guardar fotografias né. Mas eu acho que está por ano, você pode dar uma olhada lá.

L – Quería saber se você está dando aula ainda.

MM – Não estou dando aula, já parei,

L – Você parou quando?

MM - Na verdade de balé eu já parei a muito tempo. 88 acho que eu parei, porque depois eu tendo excluído a escola eu me interessei pelo movimento, então eu criei um centro corporal que tinha meu nome e comecei a minha técnica de movimento, mas não de balé, para pessoas que queriam trabalhar o corpo, coisa que hoje está na moda, mas isso ai eu fui a primeira. E ai trabalhei até meus 70 anos.

L – Você se mantém perto dessa parte de movimento ainda, da uma ajuda?

MM – Com certeza, a gente não pode se afastar tanto que estou rodeada de ex alunos, que estão batalhando no Brasil afora e estou sempre em congressos também a polônia, por a gente ser descendente, é um país que se interessa muito pelo que os descendentes de poloneses no exterior fazem culturalmente, então a gente está sempre ligada nesse mundo. Tanto meu pai quanto eu temos honrarias, mas estou ligada claro. A gente nunca vai ficar afastada.

L – e qual foi a maior dificuldade na sua carreira?

MM- que pergunta, tanta dificuldade. Primeiro em jovem, em criança, em menina, por ser filha do professor eu era muito exigida, na minha carreira profissional já na implantação da dança contemporânea no paraná a dificuldade era trazer modelos novos como por exemplo fazer dança sem música para palavra, para poesia, fazer improvisação livre em público, eram coisas muito avançadas para a época, nos anos 70, então foram várias que foram sendo vencidas. Dificuldade técnicas com iluminação e material técnico e cenográfico. Então eu me dediquei tanto que eu estudei além de estudar música, eu estudei cenografia, eu estudei sonoplastia, para poder montar meus próprios balés. Fiz a mesma coisa que meu pai fazia, eu gastava todo o meu dinheiro para ir buscar o novo lá fora, nos Estados Unidos ou na Europa. Uma lâmpada, uma iluminação, porque eu tinha uma fantasia tão forte com a criação que, quando você vê na imaginação, enquanto você não realiza, acho que você não da conta, e quanto materializa você fica espantada com aquilo. E as loucuras que meu pai fazia era assim: primeiro ele comprava as sapatilhas para as alunos do balé, ele mandava vir da Europa, depois alguém fazia em são Paulo, então havia tanta paixão, tanto amor, nunca se pensou em dinheiro naquela época, falta incentivo, financeiro, não se pensava nisso, a gente se jogava, como outros artísticas que viviam aqui, para produzir arte, então todos nós, toda nossa família foi movida a paixão, essa foi a mola principal. Não digo que sou, hoje não digo que é correto, mas era assim.

L – E qual foi o ponto mais alto da sua carreira?

MM – difícil dizer, eu acho que ser e conhecida nacionalmente como criadora e coreografa, inclusive por nomes como Bejart e Piazzola.

L – Foi difícil chegar até lá?

MM – muito difícil, muito áspero. Não que a gente almeje o reconhecimento, mas é um prazer hoje, que possa olhar para trás e fiz um bom trabalho, um trabalho honesto. Acho que esse é o grande reconhecimento. O meu grande prazer: fiz um bom trabalho, cumpri minha missão. Isso se chama reconhecimento. Eu não pediria isso 10, 15 anos atrás, mas hoje eu já estou colhendo esses frutos e acho que o meu auge foi ser uma boa professora, uma boa mestre, todos me chamam de mestre, que passaram pela minha mão, que eu pude e soube, como meu pai, a passar ensinamento, isso é uma verdadeira arte. Lá no meu livro eu dedico um pedacinho sobre o que é ser professor. Isso é uma realização extraordinária, saber passar e é uma técnica para isso, além do dom e isso está faltando hoje. Os nossos alunos, as nossas professoras, passavam por esses estágios difícil, éramos muito exigentes, para que eles aprendessem essa técnica do ensino. Um bom professor se torna uma boa pessoa, um bom pai, uma boa mãe e isso vai por gerações né.

MM – o professor de balé ele toca o aluno e o toque é maior que a palavra. Então conforme você toca o aluno você está transmitindo ensinamento, com maior força que o conhecimento formal. São pequenas coisas que a gente vai descobrindo, vai passando.

L – O que é a dança e o movimento pra você?

MM – A dança e o movimento é a vida. A minha vida significou o movimento. E a palavra movimento, metafórico ou não tem um significado maior pra mim, o movimento do corpo, o movimento da dança, o movimento da vida, o movimento do espírito, o movimento da alma.

ANEXO IV – Entrevista com Iago Giehl realizada em Curitiba, no dia 09/06/2016**L - Quanto tempo faz que você está dançando?**

IG - Eu comecei a dançar nos meus 16 anos em 2010. Então até agora fazem... Esse é meu sétimo ano de dança, considerando... é que eu ainda posso dividir ele em sete anos de danças urbanas e cinco anos de dança contemporânea.

L - Entendi. E o seu estilo de dança agora é...

IG - agora o meu foco é totalmente na dança contemporânea, mas ainda assim eu atuo dentro da área de danças urbanas. Comecei com as danças urbanas em 2010, aí em 2012 eu tive a oportunidade de entrar na dança contemporânea, eu me interessei muito e comecei a gostar, vi que meu corpo aceitava isso melhor e aí eu fui para a dança contemporânea, foquei todos os meus estudos na dança contemporânea, aí acaba que eu estudo os dois, eles acabam se mesclando dentro do meu corpo, mas eu vou mais sempre para a área de dança contemporânea.

L - Você falou em estudo. Você estuda de que maneira?

IG - antigamente era o estudo dentro da sala de aula, em estúdio de dança mesmo, né? Em 2012 eu tive a oportunidade de ser coreografado por um bailarino do Teatro Guaíra, o Rafael Ribeiro, daí foi o meu primeiro contato com a dança contemporânea. Aí com isso eu fui me interessando, me interessando, aí eu comecei a estudar em 2013 eu comecei a estar presente em alguns ensaios, alguns encontros do Grupo 1, o Núcleo de Pesquisa lá da FAP. Que eles estudam a dança contemporânea de uma forma mais... é... teórica, mais acadêmica. E comecei a me interessar mais por esse lado. Hoje em dia estou no primeiro ano do curso de dança da FAP e estou estudando dessa forma assim, pela faculdade, tanto dentro de estúdio fazendo aula, quanto na forma teórica e acadêmica pela faculdade.

L - Eu fiquei impressionada com o quanto que o pessoal da área da dança estuda.

IG - Muito. Muito. Eu acho que... tem pessoas e pessoas, né? E não sei, a minha área do interesse é muito assim, do teórico e de associar isso à prática assim. Uma coisa que eu venho trazendo pra mim e eu venho trazendo pra minha vida é entender as referências dos lugares, de quais são os lugares que têm estudos teóricos, quais são os lugares que têm estudos mais práticos que às vezes não tem a teoria, mas ainda assim são muito interessantes para o corpo e querendo ou não, em qualquer lugar, tudo estuda muito, tem que se preocupar. Às vezes... não vou dizer que é mais ou menos que alguma outra profissão, mas é tanto quanto, só que como nós somos uma área mais artística parece que não, parece que é só estar ali e viver e né? Não tem que estudar, que a gente faz um trabalho que é fácil (áudio: 3:41) e tá ali sendo feliz o tempo inteiro, tá tranquilo, só dança e é isso.

L - E como você começou a dançar?

IG - Não foram os pais com certeza. A minha entrada na dança mesmo, mesmo, mesmo, na verdade começou na música, quando eu era mais novo, a primeira atividade artística que eu fiz foi música, não era nem dança. Eu fiz dois anos de teclado, aí eu fiz piano, aí eu fui pra, comecei a fazer clarinete, na escola que eu estudava. Fiz dois anos, participava da banda da escola e daí eu parei de tocar e daí mesmo assim eu continuei dentro da banda só que fui para a banda marcial. Que era a galera que ficava fazendo as balizas e tudo o mais e ficava representando a escola na parte dançada junto com a banda.

L - Que escola que era?

IG - Escola Santa Terezinha do Menino Jesus, ali perto da Praça do Japão. Aí eu comecei a me mover ali nesse lugar. Ali eu comecei a dançar ali dentro e eu falei: nossa, eu quero muito dançar. Aí na sétima série... 2006? 2006. Eu entrei na capoeira, comecei a fazer capoeira a movimentar o meu corpo ali, **em 2007 fiz um mês de sapateado escondido da minha mãe dentro da escola, porque a minha mãe era professora dentro da mesma escola** e aí ela não queria que eu dançasse na época, só capoeira, só capoeira. E daí eu entrei e fiz um mês escondido da minha mãe. Daí ela descobriu e eu tive que parar e daí desde 2008 eu tive interesse em dança mas nunca fiz dança. Aí em 2008 eu fiz vôlei, em 2009 eu fiz vôlei, em

2009 eu resolvi que eu ia insistir em pedir para a minha mãe para eu entrar na dança e tudo o mais. Daí eu fiz audição para um grupo, passei, minha mãe não deixou eu participar. Daí eu fiquei um ano, um ano, enchendo o saco. Quero dançar, quero dançar. Daí em 2010, de tanto eu insistir que eu entrei em um grupo de danças urbanas, que é a Lótus Cia. De Dança, onde eu fiquei um ano e seis meses dentro da companhia e aí foi ali que eu comecei.

L - Ah. Você começou no Lótus?

IG - Comecei lá. Daí eu fiquei um ano e meio lá, daí eu fui para um outro estúdio e fiquei de 2011 a 2015 nesse estúdio que foi onde eu tive a entrada com a dança contemporânea até o jazz, o balé e tudo o mais, depois eu fiz dois anos de escola do Guaíra, clássico, fiz um ano de curso de formação e um ano de curso técnico, daí eu saí porque a área do clássico não era a minha área de interesse e daí eu vim pra cá. Daí eu comecei a lecionar dança contemporânea aqui, linkei aos meus estudos e agora eu estou aqui. Participo do Pyramid também que é um grupo de danças urbanas que eu faço parte. É daqui. Coreógrafo Eduardo Alcântara, que ele foi um que... que me ensinou a dançar lá quando eu entrei no Lótus, que foi ele que me ajudou a entrar no Lótus e desde então eu venho junto com ele assim, a gente tá num trabalho bem próximo ali, ele nas danças urbanas, eu na dança contemporânea e a gente ali troca muito.

L - Sua mãe não queria deixar você dançar? Por quê?

IG - Não. Nem minha mãe nem meu pai. Por incrível que pareça a minha mãe é da área artística também, minha mãe é professora de artes, é artista plástica. E ela considera que artes é uma vida muito difícil, que apesar de conseguir criar carreira nisso é uma área um pouco complicada então ela não queria que eu entrasse nisso, que eu fosse pra esse lado assim. Tanto que, quando eu tentei vestibular pela primeira vez eu ia fazer Educação Física, por causa da dança, eu estava em dúvida entre Educação Física e Publicidade. Aí minha mãe falou, “vai pra publicidade, publicidade tem mais área. Não é área artística, você vai conseguir melhor...” Aí beleza, aí eu tentei vestibular passei em todas menos na Federal e eu queria Federal, daí eu falei: “mãe não vou fazer. Vou estudar mais um ano e daí ano

que vem eu tento de novo”. Aí nesse outro ano aí eu já tentei Educação Física. E daí ela aceitou o fato de eu estar na Educação Física e que eu ia para a dança porque ela não estava mais conseguindo me tirar desse lugar, porque eu insisti um ano para entrar, entrei e eu me dediquei muito a isso, daí ela viu que eu realmente queria isso e ela começou a aceitar com o tempo assim. E meu pai ele relutou bastante eu acho que um pouco por causa do preconceito na dança. De questão de homossexualidade e de como as coisas se relacionam dentro do mundo artístico, tanto que até hoje ele ainda é um pouquinho difícil assim em algumas questões, mas faz... Eu entrei em 2010, lá por 2012/2013 que ele começou a ficar mais maleável com a questão “meu filho trabalha com dança”.

IG - Eu acho que foi de momento. Eu acho que foi de ele ter visto a minha vontade e tudo o que eu tava me dedicando para. E também a relação com algumas pessoas, principalmente com meninas, de dançar junto... eu lembro que dancei um dueto de hip hop com tango e eu lembro que nesse dia que eu dancei esse dueto ele me deu um parabéns de uma forma diferente depois do espetáculo. Então eu vi que ali mexeu alguma coisa. Depois eu dancei mais duetos e ele foi olhando de outra forma e foi nesses momentos que ele foi linkando essas diferenças. Esse dueto foi no Lótus, em 2011 o primeiro, no primeiro Vernissage que eles fizeram, que eu coreografei e... daí o outro dueto já não foi mais no Lótus que daí foi de contemporâneo. Daí foi fora em 2012.

L - E você lidou bem dessa mudança do hip hop para o contemporâneo?

IG - Olha, hoje eu acho que sim. Da primeira vez que eu tava trabalhando com o Rafael foi uma crise absurda, porque okay, dançava há pouco tempo, 1 ano e 7 meses, 6 meses daí fui pra dança contemporânea e pensei: beleza, tá igual. E eu percebi que eu era totalmente diferente, eu ainda era imaturo em relação à dança e... eu lembro de eu sofrer muito para eu conseguir trabalhar o meu corpo dentro da dança contemporânea. Meu corpo só respondia às danças urbanas e na época eu não sabia nada de contemporâneo. Então eu tive uma dificuldade muito grande para conseguir trazer isso para o meu corpo, sofri muito, chorei muito, quase desisti e daí eu falei: não, não vou desistir. Daí eu fui começando a trabalhar, a fazer mais aula,

fazer mais aula, fazer mais aula e daí foi associando. Hoje em dia já é bem mais tranquilo para mim. E entender que os dois podem trabalhar juntos, acho que na época eu queria separar os dois, só hip hop, só contemporâneo só que dentro do corpo isso é meio difícil de acontecer.

Eu acho que é muito difícil para qualquer bailarino trocar e entender os mecanismos que o corpo precisa, né? E a gente não tem essa consciência, mas com o trabalho a gente vai desenvolvendo.

L - Alguém que apoiou?

IG - Os amigos, principalmente. Dentro da família... (pensou por uns 30 segundos). Minha família é natural lá de Cascavel, né? Tios, avós, são tudo lá de Cascavel. Quando eu ia para lá e dizia que eu comecei na dança, alguns tios na verdade já tipo... hum...não. Mas eu lembro que eu tive duas tias irmãs da minha mãe que apoiaram mais e a minha vó, que gostava muito de ver. Porque quando eu era mais novo ainda, antes do teclado eu fiz coral e daí a minha vó falava que eu tinha que seguir carreira no canto e que eu tinha que ir pro Raul Gil e aparecer e cantar no Raul Gil. Okey. E daí eu larguei o canto e daí eu comecei a dançar e daí a minha vó comentou, minha vó me apoiava, quando eu falava sobre dança com a minha avó ela me apoiava bastante. Essas minhas tias também, por mais que elas... são de lá de Cascavel elas mesmo assim me apoiavam de longe. Mas a maioria foi dos amigos mesmo, da galera mais próxima. Que entendia a dança, que via eu dançando e que gostava mais assim.

L - Amigos de fora ou que dançava junto?

IG - Os dois. Eu tenho amigo que são de fora, eu tenho uma amiga que foi muito influente para mim, o nome dela é Amanda. Que ela é do clássico, se formou no Guaíra também e ela me ajudou muito a estar no meio da dança e a entender as coisas. E os amigos mais próximos também de época de escola assim, que a gente convive até hoje, que sempre me apoiaram, tudo o que eu precisei eles estavam lá comigo.

L - Por que seguir carreira com dança?

IG - Boa pergunta... Olha só... Nunca tinha pensado sobre isso... Eu comecei a dançar quando eu estava no terceiro ano. E eu meio que troquei a dança pelos estudos [obs: se ele não tivesse ficado tanto tempo sendo impedido de dançar, talvez não tivesse seguido a dança como carreira], ia ser um hobby e acabou que a minha dedicação foi super pra dança. Talvez, não vou dizer com certeza porque agora fiquei bem na dúvida com essa pergunta. Mas acho que o fato de eu ter me encontrado fora da rotina. Rotina é uma coisa que me incomoda, uma rotina sentada e vamos fazer assim... Eu acho que a dança exige essa flexibilidade que me ajudou a estar dentro dela. E eu acho que o jeito... Como eu me relacionei assim, na verdade eu nunca pensei muito mesmo. Eu acho que eu só... Me encontrei muito ali dentro e eu acho que foi isso. E eu fui. Parece meio subjetivo mas... aconteceu assim. Eu vi que ali era o lugar que eu queria estar e permaneci. Permaneço até hoje. (áudio 14:46).

L - Daí você resolveu ser professor.

IG - Daí eu resolvi ser professor. Fui pra área de Educação Física. Entrei na Federal. Fiz curso de Educação Física por causa da dança. Dentro da faculdade eu vi que não era educação física mesmo que era dança também que foi o que me aproximou mais, que eu entrei por causa da dança, que eu queria estudar dança e não encontrei lá. E mesmo assim eu já queria dar aula, daí dentro da educação física eu já tive a oportunidade de dar aulas, fui para dentro da escola, trabalhei com dança dentro da escola, não consegui... consegui associar os conteúdos dentro da educação física mas eu resolvi sempre... tá, o que isso se relaciona com a dança. **E sempre quis ser professor. Até a minha mãe, depois que eu entrei na Educação Física que eu conversava muito com ela, trocava muito com ela que também é professora ela até falou que talvez teria sido um erro quando ela tivesse insistido eu em ser publicitário porque ela me vê muito como professor** e eu acho que eu gosto muito de, não é estar a frente, não é ser o líder, mas é de ver que o que eu tô querendo passar funciona para a pessoa e a pessoa associa a isso e eu acho que parece meio clichê falar isso, mas todo mundo fala. Ah, porque é a melhor coisa não é o dinheiro, não sei o que, mas é a felicidade dos alunos e trazer isso de uma forma corporal para os alunos, que não seja a a matemática e a galera vai lá

pensando quadradinho, eu acho que é muito interessante, que sempre se renove, que sempre vai ser feito de formas diferentes e isso me encanta dentro da área de ser professor.

L - Quantos anos faz que você dá aula?

IG - **Comecei cedo em 2012**, eu estava no final do terceiro ano de dança, então foi... cedo perto da quantidade de dança que eu tinha né? É... aí então 5 anos. Em 2012 eu estive a frente de um grupo de danças urbanas no estúdio em que eu trabalhava que criou um grupo que daí quem era o coreógrafo era até o Eduardo que... ele saiu de lá daí veio pra cá. Daí ficou abandonado não... Ficou sem coreógrafo e na época eu estava lá e a dona do estúdio falou: ah, você não quer começar a sua experiência em dança em coreografar grupos e tudo o mais? Daí eu pensei e resolvi aceitar. Daí eu fiquei 2012 a 2015 na frente desse grupo lá.

L - A experiência de coreógrafo é diferente da de bailarino, né?

IG - Totalmente, não tem nem comparação assim. Porque... ser bailarino é você responder a uma é... responder à pessoa que está ali na frente então você é um ser pensante mas você não tem que pensar num todo, você acaba pensando mais em você, na sua técnica, na sua dança, no seu corpo. Coreógrafo você tem que pensar em como você vai passar a técnica, como você vai passar o corpo, como você vai... montar coreografia, como você vai... criar relação entre as pessoas que estão a sua frente como você vai levar isso para cima de um palco e apresentar para as pessoas a criação é muito diferente para criar outras pessoas, estar a frente é muito diferente para criar o próprio corpo. São lugares bem distintos, então...

L - Você dança nas suas próprias coreografias?

IG - Danço também. Hoje em dia, meu trabalho como dança contemporânea ainda está mais em mim. Eu ainda danço solo quando vou dançar e as minhas pesquisas são individuais. E ano passado eu trabalhei em grupo que era o espetáculo de fim de ano aqui na escola e esse ano, até esse sábado vai ter uma performance aqui na escola dos meus alunos de dança contemporânea que foi um

trabalho que a gente começou em abril e que a gente tá finalizando agora. Mas estou nos dois, eu coreografo tanto para mim quanto para as outras pessoas, mas eu acho mais fácil coreografar para as outras, porque como eu estou dançando eu não consigo ser coreografo e ver a outra pessoa dançando então eu tenho sempre que parar, filmar para ver o vídeo, mas ver o vídeo não é a mesma coisa.

L - E qual foi a coreografia que você mais gostou até agora?

IG - Meu último trabalho solo foi o mais importante para mim. Eu acho que gosto de todas as minhas coreografias, da maioria pelo menos, de todos, mas eu acho que o último solo que eu fiz foi o mais importante porque esse último solo que eu fiz eu tive um estudo diferente de todos os outros, assim, eu fiz várias entrevistas com várias pessoas a respeito de coisas de dança contemporânea que a gente vê em festival competitivo de dança e estudei essas coisas, fiz entrevista com pessoas que estavam nesse meio, não pessoas categorizadas como super-importantes, mas pessoas próximas de mim mesmo, que eu sei que convivem dentro desse lugar e... fiz entrevista com essas pessoas, fiz pesquisa de movimento de uma forma diferente de como eu fazia antes, trabalhei a partir do que as pessoas me deram e construí de uma forma um pouco mais conceitual dentro do que eu faço. E esse lugar que eu tô querendo chegar aqui hoje em dia com a minha dança, então o último trabalho acho que foi um dos mais importantes, um dos que eu mais gosto até agora.

L - Nome?

IG - “Tudo o que se vê”. Eu apresentei ano passado inteiro em festivais competitivos e no final do ano também, em evento da escola.

L - Então vocês vão para os festivais também.

IG - Sim, eu vou daí pelo Pyramid, eu participo do Pyramid, daí eu sou bailarino do grupo de danças urbanas é... ano passado eu dancei com o conjunto adulto, que daí tem o conjunto adulto, o sênior (que são os adolescentes), daí depois eu dancei um trio que daí virou um dueto e dançava o meu solo de contemporâneo. Que daí dentro do Pyramid eu atuo mais com bailarinos de danças urbanas, auxílio o

Dudu, coreógrafo, mas na área de dança contemporânea daí eu levo solos representando o grupo e daí vamos ver se mais para frente duetos, trios, grupos...

L - Você prefere dançar sozinho?

IG - Não tenho preferência. Eu acho que tanto faz, **para mim estar dançando já é maravilhoso** é legal trabalhar solo, ter a minha pesquisa, as minhas vontades dentro, mas é legal compartilhar com os outros, responder a um coreógrafo, estar no meio de um grupo... Eu gosto de todos os lugares.

L - Histórias da dança?

IG - Tenho. Do final de 2014. Eu estava dando aula no estúdio que eu trabalhava. Era dia 24 de outubro de 2014. Eu estava ensaiando e tudo o mais e no andar de cima tinha um terraço que era maior do que a sala. E eu tava coreografando aluno e eu ia coreografar para eles duas coreografias para o espetáculo de final de ano e eu tava coreografando e eu sempre levava os alunos para o terraço, para a gente ensaiar lá. E daí beleza, e daí nessa época eu estava fazendo um trabalho para a Volvo também, num lançamento de uns caminhões que daí eu tava dançando. E daí eu levei os alunos lá para cima e daí a gente estava ensaiando e daí eu falei: ah, vou pegar alguma coisa. E eu tava de meia e desci correndo a escada. No último degrau eu escorreguei e eu caí e eu quebrei meu pé. Meu pé direito, lindo e maravilhoso que eu tinha uma ponta? Não tenho mais. E daí eu caí em cima do meu pé e meu pé quebrou assim, eu caí e nossa, sentia uma dor muito forte e eu tentei levantar daí meu pé tava doendo muito, daí eu tentei pisar, não conseguia pisar e daí tipo, alguma coisa aconteceu. Aí eu fui no médico e quebrei o pé, tive que parar de dançar na Volvo e tive que usar bota, final de ano, outubro. Era final de semestre de faculdade, tinha que coreografar duas coreografias, tinha que trabalhar tinha que coreografar tudo. E eu quebrei meu pé! Numa sexta-feira. Aí foi isso, eu, com o pé quebrado, continuei dando aula, continuei indo para a faculdade, continuei coreografando e dancei de pé quebrado no final do ano também. Então eu acho que essa foi uma das minhas maiores vitórias e lembranças que eu tenho de ter conseguido superar e que eu passei uma semana inteira chorando, que eu tirava a bota para tomar banho e todo o banho durante dois

meses eu chorava, não tinha um que eu não chorava porque eu não conseguia... vou chorar... não conseguia mexer meu pé. Eu fazia força, força, força e meu pé fazia esse movimento e se eu tentava fazer mais eu perdia toda a força que eu tinha na perna, daí eu tive que trabalhar com isso, coreografei, dei aula sentado, tinha que falar para os meus alunos se resolverem, tive que adaptar toda a minha rotina, tive que depender dos meus pais para me levar de um lugar para o outro, daí no final fui conseguindo mais uma independência, fui conseguindo me resolver sozinho e... resolvi que ia dançar no final do ano e dancei de pé quebrado.

L - Como você fez isso?

IG - Com o pé quebrado! Com a bota... porque eu usei bota ortopédica, aí no final eu ainda conseguia, eu já conseguia apoiar no chão sem o apoio das muletas, né? Mas ainda assim o começo era bem difícil de apoiar porque doía, daí eu fui forçando, fui forçando para conseguir trabalhar a musculatura para eu conseguir chegar no limite de conseguir dançar, de conseguir apoiar sentir dor, mas ainda assim não chegar no nível de machucar. Conversei com o médico, mas ele disse “ah, é arriscado, mas eu acho que se você trabalhar bem essa musculatura, você consegue. Para trabalhar agora essa musculatura você tem que andar”. Beleza, eu ficava andando dentro de casa indo da cozinha pro quarto, da cozinha pro quarto, pra trabalhar a musculatura para fortificar. Cansava, parava, sentava... e levantava de novo. E daí dentro de estúdio fui adaptando minha dança à meu pé quebrado, o que eu conseguia fazer, assim, a maioria das coisas foi no chão mas eu ainda assim conseguia ficar em pé, desenvolvi um equilíbrio muito bom na minha perna esquerda que até hoje ele tá presente aqui, fico muito feliz por isso e... trabalhei com isso, no chão, trabalhei com a perna esquerda e sempre no risco, no medo de qualquer desequilíbrio que tiver, de apoiar a perna direita e se eu apoiar um pouco mais forte ia doer mais ainda ou se eu aprendi a cair melhor também porque daí eu tinha medo de apoiar o pé direito então eu preferia cair e achar algum apoio de braço e de flexão e segurar meu corpo para não machucar mais ainda meu pé do que já estava machucado. Eu podia ficar ainda mais lesionado e podia até trazer uma lesão assim, eterna. Daí não era meu interesse... Daí eu achei melhor dar uma cuidada, mas mesmo assim, arriscar.

L - Você chegou a ficar um pouco parado?

IG - Fiquei...! Não... Olha, a minha perna ficou parada, eu dava aula assim, porque eu tinha que ficar com ela na altura do quadril ou um pouquinho para cima, então eu ia, montava a coreografia e dava aula assim. Vai gente, e 1 e 2. Daí a perna eu tinha uma aluna que eu sempre pedia para ela chegar antes e falava: ó, o movimento é esse, daí você vai chutar a perna aqui e colocar ela aqui. Daí ela pegava a parte das pernas antes para daí na hora que eu fosse dar aula eu explicasse e ela já sabia para que... só que demorava muito mais, não tinha nem comparação ao estar em pé e poder mexer a perna e a apoiar o pé, mas mesmo assim... Ela era minha marionete com certeza. Mas mesmo assim eu fui para a faculdade já no dia seguinte, fui dar aula, tudo, tudo.

L - Formou na UFPR?

IG - Formei. Minha formatura foi semana passada e agora eu tô calouro na faculdade de dança.

L - Planos para o futuro?

IG - Então eu já tenho um diploma, e o meu interesse mesmo, mesmo, mesmo é fazer mestrado em dança. Atualmente meu sonho é ser professor de universidade em dança (áudio: 28:53) aí como a faculdade de educação física não dá muito conteúdo dansístico, teórico de dança e tudo o mais eu resolvi que antes de eu tentar o mestrado eu ia pelo menos entrar na faculdade de dança e ia fazer uns dois anos de dança. Então esse ano eu tô aproveitando muito o que eu tô tendo lá, trazendo para as minhas aulas aqui também e... a partir do ano que vem eu quero tentar o mestrado em dança na UFBA, na Bahia, que aqui no Brasil é o único lugar que tem mestrado em dança, né? Então eu tô dentro da faculdade já to tentando achar minhas áreas de interesse eu tenho alguns lugares que eu quero ir, de interesse... acadêmico. Tô pesquisando isso para que ano que vem eu comece a escrever meu pré-projeto e tente ir para o mestrado. Esse é meu foco do momento. Se eu for para o mestrado, daí eu abandono a graduação, provavelmente não vá trancar, mas por enquanto a FAP é mais para eu aprender mesmo teoricamente, ter mais domínio e ver para onde eu quero ir. Daí eu vou tentar o pré-projeto e vou

tentar mandar, daí se eu não passar o ano que vem, vou continuar a faculdade, mas se eu passar é bem provável, quase certeza que eu vá para o mestrado, na Bahia.

A longo prazo é continuar como professor de dança.

L - Você pensa em entrar para alguma Cia?

IG - Não. Antes eu pensava muito, mas hoje em dia eu vejo que o meu lugar como bailarino não é mais tanto em companhia, não é mais me movendo dentro das técnicas das companhias de dança que a gente tem. Que a gente tem não, que podem ser associadas ao que eu vá pesquisar dentro da faculdade, mas por exemplo, vamos usar a referência de Curitiba: Balé Guaíra. Antes eu queria muito fazer parte, hoje eu vejo que meu lugar não é mais esse, meu lugar está dentro da pesquisa e mais individual ainda. Apesar de ter as trocas, não é ainda muito os grupos que eu pretendo estar nos lugares.

L – Você pensa em abrir uma Cia?

IG - já. Tenho muita vontade, mas eu pretendo tentar investir nisso daqui a algum tempo só, daqui a mais ou menos depois do mestrado. Eu vou me sentir mais seguro e acho que mais preparado para estar nisso. Até lá tô vivendo tudo isso, to vivendo o Pyramid, vou viver agora a competição mundial de Hip Hop, esse ano ainda vou dançar num projeto da Funarte que foi aprovado ano passado no prêmio Kloss Viana, vou viver isso, tô vivendo tudo para que eu consiga guardar o que eu quero e montar meu quebra cabeça coreográfico para a hora em que eu chegar na frente de um grupo eu saber como agir e ter segurança o suficiente para ter tudo o que eu quero. E eu quero aproveitar o máximo agora, porque agora o meu corpo ainda consegue dançar, o meu corpo precisar estar muito ali, dentro desse ritmo e dentro dessa rotina que não é rotina e... estar em movimento eu. Daqui a um tempo meu corpo vai começar a pedir para diminuir isso, daí eu acho que é nesse momento que eu vou entrar como coreógrafo, porque daí eu vou estar em movimento só que não eu em cena, mas as minhas ideias em cena.

ANEXO V – Entrevista com João Barbosa realizada por Skype, no dia 13/03/2017

L - Como é seu nome completo?

JOÃO BARBOSA - Pode ser nome artístico?

L - Aham.

JB - João Barbosa.

L - E o nome completo?

JB - João Victor Barbosa da Silva.

L - Quantos anos você tem?

JB - 20.

L - E onde você nasceu?

JB - Nasci em Joinville, natural de Joinville.

L - Você pode me falar um pouquinho da sua família?

JB - Eu tenho uma irmã que mora comigo e tenho mais... porque a minha família é gigante, né? Mais 8 irmãos, fora... nós somos em 10. Daí tem 8 de um casamento da minha mãe e eu e a minha irmã, que a gente mora juntos aqui e o meu pai no caso.

L - Você falou que você é de Joinville, então você sempre soube da existência do Bolshoi?

JB - Na verdade não, acredite. Quando eu era pequeno eu não sabia, eu não conhecia balé, não tinha contato, só que eu tinha um vizinho da frente na minha

antiga casa e a irmã dele faziam. E daí eu mal sabia também o que que era Bolshoi, sabia que era legal dançar. E o que que acontece, na minha escola foi onde eu conheci o Bolshoi, mas até então eu não conhecia Bolshoi, não conhecia dança nem nada.

L - Quantos anos você tinha?

JB - Tinha... eu acho que quando eu fiz o teste eu tinha uns 8 pra 9 e daí quando ingressei, de 9 para 10, alguma coisa assim.

L - E nessa época você morava com seu pai, com a sua mãe e com seus irmãos?

JB - Eu sempre morei só com a minha irmã, a minha irmã de sangue e com meu pai, que eu moro com ele. Com meus outros irmãos eu nunca morei, cheguei a morar assim.

L - E sua mãe morava com seus irmãos?

JB - Antes de eu nascer, sim, depois, não mais. Porque eles já são um pouco mais velhos e tal.

L - Quando você resolveu fazer o teste, você resolveu sozinho ou porque todo mundo ia fazer... como é que foi?

JB - Na verdade... porque como eu era muito pivete, louco, não gostava de estudar. Se eu não me engano, eu tinha uma prova no dia e nesse dia o Bolshoi ia na escola, porque o Bolshoi faz teste em escola, e eu odiava estudar. Então acho que tinha um teste, alguma coisa do tipo e tinha o teste do Bolshoi ao mesmo tempo. Daí eu optei por fazer o teste que daí a gente não precisava estudar e não precisava fazer a prova. E daí eu fiz o teste, assim, não conhecia nada e passei. Fui o único garoto da escola que passou ainda.

L - O teste era mais aquele de flexibilidade, não era de técnica ainda?

JB - Não, era de flexibilidade, coisa facinho.

L - Pois é, sem saber nada e ainda passar no teste de técnica.

JB - Imagina. E ainda gordo, obeso.

L - Capaz! E a sua família? Como reagiu quando você passou?

JB - Quando eu passei, a minha mãe super me apoiou, o meu pai também. Sempre super me apoiaram. Sei lá, foi diferente pelo fato de ser Bolshoi, por ter nome e não sei o quê. Ai, meu filho foi pro Bolshoi. Mas sempre me apoiaram. Eu já tive fases ruins de querer sair e tal, mas eles sempre estavam do meu lado para que eu não desistisse.

L - E por que você diz que foi diferente?

JB - Diferente... sei lá, não sei explicar... tem mães que o filho passa e daí tem preconceito, ou o pai... tem preconceito ou tem algum tipo de problema. Com a minha família foi total apoio, total do lado e tava ali para apoiar. Acho que foi diferente nesse sentido, assim.

L - E você teve alguns amigos que tiveram na situação oposta, então, que os pais não gostavam.

JB - Sim. Tem casos até hoje, né? Mas tem casos de gente que passava para o teste, mas daí tinha que sair porque o pai não aceitava. Então tá... bloqueando o sonho da criança, sabe?

L - E meio desperdício também. Se conseguiu entrar no Bolshoi tem que deixar, pelo amor de Deus. Então antes você tinha contato zero com a dança. Primeiro contato foi no teste do Bolshoi.

JB - Sim. Não conhecia nada, nada, nada.

L - E assim, entre o período que você passou e que você começou a dançar, que começaram as aulas efetivamente, foi férias ou você fez alguma coisa para começar a aprender?

JB - Nada. Juro. Caí totalmente de paraquedas. Eu passei, fiquei totalmente anestesiado porque era uma coisa diferente, criança. Eu sempre fui ligado à arte quando era criança. Tinha o teatro e fazer coisas assim... Mas nada ligado ao balé. Daí quando eu passei só foi festa, mas tipo, nada. Não fui correr atrás, minha família muito menos. Mas, cheguei muito de para-quedas.

L - Como foi seu primeiro dia?

JB - Foi tenso. Porque primeiro a gente foi conhecer a escola. Você é novinho, você é baixinho, você é pequeno e daí você vê o povo mais alto e morre de medo. Eu sou muito tímido e eu passando pelos corredores, conhecendo a escola... Foi bem tenso, parecia que estava dentro de uma prisão. Daí a gente teve umas aulas de tomar banho, umas aulas de higiene... tipo, coisas para criança. Foi tudo muito legal. E daí no meu primeiro dia de aula clássica eu tava gelando porque não conhecia nada, imagina. Todos os meninos que tinham entrado, a grande maioria tinha conhecimento de alguma coisa. Tinha algum outro menino, alguém... Eu não conhecia nada. Foi um universo meio louco.

L - E era separado em meninos e meninas desde o começo?

JB - Não. Era tudo separado. Sempre foi tudo separado.

L - Você sabe porquê eles separam tão cedo?

JB - As aulas? Eles separam a aula clássica masculina mais pelo fato de ter técnica especializada para cada sexo. A menina tem um trabalho diferente do menino. Mas a gente sempre teve aula de dueto, de técnicas de danças populares, retórica... juntos, que precisava de partner...

L - Desde pequenininho?

JB - Sim.

L - Que coisa fofa.

JB - A gente começa à partir da terceira série.

L - Eu estou perguntando essa mais porque um dos livros que eu li na minha fundamentação teórica falava bem dessa diferença técnica entre meninos e meninas e como tem algumas danças modernas que estão experimentando misturar as duas. E em como nas escolinhas, que eu dancei a vida inteira, não tem nem como separar porque não tem nem aluno o suficiente. Foi mais curiosidade essa, mesmo.

Então, como você se manteve no Bolshoi? Tinha que pagar mensalidade?

JB - Não porque o Bolshoi ele é 100%, né, bolsa. Não precisei me preocupar com isso. E eu nunca sofri dificuldade pelo fato da minha mãe morar em Joinville e a minha família estar toda em Joinville, então pra mim esse lado de dificuldade ou de problemas, não tive por ser natural e por ser 100%. Acredito eu que pra quem é de fora não deve ser fácil bancar.

L - Tem gente que tem que bancar ou todo mundo é de graça?

JB - Tinha uma época, se eu não me engano, não posso te dizer o ano, que sim, que era praticamente 98% bolsista e tinha aqueles 2% que pagavam por patrocínio no caso, que são patrocínios próprios. Mas, o Bolshoi entrou numa época daí que agora é 100%.

L - E, desculpa, qual o nome da escola que você fez o teste, que você estudou?

JB - Escola Amador Aguiar.

L - Uma vez dentro da escola do Bolshoi. Como virou a sua rotina depois disso?

JB - Uma loucura. Porque eu sempre fui acostumado a brincar, sempre fui acostumado a ter meus amigos ali perto de casa, porque eu sempre brinquei com eles e tal e depois que eu entrei eu meio que me afastei de todo mundo pelo fato de não ter tempo. Por eu ter que estudar de manhã e ter que ir para o Bolshoi a tarde, ou o contrário. Então a minha vida mudou nesse sentido, mais de rotina e de contato com os meus amigos, familiares e fiquei mais voltado pro Bolshoi escola.

L - E foi muito difícil para você romper o contato com os amigos ou você fez novos amigos mais rápido?

JB - Eu fiz novos amigos, mas eu posso te dizer, até hoje, eu tenho mais contatos no mundo da dança do que dos amigos de infância, sabe, eu praticamente perdi todos. Então eu refiz a minha área de amizade com os bailarinos.

L - Por falta de tempo ou por afinidade?

JB - Falta de tempo. Porque eu saía de manhã cedo e logo depois da escola eu ia pro Bolshoi, saía às 18h e vinha pra casa, já era noite, eu tava cansado, não tinha tempo pra nada.

L - O que fez você continuar nessa rotina louca para uma criança?

JB - Eu acho que mais a vontade porque no começo, por mais que eu fizesse as aulas eu não tinha vontade, o balé como foco de vida, até porque eu era muito novo, né, 10 anos, mas isso que me fez ser mais persistente. Porque desde pequeno quando eu começo alguma coisa eu quero terminar. E quando eu comecei a dançar eu pensei: poxa, é uma coisa legal e as pessoas mais velhas tinham um futuro, uma carreira e sempre foi isso que eu quis. Nunca tive vontade de fazer uma faculdade, agora que tô tendo, e então foi algo que eu me achei nesse sentido, de me dedicar em uma coisa diferente. Acho que foi mais assim.

L - O que você queria ser quando crescesse quando era pequeno?

JB - Eu queria ser médico, só que eu não tenho mais na cabeça com isso.

L - Queria ser médico, mas não queria fazer faculdade?

JB - É, pensa! Sempre fui muito vadio para estudar, mas sempre quis ser alguém, pensa. A criança quer... Mas sim, sempre quis ser médico, mas nunca tive vontade de estudar.

L - E o que fez você mudar? Da medicina para a dança.

JB - Foi, pra te falar a verdade, foi depois do meu quarto ano no Bolshoi, que daí eu comecei a gostar realmente de dança. A correr mais atrás, a conhecer bailarinos, companhias, porque eu nunca fui muito focado, por levar mais como hobby.

L - Um hobby de dedicação em tempo integral.

JB - Imagina.

L - E eu tava conversando, eu tenho um irmãozinho de 9 anos, e eu tava conversando com ele agora, revendo as perguntas e ele quis acrescentar uma. Então já que ele acrescentou eu vou fazer. Ele quer saber qual é a sua comida preferida.

JB - Minha comida preferida? Lasanha.

L - Eu falei, olha, eu acho que vou até perguntar, porque daí nesse ponto eu posso entrar num assunto que é muito importante para os bailarinos, que é como manter a forma, né? E isso, para você, é tranquilo ou não?

JB - Pra mim é assim, quando eu era mais novo, antes dessa época de quarta série, eu nunca me importei. Sempre fui gordinho, cheinho, genética, mas depois do meu sexto ano, que era a parte de técnica mesmo, do sexto ao oitavo ano, daí que eu comecei a ligar mais para o meu corpo. Nunca tive problema com peso, mas eu sou muito neurótico com isso até hoje. Tem épocas que eu me vejo obeso, que eu me vejo gordo e tenho neuroses e paro de comer. Agora mesmo que eu voltei da Argentina eu voltei seco. Porque eu não tava me sentindo bem e agora que eu engordei. Não tava me sentindo bem comigo mesmo, e eu não gosto de sentir nada fora do lugar e para mim tava fora do lugar então eu não comia e não me alimentava direito e nada.

L - E você tinha algum acompanhamento nutricional ao longo da tua formação como bailarino, ou não?

JB - Sim, na escola tem os testes regulares de peso e de todo o acompanhamento médico e nutricional. Teve uma vez, nessa época que eu fiquei neurótico, que daí eu passei para o amarelo. Tem verde, amarelo e vermelho, né? Daí eu passei para o amarelo. Então nessa época que eu dei uma pirada na cabeça. Daí quando você tá no amarelo ou quando você tá no vermelho você tem o acompanhamento da nutricionista, ela te passa dietas, enfim, tá do teu lado até você conseguir voltar ao peso exigido pela escola.

L - É verdade que tem muita pressão para você manter o peso?

JB - Tem. Principalmente nas meninas. Nos meninos é raro encontrar um menino que seja muito gordinho, eu acho que menino trabalha mais pesado e ainda consegue manter o corpo melhor que uma menina. Porque uma menina é mais frágil por problemas de distância, de não entrar no papel que quer, acho que a menina é muito mais frágil nesse sentido. Eu acho que isso pesa muito para o lado da comida, para o lado... porque, por exemplo, meninas tem casos, de amigas, que morava longe de casa, que era muito cobrada pelo peso, pelo fato de ser muito cobrada e de não ser algo natural, não ser algo que fosse cobrado natural, era algo exigido, ela não conseguia voltar o peso, sempre engordava mais. E acho que isso afeta muito o psicológico das pessoas.

L - E afetava visivelmente? Tipo, a menina, ou o menino, não ganhou o papel porque estava acima ou abaixo do peso.

JB - Era desse jeito. Era bem complicado porque dói, você ver uma pessoa que às vezes tem talento e tá se dedicando muito mais do que outra que tá no peso e aquela que tá fora do peso não entra, mas faz melhor do que a que está, entendeu. Dá para ver esse tipo de diferença, assim.

L - E qual que é a sua opinião sobre isso?

JB - Eu acho totalmente errado. Sou totalmente contra. Eu acho que tem formas e formas de você cobrar e formas e formas de você falar, eu acho que você não pode impor regras ou impor um padrão, usar, por exemplo, o Bolshoi, não pode impor o padrão de bailarinas russas, nós não somos russos, somos brasileiros, então a gente tem um formato corporal, uma estética diferente, então acho que dessa forma tá errado de cobrar muita magreza excessiva, não comer, ter que estar sempre no peso, ter que estar sempre linda, esbelta. E eu acho isso meio errado.

L - Então vamos passar para um assunto um pouco mais divertido: quais eram seus sonhos enquanto aluno do Bolshoi?

JB - Meu sonho, quando eu comecei a estudar, quando eu comecei a querer, foi ir para a Rússia. Sempre, eu acho que isso passa pela cabeça de todo mundo, ir para a Rússia. Depois, eu comecei a me interessar bastante por dar aula, por estar ligado mais às crianças e por estar... Eu gosto de ensinar, sabe? Eu comecei a pular mais para esses lados assim. Acho.

L - E você dá aula?

JB - Na época em que eu estava na companhia eu cheguei a dar algumas aulas, mas nada assim, contratado, nada, só por caso da professora não poder ir eu dava aula e etc., ensaiava, mas nada de mais. Eu acho maravilhoso você poder passar um ensinamento para alguém, sei lá, o resultado.

L - E quais as suas expectativas na dança agora?

JB - Agora... eu entrei na companhia no início de 2016, início de 2015 na Companhia Jovem do Bolshoi. O meu intuito lá era crescer, só que eu não tive a oportunidade porque eu tive só o contrato de um ano e depois veio demissão em massa e daí saí. E daí eu fiquei seis meses sem fazer nada, porque daí eu tava correndo atrás de emprego e não conseguia nada, daí deu problema com essa companhia que eu tô agora, porque era pra ter tido uma audição no início do ano, não teve por problemas governamentais e não sei o quê e eu fiquei seis meses parado. Depois surgiu a audição de novo, daí eu fiz e passei. E daí, agora que eu tô lá, os meus planos que eu tinha na minha cabeça agora acho que eu tô mais, sei lá, tô mais focado. Eu quero crescer um pouco mais lá, pretendo, não sei, eu creio na minha cabeça que eu não tenho capacidade para ser um primeiro bailarino, se eu quero... tenho na minha cabeça que eu quero ser um solista, pelo menos um solista principal. Meu objetivo profissional é esse: um dia chegar como solista principal de alguma companhia, ou até mesmo dessa que eu trabalho. Eu acho que o meu objetivo maior é esse e depois sim, poder passar ensinamentos, se eu tiver oportunidade, poder coreografar alguma coisa, poder dar aula, workshops, me dedicar mais a esse lado. Mas no momento eu tô me dedicando mais a essa parte da carreira, crescer profissional, crescer nome, crescer como bailarino, como pessoa, técnica, estética...

L - A dança é um pouco diferente das outras carreiras por questões físicas. Pela tua idade, pelo teu corpo, você está no começo na carreira, no meio, como?

JB - Eu acho que eu estou no começo da minha carreira por idade e eu acho que já tô indo para a metade da carreira com o corpo, por problemas de joelho, de costas e de pé, muitas coisas, eu acho que é mais ou menos isso, por idade e condição corporal.

L - Qual o nome da companhia que você tá agora?

JB - Eu tô no, no momento ela tem o nome de Balé Nacional Danza, agora, porque a gente tava num ministério que teve um "cambio" no governo e agora a gente vai para o Ministério da Cultura e onde a gente quer tornar o balé como Balé Nacional Argentino. Ainda não existe e a gente quer ver se consegue.

L - Essa é outra ideia do meu irmão: quais foram os pontos altos e os pontos baixos até agora?

JB - Os pontos baixos, eu não sei se eu posso dizer isso, porque eu sempre tive oportunidade, mas na minha cabeça e pelo fato de conhecer o lugar onde eu estudei, conheci outros lugares também, eu acho que o ponto baixo de tudo foi eu nunca ter recebido um valor correto, sabe? Por sempre valorizarem o físico, sempre valorizarem o físico, sempre valorizarem o físico e sempre valorizarem o físico... E eu não tenho físico, não tenho físico, não tenho linhas, não tenho pé, não tenho nada, eu acho que o esforço para eles conta de uma maneira, de uma exceção, que tem um aluno em tal turma que se esforça, então ele merece tais coisas porque é esforçado e pra todo mundo ver que o esforço compensa em algo, mas sempre o físico prevalecia, sempre os queridinhos prevaleciam, e isso sempre foi muito complicado para mim, sempre foi meu ponto frágil, foi o que me deu problemas de ficar louco, pensativo e querer desistir porque nada dava certo, porque eu fiz isso, aquilo e aquele outro e não conseguia enxergar o positivo, sempre enxergava o negativo, por esse lado.

E os pontos altos que eu posso te dizer que eu sou muito feliz no que eu faço, eu sempre tive papéis bons, sempre dancei bons papéis que me ajudaram a crescer profissionalmente e a me tornar um profissional melhor. Na companhia agora, posso te dizer muito mais, porque acho que quando você se torna um profissional acho que as coisas são um pouco mais diferentes que na escola, porque na escola você trabalha muito mais com a competição em si para você conseguir a companhia, que é seu ponto maior, você não conhece outra coisa, não conhece o mundo de fora, pelo menos pra mim, então tem muita competição, **então à partir do momento em que você vai para o lado profissional, que você conhece o que você faz, o que você não faz, eu acho que é diferente por esse lado, começam a vir as coisas boas, você começa a dar valor às coisas que realmente importam e você fica feliz consigo mesmo. Fica feliz com o seu trabalho, fica**

feliz da forma que você põe em palco, às vezes você não precisa ninguém te elogiar que você sabe que foi bem e na companhia agora que eu tô também me serviu para isso porque eu tô trabalhando muito a minha consciência corporal, eu acho que isso é um ponto muito válido pra você conhecer como realmente você é e as coisas que você deve dar valor, sabe? As coisas que você não precisa ficar chateado por não entrar, talvez, e as coisas que você precisa ficar chateado, bater boca e conversar, pelo fato de você saber que tá errado. Então, o lado psicológico e o lado de consciência corporal, então esses são meus pontos altos.

L - Seria de uma maneira, você falou muito do físico como sendo, digamos, um ponto fraco, assim, uma coisa que te incomoda. E essa companhia que você está tá te ensinando a trabalhar mais isso de alguma maneira?

JB - Sim, porque, por exemplo, eu acho, na minha cabeça, sem olhar para as outras companhias, os outros padrões, eu acho que, no mundo do balé, tem lugar para todo mundo e também acho injusto no mundo do balé, uma companhia impor certos padrões. A companhia que eu entrei, ela não impõe padrões. Ela trabalha de acordo com o seu trabalho, ela tem resultados de acordo com o seu trabalho, então isso me fez ter mais confiança em mim mesmo, assim, sabe? O fato da companhia não ter rótulos, trabalhar com todo mundo da mesma maneira e sem prevalecer ninguém, ou seja, o que conta é o trabalho. Não conta teu físico, não conta o trabalho, não conta nada. Só o seu trabalho, então isso me fez cair mais na real e ver que a vida não é bem assim.

L - Você teria um episódio marcante para contar? Uma história?

JB - Sim. Uma coisa que me deixou muito feliz quando eu comecei. Eu sempre almejei, sempre quis ser solista, quis dançar papéis principais, eu acho que o fato mais marcante foi quando eu entrei como solista em uma dança, lá no Bolshoi ainda, eu tava na sexta série, era uma coisa super... pelo fato de você, na sexta série, ser o primeiro passo para o lado profissional, pra ser solista e dar conta do recado, foi uma apresentação boa, recebi vários elogios, críticas construtivas também, eu acho que foi esse o meu maior marco, o meu primeiro papel.

L - Te chamaram para ser solista ou você fez alguma audição?

JB - Pra ser solista... porque existem, alguns balés, né? No Bolshoi. E meu primeiro papel foi no Príncipe HUR(?), uma ópera, e daí eu fiz o Cavaleiro. Não tem teste. Porque até então tinha pessoas que eram mais velhas que eu, estavam na oitava série, tinham mais técnica, mais experiência. Foi mais uma oportunidade, lá, no caso eu ganhei meu primeiro papel. Não tem essas coisas assim, de opção para você conseguir um papel, é mais de esforço, trabalho. Não sei como funciona esse tipo de avaliação.

L - Mas são os professores que indicam.

JB - Sim.

L - Qual era o nome do papel?

JB - Eu fiz Cavaleiro, da ópera de Príncipe HUR(?).

L - Você falou que sempre foi muito interessado em balé, em arte. O que sempre te atraiu para a arte?

JB - Eu acho que me chama mais o fato de você poder ser mais livre, o fato de você poder se expressar melhor, o fato de que eu creio que na arte, óbvio, tem a parte rotular, mas é em questão de uma companhia ou outra, de um trabalho ou outro, mas eu acho que a arte é muito ampla nesse sentido, de você poder ser... e não ter tantos rótulos, ou seja, se você não é aceito em certa cultura, em certas formas e cultura, você não é aceito ali, mas é aceito em outras, eu acho que não tem rótulos e eu acho que isso é importante para conseguir encontrar a sua personalidade, o seu bem-querer, a arte é... não tem como explicar, ela te faz ver o que você é, te faz... sei lá, te expressar o que talvez você não expressa. É muito louco, eu acho, mas eu acho que a arte é isso. São as diferentes coisas, o fato de você poder fazer aquilo que você quer.

L - Pois é, você falou que você é tímido, mas não é tímido para dançar?

JB - Não, sou totalmente o contrário para dançar. Às vezes, sei lá, porque eu gosto muito de me concentrar, mas... eu não converso em trabalho, eu não falo com ninguém em trabalho, sou totalmente na minha. Eu tô até admirado que eu tô conseguindo falar com você assim, eu sou muito envergonhado. Mas, em palco eu sou totalmente diferente, em palco eu sorrio, coisa que sei lá, não faço no meu dia a dia, danço e consigo expressar as coisas da forma que é, sabe?

L - Então, agora eu queria comentar umas coisas que você falou, porque eu acabei me identificando um pouco. Eu imagino que essas coisas do corpo, de estar sempre no peso, para você, tenha sido elevado ao extremo. Mas na escola que eu fazia aula também era assim. Eu não nasci com físico de bailarina, mas eu gosto de dançar, então isso é uma coisa que me incomodou por muitos anos. Não sei se com você aconteceu alguma coisa parecida, ou se a dança está tão enfiada na sua vida que acabou sendo tudo a mesma coisa.

JB - Não, eu acho que é realmente isso, são pequenas coisas que às vezes você não dá tanta importância, que você se estressa, que você não para pra pensar, sabe? E quando você vai ver, já afetou o seu psicológico e afetar o psicológico já afetou outras áreas e você mudou na sua vida pessoal, você mudou com seus amigos, com a sua família por uma coisa que estão tentando te impor, que é uma coisa que você não é, é uma coisa que você não quer. Eu acho que a gente percebe tarde demais e quando a gente vê a gente já está doente.

L - Isso quando você não pensa em largar a dança, porque isso te faz triste.

JB - É uma coisa que que você gosta, mas que não está te fazendo feliz.

L - Mas daí chegava o momento em que você realmente podia dançar, como as apresentações, as coreografias, e você pensava: ah, é por isso que eu estou aqui, não é por todo o processo.

JB - Sim.

L - Mas se não passar pelo processo, não chega lá também.

JB - E eu foi muito complicado porque eu não sou muito alto. Então tem todos esses padrões. Eu sou uma pessoa muito sortuda nesse sentido, mas por isso mais que eu sofri. Porque na minha sala, por exemplo, desde o início, eu sempre fui muito dedicado e eu acho que eu sempre consegui as coisas que eu consegui por causa do trabalho. Mas questões de condições físicas, todos tinham, todos eram altos e eu nunca... nunca... não poderia fazer uma cirurgia para aumentar de tamanho, não poderia, quebrar um joelho que eu ia conseguir dançar. São umas coisas que te deixam muito pirado e quando você começa a colocar isso muito na cabeça, não vai dando uma vontade de fazer o que você quer, o seu sonho vai acabando, desisti, quase fui embora na minha sexta série, porque não aguentava mais, também é um clima pesado você conviver ali dentro da escola, precisa de uma certa força psicológica e... quase desisti, quase fui embora, quase larguei tudo... por isso, por pressão, por ter que estar sempre ali, ter que seguir padrões e padrões que não são seus, que não condiz com o seu corpo que não, que você é... te deixa louco. E eu estava vendo que uma coisa que, entre acabar comigo e desistir de alguma coisa, eu vou desistir e não vou acabar comigo. Só que eu parei pra pensar e meu objetivo maior de vida é o meu objetivo maior profissional, é maior ainda do que esses problemas, é maior ainda do que essa pressão. Então eu aprendi a ignorar muita coisa, o meu último ano foi muito complicado, que era uma de ir pra companhia, era uma de você ter que se destacar para você conseguir ganhar uma indicação para uma companhia, então foi um ano super difícil, o oitavo ano foi completamente difícil, eu, sei lá, não sei se eu perdi a amizade com todo mundo, mas eu não falava mais com ninguém quase, eu realmente foquei no meu trabalho, eu realmente foquei no que eu queria, eu tentei dar oportunidades para mim mesmo, para conseguir o que eu quero porque eu acho que se eu tivesse deixado eu já teria desistido, já não estaria mais...

L - Foi meio força de vontade para continuar então.

JB - Sim. Sim. Porque tinha vezes que eu não tinha vontade de... porque parece que o amor acaba, sabe? Só que você vai por uma coisa maior, sabe, é passageiro, por mais que sejam oito anos, mas eu estava na escola ainda, era nem profissional, então eu ia terminar de qualquer forma. Ia terminar louco da cabeça, pirado, mas eu ia terminar de alguma forma. E eu aprendi a ignorar, ignorava tudo, ignorava conversas que eu tinha, ignorava tudo e foquei mais no meu trabalho e eu acho que foi isso que me ajudou.

L - E o apoio dos amigos eu acho que ajuda bastante, sei lá, para mim as amigas do balé eram perfeitas. Ainda assim aquele apoio delas é uma coisa que você compartilha com quem é do balé que você não consegue compartilhar com mais ninguém. É aquela clássica: "não posso, tenho ensaio".

JB - Sim, e eu acho super legal. Acho que são universos diferentes quando você se dedica numa academia ou se você se dedica por hobby, porque não tem esse lado competitivo, sabe? Tipo tem, mas é uma coisa saudável, porque todos estão ali por hobby. Todos estão ali dançando porque gostam, todos se ajudam, todos são amigos. Eu acho que quando você leva para um lado mais profissional, qualquer escola do mundo que leve para um lado profissional, eu acho que é muito mais difícil, porque não tem isso que vocês têm. Que nem, você me falando que tinha as amigas, eu nunca tive isso. Sempre teve coleguismo, que você tá todo o tempo ali... Claro, tem pessoas que você leva para a vida, não pode generalizar tudo, mas é muito competitivo, ali dentro a coisa é muito complicada por esse lado eu acho, pelo menos na minha visão. De você querer o papel, de você querer ser o melhor ator, mais de você querer ficar mais no *balance*, de você querer chamar a atenção. Então tinha essa coisa das pessoas por perto e tal, mas depois era tudo muito diferente, era competição até às 6h da tarde.

L - Eu vou te contar uma coisa, não sei nem se deveria a essa altura. Mas minha mãe, quando foi assistir ao Dom Quixote falou: esses meninos competem demais. E eu perguntei: como? Ela disse: ah, olha no palco, era para estar todo mundo junto, cada um está tentando saltar mais alto que o outro!

JB - É?! E são coisas que, eu sei que eu era competitivo também, parece que está implantado dentro do corpo porque todo mundo é assim. Foi uma coisa que eu consegui trabalhar depois que eu me tornei profissional, depois que eu entrei na companhia, já no meu oitavo, acho que foi no oitavo ano, não lembro, mas eu acho que era muito mais saudável. Depois que eu me tornei profissional eu vi que esse lado de competição era totalmente banal. Fica visivelmente feio. Igual a sua mãe disse. Ela percebeu em palco e se você fosse consciente, você faria o que era para fazer, seria um corpo de baile perfeito. Ter esse tipo de visão. E foi isso que eu aprendi. Eu aprendi a ser solista, eu aprendi a ser corpo de baile, eu aprendi a ser dueto, eu aprendi a ser quarteto, sabe, a fazer o trabalho da forma que tem que ser sem tentar se destacar fazendo mais. Porque você se destaca fazendo o que você faz, não importa se você está na primeira, na segunda ou na terceira fila, se você está fazendo o trabalho correto, se você faz algo a mais, as pessoas vão prestar atenção em você.

L - Que ano você estava quando você dançou em 2011?

JB - Era mais ou menos a quinta série se não me engano.

L - Tinha um longo caminho pela frente, então.

JB - Sim.

L - E agora você está no clássico?

JB - Sim. Eu tinha me empolgado um pouco para o contemporâneo no último ano, só que foi uma coisa que eu me desliguei total, que eu acho que como eu não tinha a formação, é uma coisa que pede o contemporâneo e também uma coisa que, assim, eu fiz clássico, me formei em clássico, mas uma coisa que eu sempre dancei mais foi dança a caráter, nunca fui ligado muito ao clássico, nunca dancei muitos papéis brancos.

L - Papéis brancos?

JB - É. Papeis brancos é o pas de deux clássico, uma coisa mais romântica.

L - Porque que chama assim?

JB - Branco? Porque é clássico. Uma coisa branca, uma coisa limpa.

L - Nada a ver com os balés brancos?

JB - Não, nada a ver com balé branco.

L - OK.

JB - E depois que eu entrei nessa companhia agora que eu comecei a dançar mais clássico. É uma coisa que tá pegando um lado que eu não trabalhava, sabe? Vai me trabalhar de uma outra forma.

L - Um ano atrás eu conversei com bailarinos do Balé Cidade de São Paulo e a maioria lá é moderno e contemporâneo. Então você é a primeira pessoa que me fala que dança clássico. É mais difícil achar o clássico?

JB - Eu não sei se é mais difícil, eu acho que no Brasil não posso generalizar porque também não conheço muito as companhias brasileiras, mas eu acho que no Brasil tem muito mais de dança contemporânea, muito mais de dança moderna que de dança clássica, clássica. Eu acho que as companhias estão se tornando muito mais modernas do que clássico, puxando para um neo talvez, mas nada muito clássico, acho que tudo muito mais contemporâneo. Tem o Balé Cidade de São Paulo e a São Paulo Cia. de Dança, a São Paulo Cia. de Dança que tem um repertório vasto de contemporâneo e poucas obras clássicas, sei lá um balé ou outro, mas é tudo muito mais contemporâneo. Rio de Janeiro tem o Municipal. Mas eu acho que não tem muitas referências clássicas.

L - Isso é bom, isso é ruim, isso é neutro?

JB - Eu não posso te dizer se isso é bom ou se é ruim. Eu acho que é pela cultura, pelo fato e não ter tantas oportunidades. É um país sem oportunidades, tem esse lado, mas não sei se é ruim ou se é bom. Acho que é por esse lado mesmo, por não ter referências brasileiras. Para você ter vontade. Vou me formar e vou para tal companhia, porque é muito foda. Você sai de uma escola e você vai para uma companhia que você acha muito foda, mas daí você entra no Municipal do Rio de Janeiro e tem todo aquele problema governamental que tem protesto, vive em greve, não recebem direito, não dançam direito... Então isso é que é o lado ruim, sabe? Você não tem uma coisa sólida.

L - A maioria das companhias brasileiras são estatais, certo?

JB - Sim, na minha opinião as melhores companhias que têm no Brasil são contemporâneas, que é o Grupo Corpo e o Balé da Cidade de São Paulo é o máximo também. E São Paulo Cia de Dança eu não conheço muito. São os contemporâneos que se destacam.

L - O Corpo eu via muito lá em Lyon, na França. Porque eles são uma cidade muito voltada para a dança. E na universidade que eu estudava eles têm um curso de dança, então eu fui lá na biblioteca para ver se encontrava alguma referência teórica e encontrei um monte de DVD do Grupo Corpo e teses do pessoal que terminava o curso, falando do Grupo Corpo.

JB - Sim, o Grupo Corpo é o máximo. Eu tive a oportunidade de fazer uma audição pro Grupo Corpo, mas meu Deus que difícil. O trabalho deles é muito assim, sabe, é uma coisa surreal, uma coisa mais fora do Brasil, parece que não existe.

L - A companhia que você está agora é pública, né?

JB - Sim.

ANEXO VI – Entrevista com Célia Campos realizada em Joinville, no dia 05/05/2017**L - Você falou que trabalha a 17 anos nessa área já né?**

Célia Campos - Não, eu comecei como analista financeira, depois eu assumi uma coordenação financeira, depois a coordenação da área administrativa, isso ao longo dos anos 80. \nos últimos 5 anos eu fui convidada para ser diretora, então eu estou diretora a 5 anos.

L - Sobre o projeto amigos do Bolshoi especificamente, quando ele começou?

CC - Na verdade ele começou desde o início do Bolshoi, mas assim, lá para 2001, 2002 a gente começou a usar esse nome mais business, tentando fazer dessa nomenclatura “Amigos do Bolshoi” uma maneira de captar recursos. Usando o nome amigo para trazer pessoas, mas por trás da palavra “amigo” toda uma contrapartida de marketing e tudo mais. Como é uma área social você tem que ter o apelo social e profissional, mas também precisa de uma contrapartida mercadológica. Transformar em um produto para trazer retorno para quem investe.

L - E qual o retorno para quem investe?

CC - A gente tem toda uma questão de retorno de mídia, porque a escola tem toda a questão das mídias sociais. Dificilmente a gente tem a mídia paga, normalmente é a espontânea. Mas a gente tem um veículo de comunicação nas redes sociais que a gente procura dar retorno dos espetáculos, dar ingressos, a gente pode veicular o nome da empresa como patrocinadora de espetáculos. A gente também trabalha muito com a ideia de renúncia fiscal. A escola devolve para a pessoa o porque não contribuir com esse projeto, no fim de contas não estamos pedindo o dinheiro da empresa, né, estou pedindo um dinheiro do imposto que, de qualquer forma sairia dos cofres da empresa. A escola só vê como um ganha-ganha nessa história, ele só tem a ganhar, porque é um dinheiro que ele teria que desembolsar de qualquer forma, ele coloca em um projeto que ele contribui com a sociedade aonde ele está inserido, ou ainda em alguma que ele não esteja porque

nós também temos apoiadores de São Paulo, por exemplo, e ainda por cima ele pode fortalecer a imagem dele como amigo do Bolshoi, como patrocinador de uma maneira tão forte que é Bolshoi. Nós somos única no mundo então há um ganhador e nós estamos muito abertos para os patrocinadores nos dizerem de que forma eles gostariam de estar juntos desta imagem, então eles propõe ações. A gente pode ter ações dentro das empresas, enfim, a gente tem um universo aberto a negociações para que a gente possa aproximar a marca do apoiador com a marca da escola Bolshoi.

L - E o programa em si serve não só para as bolsas de estudo, mas para todos os custos da escola é isso?

CC - É. Porque assim, na verdade o programa Amigos do Bolshoi é um programa de captação de recursos, então a nomenclatura significa o que: todos aqueles que são patrocinadores nós consideramos amigos, então por isso Amigos do Bolshoi. E aí esse programa de captação vem para sustentar toda a escola. A gente fala da bolsa de alunos porque o que fazemos hoje é pegar o custo total da escola e dividimos pelo número de alunos e dizemos que esse é o custo do aluno, mesmo que englobe tudo. Isso porque nós trabalhamos exclusivamente para o aluno. Tudo o que tem aqui dentro é em função desse aluno, por isso que a gente fala em concessão de bolsas. Teoricamente se nós tivéssemos hoje 238 bolsas, que é o total de alunos que temos hoje, nós teríamos todo o nosso custo contemplado e a gente conseguiria dar conta. Então a gente tem o apoio do governo de Santa Catarina, com entre 40 e 50% e a outra parte é que a gente trabalha com esses amigos do Bolshoi e a captação de recursos. A escola também tem receitas de cachê de apresentação, venda de souvenir, a gente procura também outras formas de receita. Agora também estamos trabalhando com planejamento estratégico onde o desafio é tornar essa instituição sustentável, do ponto de vista financeiro, então nós temos que nos reinventar para buscar produtos que existam aqui dentro que a gente possa usar o staff e toda a estrutura que nós temos para que isso possa incrementar as nossas receitas para serem investidas no nosso trabalho. Então o desafio de toda a instituição é tentar se manter, é o que quer toda a instituição que não vende, já que nós temos 100% de alunos bolsistas. Daquilo que nós mais fazemos, nós não temos receita, que é a formação de alunos.

L - Vou fazer uma pergunta bem básica, como funciona o programa, se eu sou uma empresa e venho aqui e quero ajudar, como faz?

CC - Então, nós te mostramos todas as categorias que nós temos dos amigos do Bolshoi: diamante, ouro, prata e bronze, sapatilha e apoio. Nós temos também as pessoas físicas, que não entram nas categorias dos Amigos do Bolshoi, mas são considerados amigos, eles contribuem com um montante menor do que a menor categoria que é a sapatilha, que está em torno de 21 mil, para fazer parte dos amigos do Bolshoi que daí veicula em tudo o que nós temos, está no banner lá na frente. O nome dessas pessoas físicas que também são amigos, veiculam em outros materiais, na lista de relatórios, no site, a gente promove entrega de certificado para essas pessoas, a gente convida para vir no espetáculo, então temos outras formas. Agora das categorias dos amigos mais institucionais, existe um hall de contrapartidas onde a visibilidade vai aumentando proporcionalmente aquilo que você contribui. A categoria diamante tem direito a, por exemplo, colocar a logo dele na companhia jovem que se veste hoje do nosso patrocinador diamante que é a bare foot. Os prata e bronze tem direito de colocar a logo em outros materiais e eventos. Então dessa forma a gente vai construindo maneiras de dar a contrapartida. E o que eu falo para a empresa principalmente é que o Bolshoi trabalha com renúncia fiscal de 100% de desconto. Então digamos que a empresa tenha 100 mil reais para pagar de imposto nesse primeiro trimestre, ele poderia dar 4 mil para a escola e depois só pagar a diferença para o governo. A gente procura mostrar para ele que é um recurso que não interfere na receita final da empresa. Por isso que a gente não entende porque não há uma adesão em massa das empresas em projetos sociais do Brasil. Eu não estou desmerecendo os estados, mas nós estamos em um país em que a sociedade não está satisfeita com a maneira como os governantes usam o dinheiro que entra com os impostos. Essa é a oportunidade para os investidores de saberem para onde está indo uma porcentagem do imposto que eles pagam. É uma forma que o governo dá de nós destinamos com uma certa de autonomia nosso imposto. A conversa gira em torno disso. É claro que como empresária não basta falar tão pragmaticamente, é preciso fazer um apelo mais pessoal. Sensibiliza eles participarem das aulas, verem as crianças e perceberem que através da educação você transforma, você oportuniza, é ver o resultado que a

escola tem de crianças muito simples que vieram dos bairros mais afastados estarem dançando hoje em companhias da Europa, por exemplo, sendo provedores deles mesmo e ajudando seus familiares. Então tudo o que eu falo é um universo meio frio, tudo em números. Então quando a gente consegue trazer eles aqui, as próprias crianças e o projeto convencem eles de porque não ajudar uma coisa tão bacana. Difícil é fazer isso com um empresário lá de São Paulo e vender isso que você está vendo aqui hoje.

L - E você teria algum sucesso do programa nesses 17 anos?

CC - Muitos casos. Em especial a Embraca, do grupo _____, é um grande grupo de TI com filiais em vários lugares do mundo. É uma empresa em eminência que começou como uma consul e eles são amigos nossos há 14 anos, desde que entrar são nossos parceiros. O diretor da Embraca é conselheiro da escola Bolshoi. Ele não é só um patrocinador, um amigo do Bolshoi, como Embraca, agora como conselheiro ele é um captador de recursos para nós. Então está sendo um grande sucesso, a escola Bolshoi tem conseguido manter patrocinadores por grandes períodos graças a Deus. Algumas empresas saem diante das crises e o aporte diminui, mas as pessoas fazem questão de continuar com a gente no trabalho. Isso para nós é um retorno fantástico, continuar conosco é que faz a diferença. A gente é muito feliz por isso, significa que o programa tem sucesso, é sólido. O difícil mesmo é conseguir trazer novos e que o montante que entra seja suficiente. É mais fácil para as pessoas patrocinar um evento específico, uma viagem ou um espetáculo, do que a formação do bailarino, que é a parte que não aparece. Você ver o nome da empresa no palco é fantástico, nossa uma empresa que patrocina o Bolshoi, é rápido e pontual, mas nós temos um trabalho de 8 anos até colocar o cara no palco daquele jeito. É nesse trabalho que os amigos do Bolshoi são fundamentais, nesse trabalho de base.

L - Como funciona com o aluno quando ele recebe a bolsa de estudos?

O que ela contempla?

CC - Quando o aluno passa por todo o processo seletivo, que você já deve saber como funciona, quando ele entra ele já tem garantida a bolsa. O que a bolsa

faz? Ela permite que o aluno consiga se formar o bailarino cidadão que é a nossa missão. Então a escola sempre faz o contraturno do ensino regular, ela é concomitante, então eles precisam se formar junto com o ensino regular. Então ele tem alimentação, suporte médico, dentista, a gente paga uma carteirinha de assistência médica emergencial de um plano de saúde que tem uma UTI móvel que pode assistir eles em casa ou em qualquer lugar. A gente tem toda a estrutura da escola, uniforme, figurino, uma nutricionista que cuida de toda a parte nutricional deles. Quem estuda a tarde vem aqui pela manhã, almoça, entre a jornada de trabalho deles eles tem lanche. Transporte eles também ganham, então as crianças até 12 anos a gente consegue um transporte de van que consegue fazer a conexão casa, escola, bolshoi. Para os maiores de 12 anos eles usam o transporte público e nós também conseguimos esse transporte. As crianças que vem de fora eles têm as casa sociais, com mães sociais que recebem cerca de 10/12 alunos sobre essas casas e nós temos nossa assistente social que acompanha para saber se eles estão tendo um mínimo de suporte. A escola não tem mais a casa, já teve uma época, mas foge muito do propósito nosso. Então a única coisa que a escola não oferece é a moradia, isso é uma coisa que eles precisam se virar mas hoje em dia já tem várias casas sociais que diminuem os custos e eles podem morar juntos. Ali juntos eles podem conseguir todo o suporte da escola, os cardápios nós concedemos para eles para que a gente tenha a mesma linha para manter o aluno focado. Então as mães sociais participam efetivamente do acompanhamento deles aqui na escola para ter todo o suporte que o aluno tem.

L - Essas casas sociais elas são só da escola, ou elas atendem outras pessoas também?

CC - Não, elas são só da escola. São casas para trabalhar com bailarinos, porque elas ficam focadas no que eles precisam em questão de alimentação, do descanso, a vida deles é completamente diferente com relação a horários e tudo, então eles se reúnem, é a mesma tribo, todos na mesma casa com as mesmas peculiaridades que eles têm. Tem muitas casas sociais aqui, então eu diria que essa é a única coisa que uma criança que vem de fora precisaria se preocupar. E aí ele poderia conseguir apoio na sua cidade, com empresários, para que apoie a moradia dele aqui. A criança entra sem saber nada e sai um bailarino completo, pronto para

pisar nos palcos do mundo e depende exclusivamente dele, o suporte, o corpo docente, o respaldo de profissionais russos e brasileiros que já estão com a gente há 17 anos, é o único lugar do mundo que tem essa metodologia tão preservada, tão pura e por isso os resultados que a escola alcança.

L - Como que as casas sociais passam a ser casas sociais?

CC - É voluntário né? As casas sociais surgiram por conta das casas do Piauí e da Paraíba que foram as primeiras casas sociais de sucesso e aí isso acaba sendo uma fonte de recurso para as pessoas, fomenta um mercado diferenciado, Joinville não é uma cidade comum de ter pensão, por exemplo. A casa é um pensionato, porém é direcionado para bailarinos. A pessoa cobra um valor desses bailarinos, uma mensalidade que eles pagam para ela e elas procuram seguir em uma linha que o Bolshoi aprova que é tipo a alimentação que eles tem que cuidar, se cobra a educação como é, tem que acompanhar os estudos da criança porque o Bolshoi exige um bom desempenho escolar, então essa mãe precisa conversar com o nosso pedagógico e quando nós damos as nossas aulas de reforço a mãe precisa trazer eles para fazer. Então acaba tendo uma integração com a mãe social assim como nós acabamos tendo com todas as mães e pais. Então essa mãe social a gente acaba acompanhando de perto, mas toda essa gestão da casa é coisa deles. A necessidade surgiu de todos os bailarinos vindo de fora e não tendo onde ficar, então surgiu a possibilidade de mercado. Mas normalmente esse mercado acontece pelas mães de bailarino que viram a necessidade e se tornaram empreendedoras. Ajuda a escola, porque para nós seria muito triste você perder um bailarino e ele perder a oportunidade de estudar aqui porque não consegue lugar para morar. Veja a dificuldade, como você vai deixar a criança morar sozinha, ou dividir apartamento com alguém.

L - Pois é, crianças até de 9 anos chegam a morar em casas sociais?

CC - Sim...

L - E elas encaram bem isso?

CC - Encaram! É difícil, por isso eles tem apoio da área social, apoio psicológico com os nossos parceiros que ajudam. Bate a saudade e tudo isso, mas eles são incrivelmente focados no que querem. Muitas vezes eles são muito mais focados que muitos adultos, que às vezes estão terminando uma faculdade e: ah, não era isso que eu queria. E eles com 9 anos, basta perguntar e eles dizem: eu quero ser um bailarino. Hoje isso é ainda mais presente neles porque existe a companhia jovem e alguém pequeno olhando da vitrine a companhia jovem, isso serve de exemplo para eles. Olhando isso eles sabem que se eles quiserem e forem determinados, eles podem chegar ali. Eles tem um motivo muito real para motivá los e, claro cada um vai trabalhar com as suas dificuldades, eles são crianças e passam a adolescência, que é um período tão complexo da vida de qualquer ser humano e eles passam tudo aqui, nesse ambiente. A gente tem que lidar com todas essas diferenças.

L - Muito obrigada

CC - De nada! Se deixar eu fico falando aqui o dia inteiro.

ANEXO VII – Entrevista com Kaynan Oliveira realizada em Joinville, no dia 05/05/2017

L – De que forma você acha que a sua bolsa ajuda você a se formar?

KAYNAN OLIVEIRA – Eu acho que além da escola, não só o apoio que a bolsa nos dá, de alimentação, de estrutura, de apoio na saúde e em outras questões. A escola ela nos dá todo o preparo que um artista precisa ter. Todo o preparo psicológico e técnico, porque a gente tem várias apresentações, nós temos profissionais muito capacitados, então eu vejo que o projeto é um projeto muito completo porque nós temos a questão de profissionais bem qualificados e isso é o que dá a graça de todo o projeto.

L – Como é a sua família e ela te apoia?

KO – Eu sou filho único, mas na verdade a minha família sempre me apoiou. Eles sempre me apoiaram muito. E é engraçado porque meu pai era jogador de futebol, mas mesmo assim ele me apoia. A minha mãe mudou de vida, de cidade para estar aqui comigo. Então eu tenho o apoio total da minha família. Primo, minha avó, meus avôs, eles vêm me visitar sempre.

L – Você começou com quantos anos?

KO – Eu comecei a fazer balé com 9.

L – Lá em São Paulo mesmo?

KO – Isso. No municipal de São Paulo.

L – Como que é a sua rotina?

KO – Agora, como eu terminei o Ensino Médio, às vezes eu venho de manhã para o Bolshoi para ensaiar, como nós temos bastante coreografia, bastante coisas para serem ensaiadas, então eu venho de manhã para ensaiar. Então geralmente eu chego 11h30, vou para a academia por volta de meio dia. Fico 15 minutos, meia

hora na academia fazendo fortalecimento de braço e perna. E depois eu já vou me trocar de roupa para começar a ensaiar os repertórios que a gente precisa ensaiar. Me aqueço um pouco e entro na aula às 14h.

L – Agora que você terminou o Ensino Médio, você vai ficar só com o Bolshoi?

KO – Então, eu pensei em fazer uma faculdade, porque eu acho que é importante, mas, no momento, como eu quero levar o balé para a vida profissional, eu quero deixar esses dois anos que eu tenho no Bolshoi 100%. Porque eu acho que uma faculdade eu posso fazer depois. E o Bolshoi agora é um momento crucial porque são os dois últimos anos porque é o que eu quero na minha vida profissional, então eu acho que se eu manter esse foco agora, depois eu posso fazer uma faculdade. Porque o balé ajuda não só na questão física, ele ajuda na questão disciplinar, na questão de você se dedicar 100% em tudo o que você faz, em você sempre se dedicar, então eu acho que é isso.

L – E qual o seu maior sonho?

KO – Ser um bailarino profissional renomado e mais do que isso eu acho que nós, artistas, nós temos o papel de inspirar as outras pessoas. Então eu vejo como eu quero me tornar um grande bailarino, não só pela fama e pelo sucesso, mas pra poder inspirar outras pessoas a chegar aonde eu cheguei.

L – Quais foram as maiores dificuldades até agora para você?

KO – Bom, eu acho que é adaptar um pouco com a cidade. Eu acho difícil, assim, no começo, porque as pessoas são um pouco diferentes da cultura que eu estava acostumado lá em São Paulo. E isso foi um pouco de choque no início. Então eu acho que foi o maior problema.

L – Então a técnica do balé foi tranquilo para você?

KO – É.

L – E quais foram os pontos altos?

KO – Nossa... pergunta difícil... Eu acho que... Eu estou com o professor Airati vai fazer três anos e eu acho que ele, nos últimos três anos, me ensinou muitas coisas que eu vou levar não só para a vida profissional, mas na vida pessoal mesmo. Porque ele me ensina coisas, tipo, valores mesmo, ideais, que eu posso levar para a minha vida pessoal. E eu acho isso muito legal, muito agregador. E eu acho que ele ter vindo para cá e ele ter ficado com a nossa turma foi uma coisa muito legal que aconteceu. Ele que valorizou muito, evoluindo a nossa turma a um nível muito alto. Tecnicamente quanto pessoalmente. Ele é uma pessoa que foi muito valorosa para mim, ele mudou muito a minha cabeça nos últimos três anos. Então esse professor é um ponto alto para mim.

L – De que maneira ele faz isso?

KO – Eu acho que ele nos trata como se nós fossemos filhos dele. Tem a rigurosidade, porque ele é russo. Como se... ele tem um carinho pela gente como se nós fossemos filhos dele. Ainda assim, ele trata a gente com rigurosidade, sabe, mas ainda assim, ele é rigoroso mas ao mesmo tempo ele é cuidadoso e carinhoso ele zela pela gente... como um pai mesmo.

L – Curiosidade: a aula dele é em russo?

KO – Não, não. Ele tem um pouco de dificuldade em falar português porque ele chegou faz pouco tempo e também é um pouco mais velho, mas ele se esforça muito para poder falar em português e ele tem uma certa dificuldade. E às vezes ele tá brigando com a gente, ele fala uma coisa errada e daí pergunta: é assim ou é assim? E a gente corrige. Daí depois ele volta a ficar bravo e fala certo. É muito engraçado.

L – Qual o seu balé preferido?

KO – Dom Quixote!

L – E qual foi o balé que você mais gostou de dançar?

KO – Dom Quixote!

L – Qual foi o papel que você fez?

KO – Foi Corpo de Baile, foi Seguidilha.

L – E foi em que ano isso?

KO – Foi em 2015. Na verdade eu tive uma oportunidade muito grande dentro da escola. Desde que eu cheguei, eu tive uma oportunidade de dançar muito pelos elencos da escola eu acho que eu sou muito grato por isso porque não são todas as pessoas que conseguem dançar. Eu tive uma oportunidade de dançar bastante. Estar bastante em cena e eu acho isso muito positivo porque ajuda você a amadurecer.

L – E você acha que essas oportunidades vêm por causa de esforço? De técnico? De quê?

KO – Eu acho que é um conjunto de tudo, de esforço, de técnica também, mas principalmente a questão de esforço. Porque eu sou uma pessoa que não tem muito as condições físicas assim, porém, eu tento compensar em outras coisas. Na questão artística, na questão técnica, na questão do esforço... Então eu acho que é um conjunto de todas as coisas.

L – E para terminar: planos para o futuro?

KO – Eu tenho um plano de sair do país até 2020. No máximo. Daí eu tenho 3 anos. Eu ainda não pensei, ainda estou pesquisando para qual companhia que eu vou, mas eu me interessei muito por companhias na Holanda, na Alemanha, na França... Nos EUA e no Canadá.

Albenize (Assessora de Imprensa): O Kaynan é muito planejado, ele já começou uma vaquinha para juntar dinheiro para ir para fora.

L – Ah, é? E como você começou isso?

KO – Então, foi uma ideia minha e da minha mãe. A gente parou para analisar e resolveu, desde o ano passado, a gente montou uma vaquinha. Daí esse ano a gente fez uma página no Facebook, para divulgar como é um pouco a minha rotina como bailarino até para inspirar as pessoas, como eu comentei com você, e para me ajudar nessa captação de recursos. No Brasil, hoje, a nossa valorização na cultura, nas artes, ela é muito pouca. E lá fora, isso é muito grande e eu acho que a gente deveria levar isso para nós, porque a cultura ela tem um papel muito enriquecedor na vida da sociedade e se a gente começa a valorizar essas coisas, a sociedade passa a mudar, a gente passa a ver as coisas de outros ângulos, porque a cultura, assim como as artes, elas tem o papel de transformar os seres humanos de transformar as pessoas não só em meros robôs pela sociedade, mas em seres pensantes, em seres questionadores e à partir do momento em que a gente faz isso, a gente vê uma mudança na sociedade. Então, o meu intuito, na verdade, é que o máximo das pessoas vejam isso, porque a cultura tem um papel muito grande na vida das pessoas, de mudar realmente a realidade das pessoas.

L – A pergunta que eu vou fazer para você é se tem um momento pontual na sua carreira que foi importante para você.

KO – Passar no Bolshoi foi muito importante para mim, eu estava pesquisando umas coisas de balé na internet e daí eu vi que, isso foi mais ou menos em início de junho, julho. Daí eu vi que teria audição para a Escola Bolshoi na semana seguinte, isso foi em 2013. Daí eu comentei com a minha mãe e ela falou: ah, a gente pode ir. Mas mãe, é em Joinville. E ela falou: não tem problema. E daí a gente começou a pesquisar passagem, como ficaria para ir de carro e tudo e daí quando meu pai chegou à noite a gente já estava com tudo esquematizado. Como a gente ia viajar de carro, aonde a gente ia ficar hospedado... Tava tudo certo. Meu pai falou: ah, vamos lá, se é isso que ele quer, vamos aí. E a gente falou com a minha vó e a gente veio para Joinville. Foi uma questão assim, de dois três dias que a gente

se organizou e a gente veio para Joinville de carro. Na verdade, quando eu vim para a Escola Bolshoi fazer audição, isso na época do Festival de Joinville em Julho, era só ver como que era, uma audição de uma escola tão renomada e eu não tinha o intuito de passar, eu não esperava que eu fosse passar. Daí eu vim para a audição enfrentei horas de viagem de carro com a minha família. E a gente ficou hospedado lá em Itajaí porque a cidade estava lotada, não tinha onde ficar porque tinha muita gente na cidade. Daí a gente ficou lá em Itajaí. Daí a gente veio um dia antes, aí a gente foi ver onde seria a audição e fomos passar a noite lá em Itajaí. Nós acordamos bem cedo e viemos para cá em Joinville, aí eu fiz a audição, passei por todas as fases, uma experiência muito diferente. Porque eu não estava acostumado com uma experiência dessas, eu nunca tinha feito uma audição em uma escola de renome. E daí eu passei por todas as etapas, concluí e voltei pra casa no mesmo dia da audição. Enfrentei horas de viagem e o resultado da audição saiu no dia seguinte. E para a minha surpresa, eu tinha passado. E eu não esperava que eu fosse passar. Porque é uma escola muito grande, de muito renome, e eu pensei que era muito além do que eu estava preparado. Mas deu tudo certo, eu acho que foi um momento muito marcante. Vim só para conhecer e eu tive a oportunidade de passar.

ANEXO VIII – Entrevista com Fernanda Ruschel realizada em Joinville, no dia 05/05/2017

L – Você é de onde?

FERNANDA RUSCHEL – Eu nasci em Porto Alegre, mas eu tava morando em Brasília, há 2 anos.

L – E sua família está em Brasília ainda?

FR – Meus pais estão.

L – Você mora onde aqui?

FR – Com uma amiga minha, a gente divide apartamento. Ela é da oitava série. Vai se formar já.

L – E você sempre morou com essa amiga, ou...?

FR – Não, eu morei em casa social por 2 anos, porque eu vim para cá com 14. Aí com 16 que eu fiz a minha emancipação daí fui morar sozinha.

L – E como era a Casa Social? O ambiente?

FR – É muito bom, assim, porque mora com as amigas, sabe? Mas acontece também de estar todo mundo cansado, coisas do dia, e daí, como a mãe social ela é responsável pela gente, tipo, a gente não é filha dela, aí ela tem muitas responsabilidades, aí ela cobra muito da gente, aí era um pouco pesado, mas era muito bom de morar assim com as amigas. Era um clima bom.

L – E aí agora você achou o seu lugar?

FR – Mais tranquilo, mais perto também.

L – E você terminou o Ensino Médio também?

FR – Terminei. Ano passado.

L – De que forma você acha que a sua bolsa ajuda você a se formar?

FR – Eu acho que é muito importante, porque se não tivesse essa bolsa, muitos alunos não estariam aqui. Eu não estaria também, porque é muito muito caro. E eu acho que é muito importante principalmente porque as empresas estão ajudando com a cultura, com a arte, e isso muda as pessoas. Como o Kaynan falou, que a escola forma pessoas de acordo como elas querem e a cultura vai mudando isso, a arte, a escola é meio que com a cabeça e a arte mexe meio que com o coração. E aí vira um cidadão mesmo, de verdade.

L – Como é a sua família? Você tem irmãos?

FR – Tenho um irmão só.

L – E mora lá em Brasília também?

FR – É, ele mora em Brasília, mas não com eles, ele se mudou.

L – E a família sempre te apoiou na sua decisão?

FR – Sempre. Muito muito muito.

L – Com quantos anos você começou a dançar?

FR – No Bolshoi com 14, mas eu fazia balé desde os 11.

L – Onde?

FR – Lá em Brasília. Eu fazia em Taguatinga, numa escola.

L – Como é a sua rotina?

FR – Agora que eu terminei o Ensino Médio eu venho todos os dias de manhã. Daí às vezes eu vou para a academia para fazer treinamento de saltos, ou venho e fico treinando pirueta porque é uma dificuldade muito grande pra mim. Ou treino variação que a gente tem repertório, né? Daí pra treinar. Vou para o núcleo de saúde para aquecimento. De manhã. Aí eu almoço, aí depois eu volto para a sala e ensaio mais, aqueço pra aula, faço a aula e aí fico aqui até a noite. Tô vindo todos os dias de manhã para treinar, pego uma sala livre e vou.

L – Bom, com toda essa rotina de treinamento eu presumo que você queira seguir carreira.

FR – Quero. Quero com certeza! Meu sonho.

L – E você tá planejando ficar por aqui? Ir para a Companhia Jovem? Quais são seus planos?

FR – Então, eu gostaria muito de ir para a Companhia Jovem, eu acho que ajuda muito na nossa formação, mas eu quero ir para fora. Eu queria ficar na companhia um ano assim, se der, mas eu quero ir pra fora.

L – E para onde?

FR – Eu não sei ainda, mas eu queria ir para o Canadá, Alemanha ou Orlando, Miami, sei lá.

L – Qual é o seu maior sonho?

FR – Trabalhar com a arte, pode ser depois que... Porque o balé não é para sempre, né? Tem uma hora que a gente tem que parar, mas eu quero continuar trabalhando com coisa de arte, eu também toco violão, eu faço coisas manuais, eu quero continuar nesse ramo, porque isso me faz muito bem.

L – E quais foram as maiores dificuldades até agora?

FR – Então, é que eu sou uma pessoa muito fechada e tímida. E eu não tenho muita autoconfiança, então isso está sendo muito difícil para mim, mas até nessas férias eu fui na psicóloga para ajudar. E esse ano estou melhorando. Mas esse foi... é, esse foi o maior desafio para mim e está sendo ainda.

L – Parabéns por estar conversando aqui comigo.

FR – Obrigada.

L – E os pontos altos?

FR – Tipo o quê?

L – Quais momentos importantes, uma coisa que você saiba fazer bem...?

FR – Um momento... Então, eu acho que as minhas condições físicas me ajudaram muito. Porque quando eu era lá de Brasília e fazia balé lá, a minha professora sempre via um diferencial por causa do físico. E ela sempre falou que eu ia conseguir ir pro Bolshoi, daí ela pediu para eu vir para cá. Aí eu falei: tá bom, vamos. Aí eu fiz uma audição e não passei na primeira. Fiquei até o final e não passei. Aí eu fiz mais uma e daí deu certo. Acho que isso sempre me ajudou muito, saber que eu tenho algo assim, especial. Isso me faz sentir especial. Aí eu acho que é meio que isso.

L – Qual o seu balé preferido?

FR – Ah, eu gosto de coisa mais lentinha, eu gosto de Quebra Nozes, Bela Adormecida, Chopiniana...

L – Você já dançou algum deles?

FR – Não. Ainda não. Tô ensaiando Chopiniana, duas coisas de Chopiniana mas... não sei ainda.

L – Qual balé que você já dançou que você gostou mais?

FR – Já dancei O Dom Quixote. Príncipe Higor... Acho que foi isso. Giselle não... Eu era da quarta quando dançaram.

L – E o que você dançou no Dom Quixote?

FR – Primeiro dancei o Corpo de Baile de Sonho do Dom Quixote e depois as solistinhas do Corpo de Baile que são quatro e três. Aí eu fui uma delas.

L – E para o futuro a longo prazo?

FR – Eu quero ser uma bailarina. Eu quero poder inspirar as pessoas que me assistem, mudar a vida delas. Quero continuar trabalhando com arte, sempre, quando eu não conseguir mais dançar eu quero muito dar aula, ensinar tudo o que eu vou ter... Esse é o meu maior sonho, passar, assim, para as pessoas.

L – Você tem um momento marcante da sua carreira?

FR – Eu acho que quando a gente entra no palco a gente consegue sentir toda essa emoção e eu quero sentir isso muito ainda. Por isso que eu quero continuar. O quê mais? Quando eu tô ensaiando na aula, quando o professor nos inspira... porque ela, uma professora, ela ensina com muito amor e isso passa para a gente. E eu quero um dia ser uma pessoa igual a ela e passar para os meus alunos.

L – E de que forma ela passa isso para vocês?

FR – Com... se você pudesse conhecer ela você ia perceber, porque, tipo, só de olhar para ela, ela tem os olhos que parece que puxam a gente, sabe? E eu acho que o bailarino tem que ter isso, tem que chamar a atenção para alguma coisa, não é só executar, tem o negócio da alma que tem que estar no palco e eu vejo que

ela tem alma em todos os momentos. Entrou na sala de aula ela já é outra pessoa, sempre. E isso me inspira muito.

L – E para o futuro?

FR – Pro meu futuro eu quero continuar trabalhando com arte porque isso é o que mais me motiva, eu faço balé, eu toco violão também faço alguns trabalhos manuais, então assim... É isso.

ANEXO IX – Entrevista com Juliana Kis realizada em Curitiba, no dia 03/05/2017

L - só falando disso, dessa parte da mulher, eu vou te perguntar um pouco. O meu trabalho inicialmente era só focado no homem na dança, daí eu resolvi fazer um intercâmbio. Chegando lá, em Lyon tem um monte de pesquisa e eu resolvi ir atrás de alguns livros e tudo mais. E um desses livros estava indicado no site da universidade porque a autora estava lá dando palestra e se chama: Não a dança não é coisa de menina. E pensei, parece interessante para o meu trabalho, vou ler. Eu achei que era aquele coisa de sim, meninos também podem dançar e coisas distantes, não era. Ela abre o livro, é uma pesquisadora chamada Helène Marquié, ela abre o livro dela falando de dados, do Governo da França mesmo, falando apesar de que a grande maioria das crianças que fazem balé são meninas, a partir do momento que ela se profissionaliza, os diretores das companhias, os coreógrafos os bailarinos profissionais tem um número disparado de homens. E o salário e ela pega e compara de um para o outro e você vê que tem uma desigualdade enorme na dança. E lá na França está documentado. Ai eu vim aqui e falei, vou procurar, fiz uma pesquisa bem por cima, não fiz uma tese de doutorado, mas achei assim, cargos de direção está 50/50, em companhia grandes. E agora, enfim, salários e essas coisas eu não consegui achar. Daí é engraçado que você vem me falar exatamente isso, de uma divergência no Hip Hop. Será que você podia falar um pouquinho mais sobre isso?

JULIANA KIS - Sim, essa questão, a dança Hip Hop iniciou já muito mais masculina, então quando essa dança foi passada da rua para os estúdios, eu já entrei nesse lugar de estúdio, porque a dança Hip Hop, ela tem diversos braços e um deles é o estúdio, até muitas pessoas que são da dança break dance não visualizam a dança estúdio, como uma dança original, porque não é da rua. Bom, é apenas um formato dessa dança que sim, veio mesmo da rua, originalmente, porém a partir do momento que ela foi para o estúdio e teve um foco mais de entretenimento, videoclipe, ela se modificou muito também. Aí essa dança estúdio ela agregou um pouco mais de mulheres, eu penso, do que antes, porque o break dance, o biboy, mesmo pop in lock, são danças fortes e dependem muito mais de um físico, principalmente o biboy, que está dentro do break dance, que eram danças

bem mais masculinas, pelo físico que a dança pedia, digamos assim. Mas daí quando ela foi passando pra cá, ela começou a abrir para todo mundo, então ali no estúdio a vovó podia fazer aula, a criança podia fazer aula, não era mais essa coisa das gangues e tão seleta. Mas ainda sim esses resquícios do masculino ficou, de que a mulher é fraca, dentro do breack, eu não sei do breack, não posso dizer como elas se posicionam, mas eu fui em um debate que falava sobre isso, da mulher bigirl falando do quanto elas tiveram que lutar por esse espaço, mais ainda lá elas eram marginalizadas. Dentro dos estúdios o que eu acho que aconteceu, da dança entretenimento, da dança hip hop, a mulher foi sexualizada, se você olhar um clipe da Beyonce, da Rihanna, vai ter um monte de mulher, mas sexualizada. Então hoje a minha busca é justamente encontrar esse lugar no meio, da mulher que só dança, que é bela, que ela não precisa girar de cabeça e ser um bigirl e ela não precisa estar sexualizada dentro da dança, então é isso que tenho aplicar na minha dança, na minha companhia, nos meus workshops, de trazer uma mulher poesia, que dança hip hop, que não é nem esse lugar nem o outro, que é o meio. Eu vejo poucos espaços, e quando se trata de companhias é perfeito. Eu inclusive tenho amigos que dançam em uma companhia na França, são todos brasileiros e a companhia é inteira de homens. A companhia é da França, os dançarinos são todos brasileiros, mas são só homens. Então quando você vai pro âmbito companhia piorou. Eu não conheço quase nenhuma companhia que tenham mulheres e essa é uma grande discussão que eu tenho feito, porque não tem companhia de mulher, é uma ou outra e daí é essa mulher bigirl ou sexualizada. Na companhia na verdade não cabe muito esse segundo lugar. Mas essa mulher forte que dança como homem. Não tem problema a mulher bigirl que gira e dança de cabeça, salta mortal, nossa, palmas para essa mulher, porque realmente fisicamente as vezes é mais difícil para essa mulher, a gente tem um corpo diferente, isso precisa ser respeitado, então pra mulher fazer o mesmo, as vezes ela depende de mais treino mesmo. Agora, porque não tem essa mulher do meio? Porque não precisa girar de cabeça e é tão importante quanto na mesma companhia, tão importante quanto o cara que está girando de cabeça. Entende? Então essas companhias que eu tenho visto pelo Brasil, que são essas companhias que viajam pra fora e tal, não tem espaço pra mulher. Tem uma companhia que tem um trabalho de muito tempo, que é o GRN, o grupo de rua de Niterói, que existe a muitos anos. Teve um momento que eles tiveram uma

mulher e ela dança como homem, ela faz qualquer coisa no sentido de força física. Então essa é minha grande questão mesmo.

L - Desculpa, qual o nome da sua companhia?

JK - Brainstorm Dance Company.

L - Tenho a impressão que já conhecia o nome antes.

JK - A gente participou do concurso Rock in Rio Street Dance, que aconteceu uns dois/três anos atrás no Rock in Rio e eles fizeram uma seleção, tinha mais de 200 grupos, dos 200 saiu 50, dos 50 saiu 5 e esses 5 estavam lá no Rock in Rio e essa competição foi nacional, a gente ganhou a competição e os vencedores de Madri e Portugal vieram pra competir com a gente e a gente ganhou também. Então a gente ganhou a competição Nacional e Internacional, então teve bastante mídia em cima disso, talvez você tenha visto. E outra coisa que a gente ganhou de mídia, foi um concurso dentro da Xuxa, que era o Concurso Batalha no Salto, e dai nós não ganhamos, nós fomos para a final e ficamos entre os dois primeiros colocados. Ai por um voto nós não ganhamos. Mas foi um concurso que durou vários meses, nós fomos várias vezes no programa, então... Ai era só mulheres, na época nós estamos em três mulheres na companhia e o concurso eram para trios, então foi perfeito e era uma competição de stiletto, era salto alto, e a gente nem era desse lugar, e a gente foi estudar e foi conseguindo e eu nem achei que a gente fosse tão longe.

L - Vocês são em quatro?

JK - Estamos em Quatro mas para este espetáculo que a gente está fazendo agora eu tenho convidado outras pessoas para estarem com a gente, mas oficialmente somos quatro, mas para o espetáculo estamos em 9 ou 10. Tanto que o Iago, foi convidado para estar com a gente dessa vez.

L - Essa companhia você que criou, criou com mais alguém?

JK - Sim, eu vou falar um pouco de mim, porque né. Eu comecei a dançar em 1996 eu tinha 9 anos na época, eu tenho trinta agora. Eu comecei como qualquer um, como brincadeira eu era criança, eu tinha perdido meu pai na época e minha mãe ficou super feliz que eu queria dançar, porque ela sabia que era um momento difícil e uma amiga começou e ela, nossa, perfeito ai ela me colocou e

estou até hoje. Realmente foi muito bom porque até hoje eu estou aqui. Eu comecei a dançar no Sesc com uma coreógrafa chamada Silvana, ficou 8 anos dançando com ela, fui pra muitos festivais, categoria júnior, fui pra Joinville, enfim, fui pra vários eventos e a gente tanto num orfanato, em tudo quanto é coisa. Lá eu tive uma formação muito legal de experiência, de dormir em alojamento e todas aquelas coisas que a gente sabe que é importante. Hoje não tem mais saúde pra isso. Era dança de rua, sempre foi. Então eu dancei com ela 8 anos e depois eu conheci o trabalho do Otavio Nassur, ele tem um evento que é o Festival Internacional de Hip Hop, que inclusive aconteceu ontem, ele é o organizador, ele faz vários eventos, é jurado da dança dos famosos, ele faz bastante coisa. E ele já tinha um trabalho aqui bem conceituado aqui em Curitiba e eu assistia as meninas que ele coreografava, que chamava Heart Bit, eu ficava: nossa essas meninas, elas já eram super profissionais, e eu ainda estava num âmbito iniciante e ai foi, eu comecei a gostar mais daquilo e de dançar, estava perto de fazer o vestibular e descobri que eu queria mesmo trabalhar com dança e resolvi fazer educação física e ai nessa mesma época já estava meio assim no grupo que eu participava porque ali tinha um cunho mais, não digo de brincadeira, mas era menos profissional, e eu já estava buscando alguma coisa mais profissional, já estava sentindo essa necessidade e foi quando eu conheci o Otavio e ele me convidou pra estagiar na companhia que era a Hard Company, que era a companhia dele na época.

L - Você saiu de qual?

JK - Eu sai do Don't Stop, grupo Non Stop, ou companhia de dança, não sei e ai fui para o Heart Company. Que era um grupo que assim, fez história na dança urbana e eu olhava eles e pensava: meu deus, será que algum dia eu tenho a possibilidade de sei lá, chegar mais perto deles. E quando ele me convidou para estagiar eu fiquei desesperada, assim, eu não estava preparada mesmo, mas diz ele que eu tinha potencial e até hoje eu trabalho com ele, então acho que ele olhou certo, Graças a Deus. Mas foi muito difícil pra mim na época, porque eu entrei aquelas pessoas todas eram incríveis, eu admirava cada um daqueles bailarinos e não me senti preparada para estar ao lado deles e era mesmo, era despreparada. E naquela época o Otavio tinha um estúdio aqui, que é onde é a senar agora, que se chamava estúdio XXX e lá os dançarinos moravam lá, então a gente fazia aula de tudo. E lá eu fiz aula de condicionamento físico, de balé clássico, de sapateado, fora

as aulas de dança de rua, lock, pop, todos eles davam aula. Foi um crescimento assim, tudo aquilo que eu tinha aprendido naqueles oito anos, foi importante sim, mas o que eu aprendi naqueles seis meses iniciais que eu entrei ali, valeram anos. Eu entrei no mundo profissional da dança que até então eu desconhecia. Ai eu comecei a dar aula, ai eu já estava dançando a quase 9 anos, até que eu entrei definitivamente na companhia e a gente começou a viajar e fazer várias coisas pela companhia e eu entrei nesse lugar. Ai fiquei com eles, isso era 2004/2005 fiquei com o Hard Company e acabou que, como os bailarinos eram um de cada lugar do Brasil e esses bailarinos se dispersaram e a companhia meio que acabou, ela existia quando o Otavio tinha alguma coisa, a gente reunia todo mundo e dançava, ai eu fiquei com a necessidade de ter um espaço que eu pudesse desenvolver mais coisas, não que a gente se encontrasse uma vez por ano e dançasse. E aí foi quando veio a ideia de fazer o brainstorm dance company, que foi em 2009 e era inicialmente um grupo de pesquisa, na verdade na mesma época, um pouquinho antes, eu entrei num grupo de pesquisa de dança contemporânea que foi muito importante pra mim, que se chama IMP, investigação do movimento particular, a Juliana Dur era orientadora. E lá eu aprendi muita coisa, a dança contemporânea abriu muito a minha cabeça, eu fiquei lá de 2008 a 2012 mais ou menos e aliando esse conhecimento da companhia, que foi quando começou, então a proposta era meio parecida do que eu conhecia do núcleo de dança contemporânea, então eu chamei algumas pessoas ali e a gente pesquisa, fazia exercícios, estudava, não tinha a intenção de ser uma companhia. Daí a gente, na época éramos em 12 dançarinos e daí um filtro natural da vida, foi, foi e eu fui pra China fiquei 6 meses fora e quando eu voltei a gente fixou essa coisa de ser 4, porque já era 4, o coração assim, as quatro pontas da mesa que fixavam aquele espaço. E ai que veio a xuxa e o rock in rio e depois a gente ganhou uma outra competição de um festival de melhor grupo, que foi importante pra gente e todo ano a gente fica trabalhando pra isso, Então atualmente, a gente já dançou pequenos espetáculos, mas é mais showcase, essa vez vai ser a primeira vez que a gente vai criar um espetáculo mesmo, começo meio e fim, e não só um bloco de coisas. Então por isso essa temática da mulher e tal que é uma coisa que faz muito tempo que eu quero trabalhar.

L - E você me conta um poquinho, já que você comentou dessa história do começo, meio e fim, como é a história?

JK - Como eu falei o meu interesse inicial, dessa agressão que eu vi, sem querer, eu estava dormindo e acordei e ouvi os gritos de uma pessoa e eu fui pra janela e vi essa pessoa e eu não consegui muito lidar com aquilo e eu tive a vontade de transformar essa dor toda que eu vi em algo bonito, que a dança pudesse trazer uma imagem melhor sobre isso e também conscientizar um pouco as pessoas porque é muito fácil a gente falar: nossa, pois é, que coisa, várias pessoas sendo agredidas. Outra coisa é você enxergar isso de perto. Eu graças a Deus não passei por isso perto de mim, não teve nada na minha família, como outras pessoa infelizmente tiveram essa realidade muito mais próxima, então quando eu vi aquilo próximo de mim, através da minha janela, eu simplesmente chamei a polícia e a polícia não veio e eu fiquei lá 2/3h na janela e eram 6 da manhã e eu não sabia o que fazer e quando deu 8 h, eu tinha que trabalhar e eu tive que fechar minha janela e dormir, então aquilo ficou muito marcado pra mim, com o quão impotentes nós somos, o quanto eu tentei ajudar, mas eu não podia fazer nada. Eu ia descer, mas eu podia ser agredida, eu chamei a polícia, a polícia não veio. Eu ficar ali não ia ajudar em nada, eu tive que fechar minha janela e dormir. Então eu imaginei que talvez, com este espetáculo eu pudesse fazer a minha parte, de trazer um pouco de consciência para pessoa que tem essa realidade longe, trazer um pouco mais perto, pra gente poder entender o que essas pessoas passam e transformar isso. Eu não quero fazer algo muito pesado, mas se bem que não tem como você falar de agressão, super mega leve, mas eu quero que o espetáculo transite entre uma coisa que é mais pesada, porque é, mas que ela sugira essa ideia de que nós podemos transformar, que cada um de nós tenha essa possibilidade de transformar um poquinho dessa realidade e que o meu papel, enquanto coreografa e diretora é sugerir isso durante esse espetáculo. Ele está em processo de criação, criação é uma coisa muito específica né, então assim, eu não tenho todas as respostas, eu não sei todos os caminhos que a gente vai trilhar, agente esta no começo, a gente tem ai uns 6 minutos de criação, a ideia é que esse poket tenha 20min, mas a ideia é que o trabalho tenha 45min, então a ideia é que vire um espetáculo, inclusive eu quero escrever em projeto. Ainda está em processo, mas eu quero deixar as trilhas abertas pra gente podem transitar por vários lugares e ver quais caminhos a gente

quer visitar. Mas acho que é isso, pensar nesse processo de conscientização e transformação e trazer a responsabilidade da arte dentro dessa história assim, porque a arte é responsável por curar muita coisa. A gente falou disso ontem na reunião do FH2, a gente trouxe algumas temáticas, alguém falou “A dança Cura”, eu também pensei: a dança adocece, mas a dança cura também e é isso que eu quero trazer.

L - De que maneira você quer trazer?

JK - Cara, a dança pra mim, a maioria das pessoas que eu conheço e dançam até hoje, ela chegaram com alguma ferida na dança assim, quase todas, talvez algumas nem saibam. Uma carência familiar, uma perda, como aconteceu comigo, ou um abandono. Alguma coisa nos motiva a ir buscar um desses espaços assim. Então a maioria das pessoas que eu conheça elas foram curadas pela dança, porque existe esse espaço de vazio e eu entendo que várias pessoas vão buscar esses espaços de dança como uma transformação assim. Pra mim a dança ela é possível de nos levar para um lugar de cura.

L - E de que maneira a dança te transformou?

JK - Eu sou dança hoje, só dança, eu nem sei o que eu sou se não isso. A maioria, 90% dos meus amigos, 100% dos meus dias, pra não dizer noventa, porque eu tenho mais tempo com a dança do que com a minha família, mas é que a dança é minha família então já misturou tudo sabe. Então eu entendo que hoje eu sou uma pessoa muito mais sensível, muito mais aberta, muito mais comunicativa, muito mais compreensiva com as coisas, com as pessoas por causa da sensibilidade que a dana traz pro nosso olhar. A gente começar a enxergar as coisas, nossa uma plantinha, você ver o verde. A hora que eu entrei eu vi essa imagem e a quantidade de coisa que tem nessa imagem, as vezes as pessoas entram e saem sem perceber essa imagem, mas a dança abre percepções e acho que esse é o mais bonito da dança, faz com que a gente seja mais vivo, a dança transforma nesse sentido assim, parece que se tem um lugar em você que estava morto, vazio, é preenchido, com arte, com sensibilidade, com vida.

L - Quando que foi que você teve esse momento, ou foi um processo mais gradual? Que você decidiu que a dança ia deixar de ser só um hobby, que você ia seguir como profissão?

JK - Acho que foi justamente nessa transição, que eu sai desse grupo, que era mais um grupo de festival, que ia dançar e voltar e só, não tinha a ideia de ser profissional, de receber dinheiro para isso. Então a partir do momento que eu fui pro Heart e tive contato com o Otavio que já trabalhava de uma maneira profissional eu percebi que eu queria trabalhar com aquilo também, foi bem nessa transição de 16/17 anos. Eu comecei a dar aula com 17, então na verdade eu comecei substituindo o Otavio em alguns espaços, então pra mim era super difícil, mas eu tinha muito suporte dele, então ele sentava e me explicava o que eu tinha que fazer, como agir com os alunos, foi até uma discussão que a gente teve ontem, que hoje qualquer um da aula, mas se você tem um suporte de alguém que já está fazendo isso a mais tempo, isso já muda tudo. Hoje eu acho que eu sou uma profissional muito melhor porque eu tive mestres que me ajudaram a entender como é esse universo. Eu não sei dando aula, como eu vejo que muita gente faz hoje. Eu não julgo, porque eu acho que cada um tem uma realidade, mas a gente tem uma responsabilidade muito grande com as pessoas que estão ali na nossa mão, elas podem ser que elas parem de dançar na primeira aula, se você vai lá e da uma aula mal humorado ou sem experiência ou elas podem dançar pro resto da vida, como eu estou até hoje, porque um dia essa primeira coreógrafa me trouxe motivação e esse segundo me trouxe profissionalismo. Então se um deles tivesse quebrado minha imagem sobre dança, tivesse me frustrado como bailarina, eu talvez não tivesse a oportunidade de estar aqui hoje conversando com você sabe.

L - Bom, próxima pergunta era se você teve apoio, pelo visto você teve bastante.

JK - Cara, eu sempre tive bastante apoio. Uma coisa é que a minha família me apoiou e eu acho que isso é super importante, minha mãe, claro que em algum momento ela sentiu medo de eu não conseguir dar conta disso, mas minha mãe escolheu como profissão a assistência social, que também é uma profissão difícil de entrega, de ajuda ao próximo, por isso ela não sentiu tanta resistência, porque mesmo a profissão dela é super difícil de não dar certo, digamos assim, e deu. Ela sabe que não é uma profissão que eu vou ficar milionária porque a arte nem é para isso, mas eu sou muito feliz com ela. Então eu não posso negar, eu tive muito apoio da minha família, da minha mãe em primeiro lugar, eu tenho uma irmã que sempre me apoiou, sempre foram me assistir dançar, isso é apoio. Não é só isso, fora que

ela me ajudou muitas vezes para eu poder ir para um festival, pagou estúdio de dança, enfim, na época que eu era novinha e não tinha condições minha mãe me bancava. Hoje já sou eu que me banco, tanto a minha vida como meus cursos de dança e tudo mais. É a dança bancando a própria dança, né. Mas se eu não tivesse esse apoio inicial dela eu não teria como ter avançado, fora esses mestres que me ajudaram muito me ajudando a entender o que eu não queria e o que eu queria, porque ninguém tem todas as respostas né? Vários destes mestres, eu digo mestres porque tenho muito respeito por quem veio antes, me trouxeram algumas coisas que eu identifiquei, tipo nossa, isso não é legal de fazer. Mas ao mesmo tempo eu sou uma pessoa bem aberta para tentar absorver o que todos tem de melhor sabe? Então eu acho que consegui fazer isso, consegui absorver muitas coisas boas que eles tinham para me dar, todo mundo tem como absorver e doar e também filtrar o que você não quer sabe?

L - E quais foram os pontos baixos do seu trabalho?

JK - Cara, a dança é altos e baixos né? Todo ano teve pelo menos um momento que eu pensei: Meu Deus! Não digo nem parar de dançar porque acho que eu nunca consegui formar essa ideia. Mas teve momentos que eu pensei, puts, eu preciso ganhar mais dinheiro. Hoje eu tenho 30 anos e me faz falta uma estabilidade financeira, ou até de vida, porque eu viajo para lá e para cá, eu não tenho uma raiz aqui, mas é tão incrível poder conhecer tantos lugares e tantas pessoas. Então tem os altos e baixos inerentes assim. Mas eu consigo ver a minha trajetória como só um gráfico crescente assim sabe? Claro que para esse gráfico crescente eu tive que passar por várias dificuldades, mas eu vejo como um caminho crescente bem natural assim. Primeiro eu fiz aula, depois eu fui dar aula, eu participei de uma companhia, depois eu criei a minha companhia e hoje eu quero viver disso. Eu vivo muito de workshop, antes eu dava muita aula, aí eu parei de dar aula para poder viajar mais, hoje eu faço muito júri, ano passado fiz o júri festival de Joinville, esse ano fiz de dançar urbanas, e dei aula lá que é um dos melhores lugares do mundo. Ano passado eu até escrevi que há 17 anos eu subi naquele palco como bailarina da categoria júnior. E aí estava eu ano passado ouvindo meu nome como júri daquele espaço, foi um super orgulho sabe? É uma prova de que eu estou construindo minha trajetória com raízes fortes sabe? Eu construí ela plena, para mim é um super.. Para quem não é da dança talvez não signifique nada o festival de Joinville. Mas eu viajei

para muitos lugares com a minha dança, ano passado eu fui para a Alemanha, para fazer um júri, dei aula lá e coreografei um trabalho de Chicago, que foi esse ano, trabalhei na China em um cruzeiro como bailarina. Eu fui para lugares que sozinha eu nunca teria ido, quando que você compra uma passagem e vai pra a china, coreia, Vietnam. Fora todos os amigos que eu fiz, fora ter vivido 6 meses dentro de um navio que não foi nada fácil porque eu me sentia prisioneira de lá. Então ao mesmo tempo que eu vivi coisas legais teve dias que u riscava os dias no calendário, que nem prisioneira, porque eu queria sair de lá, mas eu tinha um contrato. Então são esses altos e baixos que nós temos todos os dias. Eu acho que o que me move é estar em movimento. Parece meio redundante, mas o que me move a acordar todos os dias é exatamente isso, é não estar sempre no mesmo lugar, batendo cartão, em um escritório. Para algumas pessoas essa realidade é super válida, para mim não sabe? Para nós bailarinos, a gente precisa estar em movimento, é esse processo que me move. Talvez em algum momento eu queria mais estabilidade, se eu casar, seu lá, tiver meus filhos.

L - Posso dizer? Minha aposta é que isso nunca vai acontecer. Ontem eu entrevistei uma bailarina na seguinte situação, ela estava em casa com o filho pulando para lá e para cá, querendo mostrar o desenho, o marido perguntando quando a entrevista vai acabar porque ele já estava com o jantar no forno, a sogra cuidando da criança não sei aonde. E ela está com dois super projetos com um mapa de todas as ações sociais relacionadas com dança no mundo. Então eu acho que não para não.

JK - Nossa que incrível! E assim funciona né? Eu acho que é isso, na hora que a gente quer parar de se movimentar, para a dança, porque dança é movimento né?

L - E os pontos altos?

JK - Cara, os pontos altos é isso meu. Conhecer essa pessoa aqui ó... Essa pessoa entrou na minha sala e a gente é irmã assim ó. Ela... nossa, fico até emocionada. É muito legal você poder ensinar e depois aprender, porque eu aprendo muito com ela, eu ensinei dança e aprendi vida. Aprendo dança também. Porque é isso né? Ela e o marido são duas pessoas que eu não sei como seria a minha vida sem eles. Então a gente poder ter essa coisa de trocar assim com as

peessoas, eu acho que a dança é uma grande troca. Eu nunca acho que eu estou só ensinando, eu estou sempre aprendendo também. Pensa que rico, eu entro em uma sala com 50 pessoas, eu estou ensinando todas elas, mas também tem 50 pessoas me ensinando. A pessoa que está na sala ela só está aprendendo entre aspas comigo porque está aprendendo com todos lá também, mas eu sou a pessoa que estou em questão ensinando então acho que isso é o mais legal. Poder viajar também, como eu te falei eu fui para lugares que nem ano passado eu fui pra Alemanha, puts eu lá fazendo júri, o que é isso? Quando eu achei que iria fazer isso? Ou mesmo o festival de Joinville que eu fui quando criança e depois eu estava lá numa posição de dar um parecer para as pessoas que estavam lá. Então eu tomo muito cuidado para ser muito justa e honesta porque eu sei o quanto isso foi importante para mim. Então eu acho que o ponto alto da dança é encontrar pessoas, trocar com elas e se transformar em uma pessoa melhor. Eu tenho certeza que a dança me transformou em um pessoa melhor, certeza assim! Eu vim de uma família que me deu estrutura, mesmo tenho perdido meu pai muito cedo minha mãe me deu estrutura. Eu consegui estudar, além de educação física eu fiz marketing, então poxa, eu fiz duas faculdades. A gente não é rico nem de longe, mas a minha mãe sempre batalhou muito para me dar o estudo além de tudo mais e o amor, minha mãe é muito amorosa. Então eu acho que tudo isso já me transformaria em uma pessoa boa, mas a dança conseguiu me levar mais longe, me tornar uma pessoa mais sensível.

L - E você tem algum episódio marcante na tua carreira que você guarda no seu coração em um lugar especial?

JK - Ah tem vários, deixa eu ver... acho que teve a premiação do Rock in Rio que foi a minha companhia, que eu batalhei, por mais que todas aquelas pessoas ali. Eu tive muitas coisas legais quando eu estava no heart company, ou quando eu estava no grupo de pesquisas das contemporâneas, mas quando o espaço é meu assim, eu me sinto meio mãe, mesmo que todos tenham colaborado, fui eu que idealizei. A gente teve uma premiação de 45 mil, teve muita gente que veio falar com a gente, teve entrevista, não pela parte midiática, mas cara: a gente conquistou algo no cenário nacional e internacional, as pessoas que foram para o nacional eram grupos que já estavam há muito tempo e muito bons e eu mesma não achei que a gente poderia ganhar e a gente foi longe, demais assim. E o mais louco foi que a

gente ensaiou muito assim, a gente chegava a ficar 14 horas dentro de um estúdio, em um dia de 24, foi pesado, eles queriam me matar. Então quando a gente ganhou, por mais que eu achei que a gente não fosse ganhar, eu sei que foi merecido. Foi tipo: obrigada, eu sei que é nosso porque a gente batalhou muito. Não foi ir dançar qualquer coisa para ganhar um ingresso do rock in Rio, os outros grupos chegaram e foram conhecer, passear pelo corcovado e tudo mais, e a gente foi ensaiar. Então foi muito bom, foi muito marcante para mim. Tem uma frase que eu falo sempre, quem assiste a minha aula a mais tempo sabe, que é trabalho = resultado. A gente trabalhou e o resultado veio, então foi a prova disso, que você trabalha e daí pode qualquer coisa.

L - E para o futuro?

JK - Olha... cada vez mais eu quero ter mais condições com a minha companhia, hoje nós somos ainda independentes então eu quero através de projetos e oportunidades, nós estamos tendo oportunidades bacanas, mas eu queria ter mais condições financeiras de bancar isso. Eu tenho um milhão de ideias, mas infelizmente a parte financeira pega um pouco para que eu possa desenvolver isso sabe? Então meu futuro é mais de estabilidade, quero dar um foco maior para a minha companhia que por um momento a gente ficou esquecido. Nós ganhamos todas as premiações e tudo mais, mas daí cada um foi fazer as suas coisas. É legal que esses quatro bailarinos são muito bem colocados no cenário, viajam o país, são coreógrafos e tudo mais. Eu estou com um elenco fortíssimo, mas eu queria ter mais estrutura para que eles possam dizer não para um evento porque vão ter que pagar o aluguel no final do mês. Então essa coisa de ganha hoje para pagar amanhã. Então eu queria que a gente tivesse um espaço mais tranquilo para poder criar. Para que a gente pudesse fazer o nosso trabalho com mais conforto assim, não é nem para ter grana, mas é para desenvolver o trabalho que eu gostaria com condições.

ANEXO X – Entrevista com Gabriel Toglyesi realizada por Skype, no dia 09/06/2016 e em São Paulo, no dia 30/04/2017.

L – Quantos anos você tinha quando começou a dançar?

GABRIEL TOGLYESI – Eu comecei a dançar, fazer aulas de dança, quando eu tinha uns 8 anos de idade. Eu comecei a fazer sapateado americano. Mas quando eu tinha uns 4 anos, meu pai, eu queria muito fazer balé e meu pai me levou para fazer uma aula, só que eu era muito novo e não me deixaram. Depois meu pai faleceu e eu não fui mais procurar isso, eu fui só aos 8 anos, quando minha mãe falou que queria que eu fizesse alguma atividade física, porque eu estava engordando e eu não me adequava a nenhuma outra atividade que meus irmãos faziam, eles gostavam de judô, caratê, futebol e tal. E eu não gostava de nada disso. E ela perguntou: qual atividade física você quer fazer? Eu falei: balé. Ela falou: não, balé, não. Faz dança de rua. Daí eu falei: ah, dança de rua eu não quero. Falei: quero jazz então. Ela falou: jazz... não. Faça sapateado. Aí a gente chegou no acordo do sapateado. Aí eu fiz por 2 anos quando era pequeno, parei por um período e voltei quando tinha 14 anos, eu acho. Aí, somando os anos de sapateado foram uns 2 anos, assim.

Aí eu fiz 2 anos de sapateado quando era pequeno, aí rola preconceito e tal e eu não estava feliz, parei um tempo, voltei a engordar tal, aí eu comecei a fazer teatro na escola e eu fui voltar a dançar por causa de umas meninas do meu colégio que insistiram que eu dançasse com elas no festival de dança no colégio. Aí no ano seguinte, assim que eu apresentei com elas, eu fui numa academia de dança, fiz matrícula de novo, pedi bolsa e tal. Aí voltei a sapatear e depois disso fui voltando aos poucos. Fazia 2 vezes por semana a aula e eu fui ficando com vontade de fazer mais, pedia para fazer mais aulas e ia fazendo várias aulas, assim, tipo, lotava meu horário, de aulas. Aí quando chegou no período... Aí depois de uns 3 anos fazendo aula de sapateado, eu comecei a fazer aula de yoga, estava no teatro ainda, aí fui fazer jazz, dança de rua, balé, depois de um tempo, assim. Aí eu decidi que ia prestar dança na Unicamp. E aí eu fiz faculdade de dança.

L – Só confirmando: quantos anos você tem?

GT – Eu tenho 25

L – E hoje você dança profissionalmente?

GT – Danço. Chama-se Companhia Perversos Polimorfos. Que é uma companhia de dança aqui em São Paulo.

L – Quanto tempo faz que você está lá?

GT – Na companhia, eu comecei como produtor da companhia em junho de 2014. E aí como bailarino oficialmente eu comecei em março de 2016. Tem dois meses que eu tô oficialmente como bailarino. Antes eu fazia aulas com eles e ano passado eu participei de um processo também, mas de construção de corpo, não tanto pela apresentação.

L – Você disse que sempre gostou de dançar, que era uma coisa que você pedia para fazer e tal. Por quê?

GT – O meu irmão tinha um amigo que se chama Jaruan, que dança na São Paulo Cia. de Dança, se eu não me engano, que ele é de São José dos Campos e dança na São Paulo Cia. de Dança. Que meu irmão... eu tenho 3 irmãos mais velhos. Esse mais velho é 8 anos mais velho do que eu e o Jaruan já dançava porque, se não me engano, ele é primo, sobrinho da Cristina Cará, que é uma academia lá em São José dos Campos, super famosa e tal. E ele dançava lá. E eu tenho uma memória de ir assisti-lo. Só que assim, a gente tinha que assistir o espetáculo inteiro. E eu tenho uma memória de alguém dançando num foco, um menino dançando num foco e eu lembro que eu gostei daquilo. E aí em casa tinha uma calça, não sei se era de lycra, que material que era, mas era uma calça muito justa, que minha mãe colocou em mim para eu dormir, quando eu era muito pequeno e eu vi minhas pernas todas... sabe a sensação das pernas bem juntinhas. Eu falei: nossa, eu sou um bailarino e saí pulando pela casa. E aí eu queria fazer balé depois de ver esse espetáculo de dança. Eu fiquei com vontade de fazer.

L – E o quê fez você resolver seguir carreira nisso?

GT – Eu acho que foi o fato de ter que. A gente é meio que obrigado com 16 e 17 anos a escolher alguma coisa para trabalhar com. Então assim, em 2006 eu estava no primeiro colegial e eu pensava em fazer artes cênicas. Não sei, eu tinha uma visão de que artes cênicas iria me possibilitar mais caminhos, iria facilitar, mas eu fui na Unicamp em um evento que chama UPA, que é Unicamp portas abertas e fui conhecer o curso de artes cênicas e fui conhecer o de dança também, porque eu tava voltando a dançar e fiquei meio encantado, assim, em relação à dança. Em 2006 eu ainda falei, não, vou prestar artes cênicas, então eu ficava ouvindo muita piadinha. Eu falei: vou prestar dança. Ela falava: não, pelo amor de deus, não vá prestar dança. Só que chegou no último ano do colégio, terceiro ano colegial, e eu tinha que escolher alguma coisa pra prestar assim, e a única coisa que eu prestei foi de dança na Unicamp. O meu irmão insistiu muito para a minha mãe, deixa o Gabriel prestar dança, ele quer muito, e eu nem sabia se eu queria mesmo ou não. Pra mim tanto fazia ficar em São José e ficar fazendo uma graduação em administração lá ou fazer uma graduação em dança na Unicamp. Mas aí falei: vou prestar Unicamp mesmo e tal. E aí prestei e rolou de passar. Eu fiquei muito feliz, porque não estava mais aguentando ficar em São José dos Campos. É uma cidade que eu já estava por aqui dela, achava tudo muito passado, e foi nesse momento que eu decidi me profissionalizar, mas depois que eu me formei, que teve um período meio conturbado na minha vida que eu quase desisti de tudo e fui fazer hotelaria, sei lá, quase fui fazer outra coisa, que não era dançar, porque é um mercado que é complexo, não é institucionalizado.

Mas eu acho que profissionalizar veio mais com esse projeto em 2014 que eu entrei na companhia.

L – Como foi para entrar na companhia? Foi audição?

GT – Não. O Ricardo, que é o diretor da companhia, ele foi na Unicamp apresentar em 2011. Eles levaram um trabalho que se chamava benquesebenque (?). E que era contemplado pelo Posviana (?). E eles apresentaram lá na Unicamp e eu lembro que eu achei muito diferente de tudo que eu tinha visto. E uma das coisas que me chamou muito a atenção foi a beleza de um dos bailarinos, que era o Jerônimo. E daí eu falei assim: ah, vou adicionar todo mundo, no Facebook, pra

saber mais do que eles pesquisam e tudo o mais. Daí eu adicionei o Jerônimo, adicionei o Ricardo e adicionei a Natália Catarina, que tava dançando também. E aí o Jerônimo não falou muito comigo, ele só falou que fazia parcours, que trabalhava com parcours. Achei legal, tal, mas o Ricardo começou a conversar muito comigo. A gente começou a trocar muita ideia, sobre o que ele estava pesquisando, sobre o que eu estava vendo na faculdade, sobre o que eu achava interessante, então a gente foi trocando muito assim. Então desde 2011 a gente conversava bastante pelo computador, pelo Skype, e a gente ficava conversando assim, trocando ideia mesmo. Aí em 2013 eu me formei na graduação e queria prestar em uma escola em Bruxelas que se chama P.A.R.T.S, eu fui, fiz todas as etapas da audição, mas no final, fiquei na lista de espera, mas não fui aprovado. Que é da Ana Therese, uma escola vinculada ao Rosas, Ana Terese. E eu queria muito prestar para essa escola, porque eles só abrem audição a cada 3 anos. E tem uma idade limite de 23 anos, você precisa ter até 23 anos para entrar na escola, depois disso é muito difícil que você entre. Então fui, fiquei na lista de espera, só que não me chamaram. E aí eu fiquei muito mal com isso, e um dos meus irmãos morava em Barcelona, aí eu fiquei morando com ele por seis meses, tanto pro processo da P.A.R.T.S quanto para ver outras escolas, porque eu não me sentia capacitado o suficiente, depois da graduação, a ingressar em qualquer companhia, eu achava que eu não tinha técnica, eu achava que eu não tinha potencial para entrar em uma companhia assim, sem profissionalizar mais no exterior. Então fiquei 8 meses morando lá, só que foi um período muito conturbado da minha vida e eu fiquei muito mal. E eu voltei pro Brasil. E nisso eu conversava bastante com o Ricardo ainda, sobre dança, sobre o que eu estava fazendo lá, que não estava vendo, como eu não conseguia trabalho, comecei a procurar trabalho no Mc Donald's, em lanchonete, em vários lugares e eu não conseguia trabalho porque estava muita crise lá na Europa, né? Aí ele falava: por que você não volta? Vem pro Brasil, aqui tem trabalho, aqui tem trabalho com dança, o que é o mais importante, porque se você vai fazer outras coisas vai desviar a sua atenção, você não vai conseguir se dedicar direito. Aí beleza, deu os 8 meses lá, não deu nada certo lá na Europa e eu voltei para o Brasil. E voltei para São José dos Campos, não voltei direto para São Paulo. E nisso eu fiquei um tempo fazendo aula na Cia. de dança de São José dos Campos, com o pessoal lá, me apresentei com eles fazendo uns papéis mais... (falhou a chamada). Aí eu comecei a dar aula de sapateado para juntar um dinheiro, porque eu tinha bastante experiência com

sapateado. Dois meses até um mês depois, quando eu comecei a dar aula de sapateado, o Ricardo me ligou e ele sabia tudo o que eu tinha passado, sabia que eu estava em uma fase difícil e tal. E aí ele decidiu me convidar, assim, pra trabalhar com produção no projeto dele. Então foi um convite. Para trabalhar com produção. Ele falou que era simples, eu nunca tinha trabalhado com produção antes, só coisa ou outra do TCC, de um projeto aqui ou acolá, na graduação eu fiz produção junto com uma equipe para a festa de formatura... Então umas coisas bem bobas assim, daí ele me ofereceu esse cargo, tá me auxiliando também, tá me orientando, então eu tô bem. E aí eu vim para São Paulo em junho de 2014 à convite. Mas eu continuei com o desejo de dançar. Por mais que eu fizesse produção, eu tinha o ímpeto de poder dançar. Uma vez ou outra eu fazia aula junto com a companhia. Porque o processo, é que eles não fazem aula exatamente na companhia, a gente não faz aula. Existe um aquecimento e existe o trabalho que é feito. O aquecimento e daí já é direto o trabalho, a gente não tem uma rotina de aulas. E daí de vez em quando eu participava desse aquecimento que prepara o corpo pelo o que é feito.

L – Pergunta meramente por curiosidade: eles fazem aula de clássico?

GT – Não, a cia. não trabalha com clássico.

L – Nem para aquecer?

GT – A gente já fez uma vez com a Patrícia, que é uma das meninas que dança na companhia, ela tem uma experiência muito grande em clássico, então ela deu uma aula pra gente uma vez. Por fora eu faço uma aula de clássico com a Angela Nolf (?) aqui em São Paulo, mas na Companhia a gente não tem. Agora a gente está com esse projeto que se chama retrovisor, que é via Fomento à dança na Cidade de São Paulo, via esse edital, a gente tem uma ação que se chama interferências colaborativas, então a gente tem 3 convidadas, que é a Beatriz Sano, a Rafaela Sayon e Tarina Quelho, mas não sei se é importante, mas a gente tem a proposição dessas mulheres fazerem interferências na companhia. Então elas elaboram uma aula pensando no quê a companhia desenvolve e elas vão trabalhando com a gente dentro de... é como se fosse uma aula, mas não é uma aula. É um pouco mais específico.

L – E você que já teve alguma experiência na Europa e acabou voltando. O Brasil então, você diria que tem mais oportunidades para uma carreira na dança?

GT – É porque o que acontece: lá na Europa tem muita escola de dança, o que é muito bom, então acaba que tem muita gente que faz escola de dança e eles não tem muitas políticas públicas, tantos editais para a dança. Eu sei que na Espanha, a graduação em dança, ela não é reconhecida pelo MEC deles, então você não tem um reconhecimento. Existem escolas de graduação em dança de 3, 4 anos que são caras pesadíssimas, que tem aula de anatomia, aulas de história, aulas de filosofia e o de Bruxelas também não reconhece. Tanto que essa P.A.R.T.S ela é um programa de graduação, mas que não é um programa de graduação, porque ela não tem um reconhecimento legal pra isso. Onde mais se tem graduações em dança na Europa é na Alemanha, se eu não me engano, mas acho que Londres também tem programas de graduação em dança. Nos outros lugares são escolas de formação que não são reconhecidas pelo Ministério da Educação, e essas escolas formam os bailarinos muito bons. E também tem muitas companhias de dança financiadas pelo Estado, na Europa. Existem companhias estatais na Alemanha. Acho que cada cidadezinha tem um teatro, que tem uma companhia de dança e tal. E aqui no Brasil não tem tantos lugares que tem isso, mas eu acho que a gente ainda, não é que não tem tantos bailarinos, tem muitos bailarinos, varia muito de lugar para lugar, de trabalho para trabalho. Então nesse nicho da dança contemporânea que sobrevive através de editais, através da ... tem uma abertura, que eu tive. Que lá na Europa seria mais difícil, porque eles não têm SESC, eles não têm editais, não têm tanto fomento. Então eu teria que lutar muito, encontrar outros meios de fazer o espetáculo, cobrar ingresso e isso pagaria algumas coisas, mas eu teria que achar um trabalho paralelo de dar aula. Eu vejo, muitas pessoas que têm uma formação de dança na Europa, elas dão aula, elas têm muita oportunidade de dar aula, de trabalho eu acho, além de ingresso. Eu acho que é isso também, não tenho certeza objetiva das coisas.

L – Eu conversei com a Eleonora Greca e ela falou que viu muita coisa mudar durante a sua carreira. Ela disse que antes era companhia só em São

Paulo e no Rio. Em Manaus eles até tinham alguma coisa por causa do teatro de lá, mas não era grandes coisas. E ela disse que isso mudou muito com as leis de incentivo, com o surgimento de novas companhias e que os bailarinos brasileiros acabam sendo mais cotados tanto aqui, porque são daqui, mas bastante também no exterior pela maneira de dançar.

GT – Ah. Tem muito bailarino brasileiro no exterior, principalmente nas companhias. Tem o Davidson, a Fernanda Barbosa, na Suíça, é bem legal.

L – E é legal isso, porque, bem ou mal, a gente não vê isso. A gente que está de fora do cenário profissional da dança, a gente não sabe que isso acontece.

GT – Eu lembro que a São Paulo Companhia de Dança, teve um ano que eles abriram, 2012, 2011, não sei, então foi muito louco que eles abriram audição para bailarinos brasileiros que estão no exterior, tipo, eu achei muito louco isso. Você vai pro exterior, pra chamar os bailarinos brasileiros que estão no exterior, para uma companhia que é no Brasil? Voltar para o Brasil, sabe? Por isso tem umas coisas que eu acho bem bacanas, bem engraçadas.

L – Ok. Eu queria saber, você tem uma coreografia que você dançou que seja a sua coreografia preferida?

GT – Acho que elas são todas diferentes. Cada uma tem um carinho especial, da época de formação, ou de sapateado, que é bem diferente do modo de trabalho que eu faço hoje em dia. Que é à partir de improvisação. Só que com (falha da ligação) para se movimentar. Hoje em dia a noção de coreografia é diferente da que eu tinha antes, então eu acho que cada trabalho, cada coisa que eu faço é diferente. Eu gosto de todas e todas tem o que trabalhar. Eu acho que não tem uma favorita, assim. São carinhos diferentes em lugares diferentes.

L – Você teve alguma história que você teve na dança que você lembra com um carinho mais especial?

GT – Eu lembro, quando eu tinha uns 14 anos, que eu tinha voltado a dançar, que eu saía muito irritado do palco. Eu falava: foi tudo ruim, foi tudo uma droga, eu nunca mais vou dançar na minha vida, eu nunca mais vou dançar. E isso é ridículo, né, você vai lá e você dança. Não tem muito o quê fazer, você já dançou, já foi, não tem muito isso de voltar atrás e não é por isso que você vai parar de dançar. Você vai lá, faz de novo e tal.

Ah! Teve um momento que marcou bastante que eu estava participando da produção, que eu ficava só no backstage, que a gente fez pela companhia no Paço das Artes, lá na USP, que ainda era lá na USP e agora fechou, mas a gente fez uma ocupação no museu lá que se chamava ocupação perversos polimorfos. E para mim foi muito mágico ter produzido isso. E a gente ficava durante o mês de janeiro inteiro dentro de um galpão enorme. E a gente apresentou 3 espetáculos, que eram os 3 espetáculos que a Companhia estava em circulação. Que era o ânsia, o imagem nua e outros contos e o movimento para um homem só. E eu não dançava nenhum deles, mas o fato de estar lá, e estar produzindo e de estar fazendo os correios de comprar as comidas, de recepcionar pessoas, de... esses correios de produção todos, de estar lá. Foi muito legal. E do lado tem um prédio abandonado que a gente não podia acessar, um prédio abandonado, que já teve gente que morreu lá, e tal, só que a gente pulava o murinho lá, pulava a grade e ia lá fazer filmagem, ia lá... Era um lugar muito lindo de estar, só que a gente fazia tudo escondido, porque não podia entrar lá. Isso foi muito legal também, foi super engraçado.

L – E você tem algum objetivo, algum sonho, assim, na dança?

Sonho, assim? Ah, tipo eu tenho muitas vontades de criação de trabalho, sabe? Então vão surgindo coisas na minha cabeça que eu queria maturar elas e coloca-las de fato em cena, mais do que alguma coisa específica, assim, então, tem um trabalho que eu estava fazendo com algumas amigas, paralelo à companhia, que são minhas amigas aqui de São Paulo, que vieram todos da Unicamp da mesma época, dois amigos também, e eu tinha vontade de fazer um trabalho que se chamava “Eu quero ganhar flores”, então a gente ficou, por dois meses, a gente combinou de se encontrar todos os sábados e eu ia dirigir esse trabalho. Porque eu queria ver as pessoas com flores de plástico e se batendo com essas flores de plástico. É, esse tipo de desejo, sabe. E tem uns trabalhos que eu quero fazer que

têm há ver com conceitos, com coisas que eu acho que são interessantes em cena e que eu tenho pensado muito é como trazer elementos das artes visuais e da fotografia para uma dança. Tanto para um expectador quanto para um bailarino em movimento, como lidar com uma dança como se fosse uma peça de arte em um museu, então como se instaura esse mesmo clima, que você observa uma obra e você passa determinado tempo olhando para aquela obra, entendendo todo o contexto, entendendo aquela atmosfera que aquela obra cria como que isso afeta a dança, que é feita e que é desenvolvida. Então isso tem sido um desejo atual meu, do fazer as coisas em dança, do mover em dança, como criar atmosferas, como instaurar esses lugares.

L – Eu conversei com o Tom sobre isso. Ele disse que a dança é uma arte visual.

GT – Sim, o cenário, o som, porque o som toca a sua pele também e isso afeta você enquanto espectador, o modo como você se dispõe para assistir a um espetáculo geralmente é palco – plateia. Mas você pode buscar outras formas, tem gente que faz em arena, tem gente que faz... Só o fato de você, por exemplo, eu estreei um solo agora dia 21 que é via Governo do Estado. A gente decidiu, em um dos ensaios com o orientador que é meu diretor também, só que nesse projeto ele é só meu orientador, a gente decidiu disponibilizar a plateia ao redor da dança que eu faço, só que sentada no chão, não sentada em cadeira, porque isso muda a perspectiva de olhar das pessoas. As ações que eu desenvolvo acaba, a pessoa tem que movimentar um pouquinho a cabeça dela, sabe? E esse lugar de expectador e recepção da obra é muito louco que eu vi isso muito em um trabalho da companhia que se chama “Imagem Nua e Outros Contos”, porque a plateia estava bem próxima, sentada em cadeira, e os bailarinos desenvolvem a ação de caminhar de um lado para o outro e depois eles vão desenvolvendo outras ações à partir disso, mas a princípio eles ficam só em uma linha, cada bailarino, são sete bailarinos, e eles caminham de um lado para o outro em diferentes tempos. E isso acaba gerando o efeito que é parecido com o de tirar fotos em movimento, que acaba dando aquele efeito borrado e o objeto em foco, o objeto em movimento em foto e o fundo borrado, porque é o processo de captação, de recepção, é muito próximo, do processo de fotografia, então isso é uma coisa que me interessa muito,

como é que o espectador se disponibiliza no espaço para ver aquela obra e interagir com aquela obra e trocar com aquela obra e como que o artista dança e a dança que é feita cria essas conexões visuais da coisa.

L – Então a companhia abre espaço para vocês criarem.

GT – Sim, muito, o Ricardo, ele trabalha com direção, ele não se classifica como coreógrafo. Ele se classifica como diretor, isso eu acho muito interessante, porque ele sabe algumas coisas que ele quer, que ele tem em mente. Qualidades de movimento, ele está fazendo agora, ele trabalha há muito tempo no CTP (?) e trabalha com dança e tá fazendo uma formação lá agora em artes do corpo e ele tem muitas noções de movimento, das intenções, o que o espaço necessita, trocas no espaço e tal, ele é um ótimo diretor, ele consegue observar cada bailarino, ele leva preposições, a gente improvisa à partir dessas preposições e ele vai dando o retorno pra gente, direcionando para o caminho que ele quer, do movimento que ele tem.

L – Um comentário: esse pessoal da dança estuda muito!

GT – Sim! Tem que estudar. A gente tá numa companhia que fica o dia inteiro fazendo aulas e só trabalhando o corpo, a gente leva muitas indicações de texto, muitos livros, então, por exemplo, imagem nua e outros contos, o tema é uma imagem nua de um filósofo português, ele é um filósofo meta fenomenologista, alguma coisa assim, que é o José Gil. Ele tem um livro que se chama Imagem Nua e pequenas percepções, então, o como a gente está em cena, como a gente dança, como a gente se movimenta, não sei se é exatamente isso, tá, eu tô falando da experiência que eu tive, porque eu não li o livro inteiro, li alguns trechos só, mas que assim, é um lugar anterior à dança, à partir do que a gente pensa, de como a gente se sente, de como a gente percebe o espaço, isso já modifica a nossa presença e a nossa relação com o espectador, é como se tudo o que a gente imagina, o que a gente visualiza, as pessoas já estão visualizando também. Então o quê a gente pensa, o que o Ricardo trabalha, ele até tem um workshop que se chama mente... então tudo o que você está pensando enquanto você está dançando, isso transpassa para a plateia, a plateia sabe o quê você está pensando, se você deu

uma perda, a plateia percebe isso. Então ele trabalha muito nesse lugar de conexão com o quê você está sendo em cena, não só o quê você está fazendo. Muitas vezes não é nem você que faz, você só é aquilo, você está aí, sabe?

L – E você... contemporâneo é seu estilo preferido? Tem mais mercado? Por que o contemporâneo?

GT – Olha, eu não vejo tanto o contemporâneo que a gente trabalha na companhia com o estilo de dança contemporânea, o estilo mesmo, eu acho que é um lugar de pesquisa em dança, mais do que um lugar de dança contemporânea, talvez o lugar da companhia seja um lugar de pesquisa em dança. Eu acho que, aqui em São Paulo, a pesquisa em dança, ela tem um espaço muito grande à partir do Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, que é um edital, que foi conquistado pelos trabalhadores da dança em 2006, então eles vêm lutando desde de antes, com certeza desde bem antes, por verbas públicas para a dança, por uma participação mais efetiva do Estado na manutenção da cultura. E eles lutaram muito por essa lei de Fomento à dança, porque acho que já existia o Fomento ao Teatro e tem um lugar que os trabalhadores da dança que lutaram pela lei de fomento na época em que eles lutaram, se não me engano, esse grupo que se reuniu para fazer isso, eles eram pessoas que trabalhavam justamente com dança contemporânea de pesquisa e que reflete a sociedade do modo como é hoje, exatamente, não sei as minúcias da coisa, mas eu sei que tem um termo no edital e na lei de fomento que é Pesquisa em Dança, então a companhia precisa ter uma continuidade de pesquisa em dança, e de pelo menos dois anos dentro de São Paulo, isso fomentou muito em São Paulo, trouxe à tona muitas companhias. Então, mesmo quem não trabalhava com pesquisa em dança acabou migrando um pouco para esse lugar. Aí a questão da editalização da dança, também. Porque a gente está embutido da companhia um pouco, sabe, sobre fazer a dança que você quer fazer, que você acredita e depois tentar encaixar em lugares que isso se torna inviável, mas pensar no edital e fazer uma coisa para o edital. São coisas diferentes, mas eu acho que isso possibilitou. Não é que aqui em São Paulo tem mais mercado para esse lugar de dança e que é o que eu já fazia na universidade, na universidade a gente tem muitas aulas de técnica, mas também tem muitas aulas de criação e os professores tem muito contato, muitos professores vem para São Paulo, indicam coisas de São Paulo,

artistas de São Paulo desse nicho, foram muito para a Unicamp apresentar. Então essa troca intensa e eu acho que essas verbas públicas para dança, elas possibilitaram que eu crescesse em São Paulo.

L – Então, a maioria dos projetos tem as suas coreografias, pesquisas, tudo bancado pelo Estado, né?

GT – A maioria, não todas, tem gente que tem um trabalho independente, se não me engano tem um coletivo em Votorantim, acho que o A12, que eu acho que eles trabalham com... eles não cedem ao Estado, eles fazem por eles. Então eles fazem pesquisa, arrecadação de verbas, por conta deles. Eles não vão para o Estado, para captar verba. Tem companhias que não... porque assim, o fomento também é uma roleta russa, o fomento é da cidade, o Proac é do Estado de São Paulo, então assim, esses editais eles são uma roleta russa, é um sorteio quase. São muitos grupos e não tantas vagas e não tanta verba, o Proac tem uma verba muito mais limitada, no fomento você faz o seu orçamento, então é meio que uma roleta russa, então as companhias tem que manter fazendo, então isso tem um lugar, por exemplo, duo dessa economia da dança que são os SESC's, os SESC's possibilitam, pagam um cachê, pessoas que, já uma boa ajuda.

Fora isso, muitos dos artistas, mesmo desse nicho de pesquisa em dança, migram para dar aulas em lugares, muitos fazem outras coisas além de trabalhar em companhia. Mas quando se tem uma verba, um lugar que se facilite, que se consegue se dedicar realmente a alguma coisa, realmente um lugar especial, que eu sei que lá na Europa, por exemplo, não tem, esse lugar de financiamento à pesquisa de dança. Porque se tem muito, as companhias de dança, São Paulo Companhia de Dança, que é do Estado, o Balé da Cidade de São Paulo, que é do município, então você tem essas companhias que são um lugar de financiamento muito importante, mas fomentar outros nichos é muito importante. Então agora tem uma, tem uma mobilização pelo reconhecimento das danças de periferia aqui em São Paulo, que eu acho muito interessante. Então eles estão se mobilizando para lutar por verbas públicas para a dança na periferia também. Não só dança, mas a cultura da periferia da Cidade de São Paulo, e isso tá sendo um movimento bem interessante.

L – Pois é, o quê é isso exatamente?

GT – Então, como a lei de fomento à dança foi criada por um nicho específico, você tem vieses que contemplam um pouco mais esse nicho, então ele é um pouco excludente, mas também varia de acordo com o projeto, varia de acordo com uma série de fatores, você precisa estar fazendo mais ou menos aquilo que a lei pede e você é avaliado por uma banca que é sorteada e essa banca define uma série de critérios. Então tem muitas coisas nisso. Muitos dos grupos que se inscrevem não atenderam por muitos anos essas formatações ao edital, eles não se sentiam contemplados por isso, então, por exemplo, tem grupos que nem são... Não são só os grupos da periferia, tem nichos e núcleos que eu acho que nunca foram contemplados pelo fomento que são essas companhias, acho que Raça, Cisne Negro, Estágio... Eu não sei se teve alguma edição que eles foram contemplados pelo fomento. Eu sei que atualmente eles estão um bom tempo sem ganhar, porque eles não atendem ao local de dança contemporânea, pesquisa em dança contemporânea de acordo... eu não sei como é feito o projeto, porque é muito avaliado como é feito o projeto, como que se justifica isso, como que se enquadra isso, então esses nichos, eles acabam sendo excluídos mesmo, dessa verba pública, porque essa contrapartida, eles não são, eu tô aqui ganhando o meu dinheirinho e fazendo aqui a minha dança para a minha meia dúzia, não, tem propostas e propostas, então o fomento tem um caráter social de muita apresentação, fazer muitos shows, fazer muitos workshops, outros tipos de eventos que tenham a relação com a pesquisa da companhia tudo o que é feito, tudo o que é proposto, em contrapartida, tem não só um viés social, como tem uma relação forte com o que é a pesquisa da companhia e como isso se conecta de um modo coerente, como que o projeto é coerente. E também varia de banca para banca, tem banca que vai olhar o seu projeto e falar que está coerente e tem banca que vai olhar o mesmo projeto e falar que não está coerente.

Então, a periferia, em especial, começou a se mobilizar, desde ano passado, porque eles não são contemplados, eles veem uma noção eurocêntrica do edital e eu acho que são superválidos alguns dos apontamentos que eles fazem e, mas em nisso tudo acaba se gerando um conflito, porque ao invés de, a princípio eles queriam modificar a lei do fomento, mas o que acontece é que descaracterizaria o programa e a lei, com o formato de pesquisa, então seria, perderia esse caráter de pesquisa e de continuidade e tudo o mais para se ter um edital tipo o Proac, o Proac

é um pouco mais assim. Você pode propor o quê você quiser e eles aceitam, ou não, depende da banca, aí é uma coisa que depende da banca, você pode mandar o seu projeto XYZ... também os editais federais são, como a Lei Rouanet, de captação de verba, apesar, a maioria dos projetos é aprovado porque não tem um critério de pesquisa, de continuidade, ele tem o critério que é: o projeto pode receber verba, o projeto não pode receber verba porque não bate o orçamento com o quê tá sendo proposto, o que tá. Não interessa para eles o mérito artístico, o mérito social, o mérito, não interessa os méritos da coisa, interessa a coerência entre o orçamento e as contrapartidas eu acho. Já o fomento... o Proac pouco também interessa, interessa o, pra onde vai, de onde vem, o que faz, como circula, como movimenta a sociedade, que sociedade é essa que movimenta também, então tem esses interesses. E a periferia não se sentia contemplada por isso, então eles queriam modificar a lei do fomento para que eles também fossem contemplados e para que abarcasse um número maior de pessoas, o que é interessante e muito válido, mas quando se descaracteriza um ponto eu precisaria estar mais por dentro dessa conversa toda para entender, eu sei que eu estou sendo bem raso. Mas aqui eu sei que tem um movimento que é criar uma nova lei, um fomento à periferia. E isso é muito bom, porque daí eles conseguem encontrar os pontos, do que eles querem, o quê eles querem e fazer com que essa verba chegue, com que o desenvolvimento cultural que é feito já seja no mais profundo, dê uma alavancada, eu acho isso muito válido.

L – O quê é a dança na periferia? São todos os gêneros ou tem um gênero em específico?

GT – Na periferia do Estado de São Paulo são lugares que eu vejo de certa forma como marginalizados porque estão à margem, mas tem uma produção de dança que tem muita relação com o Hip Hop e tem muita relação com as danças afro. Que eu não sei definir exatamente o quê são as danças afro, virou uma entidade, igual A Dança, A Dança virou uma entidade. E eu acho que tem muito essa relação, mas eu não sei exatamente o quê é pesquisado, eu sei que tem lugares que tem pesquisa em dança à partir do hip hop. Tem grupos que fazem pesquisa de dança e que são dança da periferia também, então tem os dois lugares.

São esses dois lugares, não são só a dança de periferia e não são só danças de pesquisa.

Então, e na periferia o quê acontece: hoje em dia eles têm os núcleos deles que eles têm que se encontrar em horários absurdos de fechado, eles não conseguem viver da dança, nem sobreviver quiçá. A dança é algo extra, eles tem que trabalhar pra depois ensaiar. Conseguindo esse fomento da periferia, que eu acho muito justo e eu acho que tem que ter, eles conseguiriam se dedicar exclusivamente à isso, sabe? Eu acho que seria um lugar muito bom pra eles poderem se desenvolver, desenvolver o quê eles querem, desenvolver o quê eles têm, o que eles pensam, o que está ali. E quem tá contemplado pelo fomento tem condições de se dedicar à isso, sabe? Exclusivamente.

Mas assim, também é... períodos e períodos. Eu agora tô com Proac e tô com fomento. Mas ano que vem, depois de fevereiro, eu não tenho nada, é o vácuo, tô no limbo. Então daí eu tenho que procurar outros trabalhos ou vender esses trabalhos que a gente desenvolve... tem que encontrar outras formas de subsistência. Então é muito incerto, quando você tem fomento, você tem, mas é um período, quando você tem Proac, você tem um período para desenvolver isso. E nos outros períodos a gente não tem. Então férias para a gente é desemprego, sabe?

L – Estabilidade, não?

GT – Não. Assim, tem períodos de estabilidade, mas são períodos que duram, no máximo, um ano e meio. No máximo.

L – E você pode desenvolver um projeto novo e conseguir o fomento e conseguir o Proac outra vez?

GT – Pode. Mas esse ano, por exemplo, eles modificaram o Proac. O Proac ele não é legislado, ele é um programa, uma lei, então, nesse ano, eles modificaram de novo. Então, por exemplo, como eu ganhei ano passado o Proac das obras, esse ano eu não posso concorrer e antes eu podia, agora não posso mais. Para oportunizar. Tudo bem que diminuiu o número de contemplados, você vai ver, putz, preciso arranjar outras coisas. Então ano passado, por exemplo, a gente estava sem fomento e sem Proac, e eu continuei trabalhando com o Ricardo por fora, para a

gente mandar os projetos e tal, sem receber nada e eu dava aula por um programa da prefeitura que chama Piá, que é Programa de Iniciação Artística, então eu dava aula para crianças, algumas vezes por semana, e desenvolvia trabalhos artísticos com essas crianças, não eram aulas de dança especificamente, mas é da dança dentro dessa noção do que é a dança nesse projeto, que é a partir de jogos, a partir da relação com artes visuais, do teatro, da música, são outras relações da dança, já.

L – Então você deu aula pra criança, já?

GT – Dei, dei aula para criança que não era de sapateado, o que é muito importante, porque eu já dei aula de sapateado pra criança.

L – E as crianças?

GT – As crianças... ah, elas adoravam. Porque assim, é um lugar muito tênue do que é uma recreação e do que é uma atividade de formação artística, sabe, é um lugar muito muito tênue. E a gente sim, a gente tava fazendo uma formação artística assim, a gente tava expandindo os horizontes dessas crianças, porque elas têm uma visão muito fechada do que é dança. Porque eu trabalhei com CEU na periferia, ano passado, e lá eles tem uma noção muito fechada do que é a dança, por isso a professora de balé, que é uma professora de educação física que dá aula de balé e fica restrito: aquilo é dança. Então, diferentes tipos de ações, para eles, não pode ser dança, então a gente vai trabalhando isso, vai desconstruindo esse lugar, por exemplo, eu me via muito nesse lugar, de falar: não, mas isso que você tá fazendo também é dança, esse jogo também é uma dança. Noção de corpo, de entendimento, como eles podem fazer isso com recorte e colagem, com uma pintura, como que eles se relacionam com o espaço. Então a gente tinha outras prioridades, mas dentro do que a gente viu que era a dança. E lógico, também não falava assim: balé é ruim, não vai fazer. Não, falava assim, vai fazer balé também, é super legal, olha como é bonito, como que você traz... porque tinham meninas que queriam fazer balé lá fora. Como que você traz o que é balé aqui pro PIÁ também, como que você leva aquilo que é do PIÁ lá pra sua aula de balé, como que mexe e como que faz esses links? Porque a vida é uma só, né? E a gente tem esse lugar, um nicho de uma coisa que a gente acaba encaixotando, agora é balé, agora é Piá,

agora é escola e como você leva de um lugar para o outro as coisas? Então a gente abria muito para eles levarem as propostas, pras crianças levarem o que elas queriam fazer e elas traziam muitas coisas de outros lugares que elas faziam, isso era bem legal.

L – O quê vocêalaria para uma pessoa que começou agora e quer seguir carreira em dança?

GT – Nossa, vai fundo. Vai fundo e nunca ache que tá bom, nunca se sabe se vai estar bom, mas também não fique noiado, não é que tá ruim. Eu ahco que as pessoas às vezes noiam: ai, eu sou um péssimo bailarino, ai nossa... São os dois extremos, então seja aquilo que precisa ser, seja ali, qual é a dança do dia, qual é a minha dança hoje, agora, o que que eu... e nunca pare de trabalhar essas questões que movem ela.

L – E qual é a sua dança hoje?

GT – Cada dia é uma. Eu acho que é essa dança que busca relação com as artes visuais, que busca relação com performance, mais do que uma relação teatral da coisa, uma narrativa da coisa, uma dança que busca o agora, como é o agora. Então, a partir dessa improvisação mesmo, agora, na relação com o espaço, na relação com as pessoas, acho que dançar hoje é mais ou menos essa. Mas também pode ser outra. E já foi tantas outras também.

L – E quais são seus planos para o futuro?

GT – Para o futuro a longo prazo eu quero muito fazer um mestrado. Muito, muito, muito. Quero muito fazer um doutorado, quero muito trabalhar em universidade, dar aula, pesquisar, eu acho que é um lugar muito bom porque não só pelo... eu acho que é um lugar difícil porque é muito trabalho, eu vejo meus professores e tudo o mais, mas é um lugar que me interessa muito, perto da pesquisa, do financiamento universitário, da pesquisa, do passar esse conhecimento, do escrever à respeito disso, as trocas constantes, do ambiente universitário. Isso é a longo prazo.

A curto prazo eu ainda não sei, eu tô, agora estão abrindo os Proacs de novo, a gente vai mandar. Ano que vem abre o Fomento de novo, a gente vai mandar, vai mandar para o SESC... Se nada disso funcionar eu penso em voltar dar aula, penso em procurar programas que precisam de professor, voltar a dar aula. É isso, seguindo. Eu tenho vontade também de voltar para o exterior, mas isso também não sei quando, não sei onde, mas também fazer uma formação lá por um período maior. De repente o próprio mestrado ou doutorado, porque eu sei que tem faculdades na Alemanha que tem programas de mestrado muito grandes e muito bons, tem programas de desenvolvimento de governo Brasil – Alemanha que auxiliam a fazer isso e tal... Acho que mais ou menos esses alguns dos planos, concretizar os trabalhos que eu tenho desejo de fazer.

L – Muito obrigada!

ENTREVISTA 2

L – Você continua na Perversos Polimorfos?

GT – Continuo na Perversos Polimorfos, agora a gente vai estrear um trabalho no final de maio chamado “Eu cansei de ser sereia” e ele é pelo Cultura Inglesa Festival, que é um edital particular.

L – Ao seu ver, agora, no cenário de 2017, qual é o desafio mais importante da dança no Brasil?

GT – Nossa... são muitos, mas eu acho que o principal é ser reconhecida como, não como um divertimento, ser reconhecida como um trabalho, como uma forma de arte, como diversas coisas, ter um reconhecimento maior e esse reconhecimento não vem só com “ah, é lindo, dança, adoro”, vem por investimentos financeiros, por investimentos de outras naturezas. Tanto do governo quanto de empresas. E as empresas com esse viés de reconhecer a dança não só como marketing, mas reconhecer dança como um modo de existir, como um modo de fazer, como um modo de criar.

L – Quando você foi no evento da Unicamp, o que foi, naquele momento, que fez você mudar das artes cênicas para a dança?

GT – Naquele dia, naquele momento, as apresentações das artes cênicas eram só apresentações de peças. E eu queria vivenciar alguma aula, eu queria saber o que é uma aula de atuação, o que que é... E a dança tinha algumas aulas e algumas apresentações. Eu lembro que ter feito a aula me fez gostar muito daquilo. E eu lembro que a apresentação de dança eu achei terrível. E a de arte eu nem consegui ver porque todo mundo lutava por ingresso, ninguém queria fazer artes cênicas, mas todo mundo lutava por um ingresso. Quem estava passando na Unicamp para conhecer os cursos, muita gente. Mas eu acho que foi mais isso, ter vivenciado, ter experienciado essa aula de dança me deu vontade, me aticou. Pensei: nossa, que legal, existe essa possibilidade de fazer dança que não seja aquela da academia de dança...

L – Você já fazia, naquela época?

GT – Já fazia dança, sapateado.

L – E porquê, em um dado momento, você cogitou largar tudo e fazer hotelaria?

GT – Ah, isso foi depois que eu conclui a graduação. Acho que isso é em todos os cursos, não é só em dança, acho que hoje em dia, vendo bem, acho que é em todos os cursos. Você não tem uma perspectiva, você sai da graduação e eu acho que as pessoas querem contratar alguém que já tenha experiência. Mas você acabou de sair da graduação, então a experiência que você tem é a graduação. Você não tem a experiência necessária para eles, mas, enfim, é todo esse jogo de relações e de conseguir trabalhar e de fazer o quê você quer, que eu achei que fazendo hotelaria eu fosse mais... assim... mas eu acho que não, pensando aqui que eu acho que não.

L – É, porque quando você falou em hotelaria eu lembrei que também já passei por essa fase. Só que foi durante a graduação. E quando você falou isso por Skype eu pensei: meu deus! É igual!

GT – Não, e eu nem sou uma pessoa organizada, nem sei porque hotelaria, só porque fui viajar e gostei das coisas lá fora... E eu nem fiquei em hotel, foi, tipo, na casa das pessoas, sabe? Então, sei lá.

L – Turismo, né? O mundo do turismo encanta.

GT – Exatamente.

L – O quê você fazia como produtor da companhia mesmo?

GT – Eu auxiliava os diretores. Se ele precisasse de qualquer coisa pro ensaio, eu tinha que correr atrás. Então... levar um documento no Ecad, ou buscar um documento no Ecad, ou comprar alguma coisa pro ensaio, ou organizar, fazer negociação, às vezes eu fazia negociação com o próprio diretor administrativo ou com ele pra negociação para apresentação de espaços. Fazia a comunicação entre a produção administrativa, os bailarinos, então era bem variável.

L – E era divertido, assim?

GT – No começo eu estava muito no ímpeto de fazer aquilo, eu estava afim de fazer aquilo. E eu acho que foi bom porque me estruturou muito. Eu tinha que saber em que dia da semana eu estava. E que horário que eu tinha o quê... enfim, era bom. No final eu comecei a me sentir desgastado, mas eu acho que não era tanto pela função de produção quanto pela precariedade de como a gente faz dança. E que é muito cruel você... abre um edital, você se inscreve em um edital, você sabe que você recebe até um determinado mês, depois disso você não sabe o quê você faz, você não tem décimo terceiro, você não tem férias, tem que ter uma organização muito grande para você poder economizar, ou viajar, ou descansar, mas mesmo essas férias, esses descansos, eles não são tão seguros quanto o

emprego fixo, talvez. Eu também nem sei como são os empregos fixos, né, o mundo está tão volátil...

L – Ao seu ver, qual a importância da dança em um cenário social?

GT - Nossa, cada vez mais eu vejo que ela dá sentido, muitas vezes, na vida das pessoas, de diferentes maneiras. Eu acho que ela tem o poder de agregar, de fazer existir, sabe? Que eu acho que é muito importante. E ao mesmo tempo eu vejo que a dança... é engraçado, porque eu sinto que ela é reconhecida a partir de um viés social pela sociedade como um todo, mas eu sinto que a dança que é feita com um viés social muitas vezes ela não é reconhecida pela dança como um todo. Eu tenho a sensação de que a dança, ela olha para a dança social como: ah, uma dança que tem um viés social, que quer modificar as pessoas, muito legal. Mas eu vejo que muitas vezes existe um afastamento.

L – Dentro do próprio contexto da dança social?

GT – Dentro do próprio contexto, mas eu acredito também que isso acontece em todos os setores, sabe? Cada vez mais eu vejo que a dança, ela não é um lugar tão especial e único, que, muitas vezes, a gente como artista pensa que a dança é um lugar muito especial, mas eu acho que ela é um reflexo da sociedade como um todo. Acho que as coisas que acontecem com ela não são só exclusivas.

L – Em que sentido isso acontece?

GT – No sentido de que na sociedade também acontece isso. Quando você tem qualquer problema social em qualquer área, todas as pessoas aplaudem, falam que legal, que bacana. Mas no dia-a-dia, na sociedade como um todo, eu acho que isso está modificando, eu acho que é esse trabalho de formiguinha que está modificando, mas eu sinto que ainda tem um longo caminho a se reconhecer, essa inclusão social das coisas, sabe?

L – Eu lembro que você falou que você trabalhou com crianças, né? Um projeto social com crianças uma vez.

GT – Trabalhei. Era um projeto da prefeitura que atende as periferias e os equipamentos municipais das periferias, então bibliotecas, céus, escolas da prefeitura e... é um programa muito interessante que se chama Programa de Iniciação Artística, PIÁ. E o principal teor disso é como brincar, ele também é um fazer artístico, como você dá vasão para que as crianças elaborem toda a criatividade que elas têm. Porque elas vão assimilando tudo de forma, para quem vai de um jeito cartesiano de olhar para as coisas, parece que elas assimilam de qualquer jeito, mas existe uma lógica por trás disso. Então como você dá vasão para estimular que essa lógica continue a existir, ou propor outras lógicas à partir do que elas propõe. Ter sempre esse diálogo, sabe? Então eu vejo como um programa muito rico, que modifica as crianças, o jeito das crianças verem o mundo e delas perceberem. As conversas, dentro das escolas, dentro das salas de aula, mesmo com as aulas de artes, as crianças são muito condicionadas à falta de materiais, a estar sentadas em uma carteira, claro, não todos os casos, não posso ser tão generalista, mas a gente sabe que funciona... pelo menos lá, onde eu trabalhava, eu sentia, pela energia que as crianças chegavam lá, que a hora do recreio era o horário mais valioso para elas, mas o horário do recreio supostamente é o intervalo, que você pode se divertir como você quiser. E você pode. Só que acaba que você não cria um discernimento das coisas, nem uma correlação. Você aprende isso é nessa gaveta. Na aula de matemática eu penso assim, na aula de português eu penso assim, na aula de artes eu penso assim, no recreio eu posso liberar tudo o que eu quiser, que ele não tem nada a ver com essas aulas... e eu sinto que o PIÁ, ele tinha... não função... Não sei nem se poder, mas um jeito de agregar essas coisas, de você poder correlacionar, você não precisa ficar alheio às coisas de um modo tão segmentado, você pode unir elas de uma certa forma.

L – Pois é, você falou desse projeto, das outras instalações que sua companhia faz e da dança como uma arte visual. O que que te atrai nesses projetos?

GT – Eu acho que tem um viés social nisso, que tem me atraído mais e mais. As pessoas, elas têm medo de ir ao teatro, elas acham que não é para elas, eu diria, as camadas mais pobres da população. Elas não se sentem convidadas a ir

ao teatro, o teatro ainda é o lugar que é tido como lugar de gente rica, lugar de elite, lugar de “cultura se faz aqui” e a cultura está por todos os lados. Mesmo essa dança visual que é feita em outros espaços, ela ainda vem também de um outro lugar que é elitizado, então, como ir quebrando isso, mais e mais, como ir modificando isso, como fazer com que as pessoas se aproximem? Você tem o Centro Cultural São Paulo que tem pessoas dançando por todos os cantos. E é engraçado como as pessoas se relacionam com isso. As pessoas param, olham, assistem por um tempo essas coreografias, às vezes atira isso nelas, uma vontade de se mover, porque muitas vezes as pessoas não têm vontade de fazer esporte nenhum, atividade física nenhuma e eu não gosto de ver a dança como atividade física propriamente, porque perde todo um caráter essencial dela, que não é a atividade física pela atividade física, não é uma atividade para você ficar sarado, você ter saúde, ela também traz isso muitas vezes. Eu acho que existe um lugar de sensibilidade, de conexão, de relação com as pessoas, de onde que você toca quando você dança, onde que você toca quando você dança, sabe? Porque que você toca quando você dança? O que te fez parar para fazer uma dança à respeito de um tema, de uma imagem, o que isso trás para você sensivelmente e como que isso toca outras pessoas. E eu sinto que a dança, nesses espaços, que tem uma circulação de pessoas, elas estão passando por ali, esses espaços que tem uma circulação de pessoas, elas estão despreparadas, então elas se espantam em um primeiro momento, mas é muito legal que às vezes elas se sentem tocadas por aquilo de algum modo. Então por exemplo, acho que quando eu conversei com você no ano passado eu tinha feito só o Acesso de Sacadas que foi inclusive aqui no Centro Cultural São Paulo que era um projeto de site específico. A gente ficou quatro meses pesquisando um modo de interagir com a arquitetura desse lugar, com os espaços arquitetônicos, espaços físicos, social, espaços sonoro... Porque são diferentes espaços dentro de um mesmo espaço, é diferente, mas você agrega eles também. E a gente tinha um tipo de relação com as pessoas. Teve um caso muito curioso de que a gente estava fazendo a performance e as meninas estendiam as roupas e atiravam as roupas e sem querer uma das meninas atirou... assim, sem querer não, a gente estava atirando as roupas em determinados lugares e acabou que bateu um vento e uma das roupas caiu numa árvore. Uma moça, que estava passando e que a princípio elogiou o trabalho, falou ah que legal, teatro. Eu falei, não, é dança. Ah, mas como dança? Não sei, o quê você vê aí de dança? A princípio ela estava super

interessada, instigada com aquilo, a partir do momento que ela viu a roupa sendo atirada numa árvore, ela começou a fazer um escândalo aqui no CCSP. E ela começou a gritar: Eu vou chamar os seguranças! Vocês não podem atirar roupa na árvore, a árvore é um ser vivo, não sei o quê... E eu concordo com tudo que ela estava falando. Mas ela não percebeu que não foi proposital, que teve uma mudança de percurso no vento e que aquilo influenciou também. Para ela a gente estava atirando roupa na planta, como se a gente quisesse atacar aquela planta e matar aquela planta. Para. Mas, nossa, isso modificou completamente a visão dela. O que ela estava adorando no começo ela passou a odiar, profundamente. Não era a intenção fazer odiar também, que às vezes é: ah, a sua intenção era fazer odiar? Não é. E recentemente a gente fez um trabalho que se chama Eu Quero Ganhar Flores, que a gente começou produzindo na raça, na cara e na coragem. E teve uma situação muito boa, que a gente estava ensaiando e teve umas flores de plástico e as meninas fazendo movimentos repetitivos e tal e tinha um determinado movimento naquela época que as meninas faziam um jogo de Jôquei-Pô modificado pras flores e batiam nas caras umas das outras com essas flores. E um senhor que estava passando ele ficou olhando para aquilo e veio me perguntar: o quê é isso que vocês estão fazendo? É teatro? E eu falei, não, é dança. Porque sempre tem lugar de performance, teatro, dança que... as pessoas não são obrigadas a conhecer, a entender e a saber, o que elas conhecem de referência é teatro. Tudo bem. E aí eu vou instigando elas a pensar como dança. E esse senhor falou: sobre o que que é? E eu perguntei: sobre o que que é para você. Ele falou, ah, sobre o amor. Porque ele viu o símbolo flor, mas ele viu as pessoas se batendo e ele achava que isso tinha relação com o amor dentro do imaginário dele, dentro das vivências dele, dentro das experiências dele. E para mim isso tem uma função social, você conectar as pessoas nesse sentido. De alguma forma atraiu ele, fez com que ele parasse e olhasse e modificasse alguma coisa. Por um segundo daquele dia modificou ele internamente.

L – Precisava confirmar algumas coisinhas rapidamente para não escrever bobagem, tudo bem?

GT – Claro!

L – Quantos anos você tinha quando começou sapateado?

GT – Então, eu tinha 8 anos de idade. Fiz até os 10. Dei uma pausa por conta de preconceitos, etc. etc. Voltei aos 14, se não me engano.

L – Esse preconceito era amigos e tal?

GT – Ah, eu já era um menino que era gordo, usava aparelho e sapateava. E subia a rampa do meu colégio com a bolsinha do aparelho rodando, não era qualquer aparelho, era freio de burro. Faz muita diferença. Você se sente meio excluído, meio deslocado. E o fato de subir com a bolsinha rodando e sempre estar sapateando pra lá e pra cá. Porque você aprende uma coisa e quer fazer, né? As pessoas zoavam, tiravam sarro. E mesmo na academia tinha umas meninas que ficavam cochichando e olhando para minha cara. Era bem desagradável, eu fiquei me sentindo mal. E daí os papos... Mas aos 14 anos e decidi voltar e fiz até 3 anos atrás eu acho. Sapateando. Contínuos, de 2004... 2004 eu voltei, num concurso da escola, daí 2005 eu voltei a fazer aula até 2014. Sapateei bastante.

Vira e mexe eu...

L – E tudo certo com os joelhos? Sapateado estoura os joelhos, né?

GT – Não estoura se você fizer com educação somática. Eu fiz uma pesquisa com educação somática e os professores que eu tive foram muito bons e eles sempre incentivaram a você não socar o pé. Não é porque você quer tirar um som mais alto que você vai enfiar o pé no chão. Tem controle para fazer isso. Maravilhoso, nunca tive problema no joelho por conta do sapateado. Acredita? Uma vez inchou, mas por causa de outras coisas de dança contemporânea.

L – Aí você fez sapateado até o ano passado, mas você entrou em outras companhias?

GT – Sim, sim.

L – E até você entrar na faculdade de dança era só sapateado.

GT – Eu fazia faculdade de dança, mas meu foco era sempre o sapateado. Tanto que eu fazia aulas de sapateado, apresentava coisas de sapateado. No último ano da graduação que eu falei: ah, a vida é muito mais. E aí eu comecei a deixar um pouco de lado o sapateado.

L – E contemporâneo?

GT – É, buscar mais esse lado performático de dança contemporânea. Eu comecei o sapateado por causa de um acordo com a minha mãe. E eu mantive ele porque eu me sentia confortável, eu sentia força nele, era um lugar que eu já estava acostumado, que as pessoas sempre quando falam que você faz bem, você quer fazer melhor e você quer fazer mais. E aí, sei lá, eu sentia essa motivação. Mas aí no último ano eu fui perdendo o interesse justamente pela questão artística, via que ele era uma dança popular. E que não é um demérito ser uma dança popular, mas que não se reconhecia enquanto dança popular também. Mas que dança que não é popular também?

L – Ah! Os debates filosóficos...

GT – Não, tem muita coisa. Eu vou falando as coisas e penso: não, você está falando equivocado...

L – Primeira companhia que você entrou foi a que você está agora?

GT – Eu dançava na companhia de sapateado da escola de dança. Estúdio de Dança Christiane Matallo. E aí chamava Companhia de Sapateado Christiane Matallo. E a gente chegou a circular pelo edital da prefeitura de Campinas que se chama FIC. E teve o Circuito Cultural Paulista, que a gente viajou pelo Estado. Então assim, eu fui remunerado por essas apresentações, como eram editais públicos e tinham financiamento, a gente recebia uma remuneração por isso.

L – Então é isso. Muito obrigada!

ANEXO XI – Entrevista com Cynthia Rojas realizada em Curitiba no dia 08/05/2017

Cynthia Rojas - Porque assim a ideia é, eu trabalho a auto estima na minha profissão, porque na cirurgia plástica se trabalha a auto estima e a minha ideia era essa, porque criança em acolhimento você vai em um lar como a da marta e você vê que eles tem escola, eles tem pedagoga pra estudar com eles, eles tem refeição boa, tem a mãe social, pai social, quartinho, banheiro, tudo, roupa, eles não tem aquilo que a gente não tem às vezes pros filhos da gente que é um tempo para alguém dedicar e auto estima deles né porque se eles foram parar lá é porque as catástrofes incríveis já aconteceram nas vidas dessas crianças então a ideia era resgatar a auto estima através da dança e a ideia era dar pra eles aquele efeito de conquista porque eles tem muito pessoas que vão no lar e fazem a vamos fazer um domingo com as crianças e eles ganham doce eles ganham festa eles ganham brinquedos e o que eles fizeram pra merecer aquilo? Nada, então pra sair daquela cultura do coitadinho a ideia é que eles acreditem que eles podem o que eles quiserem na vida deles que não faltam quem os apoie mas que eles tem que se mexer e a dança da isso se você não ensaiar você não aprende a coreografia você vai errar tudo e ainda vai prejudicar o resto do grupo e a disciplina é rígida então é essa conquista e ao mesmo tempo você estar no palco sendo aplaudido se maquiando usando as roupas era essa a ideia. E aí eu acabei criando o instituto para conseguir na verdade é recursos para viabilizar tudo isso porque eu tenho o grupo folclórico boliviano e abracei esse lar. E tem ensaio, eu enfio no meu carro, meu marido leva mais um pouco, uma amiga leva sabe, precisou de roupa, amigos doaram um dinheiro pra eu poder comprar os trajes que vieram da Bolívia, mas como eu queria oportunizar isso pra mais crianças outros grupos folclóricos aceitaram, só que ai eu preciso de dinheiro pra traje, para maquiagem, pra transporte, né porque uma coisa é eles doarem o tempo e a outra é a questão financeira, por isso eu criei o instituto. Então é pra crianças com um regime de acolhimento né, nessa idéia do acreditar, essa menina está morando na Itália ela era irmã desse aqui que também está na Itália, esse aqui ele e a irmãzinha já estão na França, e essa aqui com as duas irmãzinhas foram adotadas por um casal de um grupo folclórico aqui de Curitiba. Que ela foi me ajudar com as crianças e se apaixonou pelas meninas.

L - Mas as crianças que foram pra fora elas foram adotadas?

CR - Adotadas. E aí vem a história do acreditar você vai ver nesse clipe de 2011 essa menininha aqui, o meu marido que foi bater as fotos, porque daí a gente fez um clipe antes da apresentação com o rostinho de cada um, depois eu conversei com a promotora antes de montar o instituto e a ampliar o projeto e ela me desaconselhou, ela falou Cintia tenta não expor não coloque daí eu parei de colocar isso nos espetáculos, porque eles dançam juntos com os meus, com os outros e ninguém sabe de onde vieram e nem nada e o Luiz não conseguia tirar a foto dela, porque ela não olhava pra câmera, e essa aqui é ela 3 anos depois no espetáculo, então você consegue perceber a magia que isso traz?

L - Sim

CR - Então eles participam daí nesse folclórico de etnias né, festival folclórico que tem todo ano e a enterpa me ajuda, assim em partes né, a gente tenta casar a característica do grupo folclórico com a característica do lar e tal pra tentar fazer e a minha função na verdade é fazer esses casamentos e viabilizar o andamento disso e eu tenho as minhas que dou lisa que ensaio boliviano e as outras supervisionam

L - Eu acho que me perdi um pouco nesse pedaço. Você falou que você tem o grupo do folclore e daí as crianças fazem parte desse grupo assim...

CR - Exato eles são membros do grupo folclórico infantil que se chama semillas de bolivia

L - E não é só as crianças dessa instituição

CR - Do lar... não é só ... tem as crianças do lar infantil sol amigo... né e tem os filhos de folcloristas que gostam de dança boliviana ou são filhos de bolivianos e participam, como os meus filhos, e quando eles se apresentam ninguém sabe quem é quem e eles estão de igual pra igual, porque a ideia do acreditar é isso eu estar dançando com alguém que tem um pai mãe tradicional e eu vejo que não sou tão

diferente dele, e aquele que tem o pai, mãe tradicional e os pais verem que aquelas crianças não são marginais entendeu? São criancinhas normais que podem chegar aonde eles quiserem, então é o acreditar é a gente acreditar nas crianças e as crianças acreditarem nelas mesmas, porque tem esse estigma né? Aí é criança de lar. E é isso que eu queria tirar, sabe, da sociedade inclusive, então...é muito legal esse aqui é meu sobrinho e esse aqui é um dos meninos do lar, eles brincam juntos e não existe.. criança tem disso né dessa pureza de não ter essa discriminação, então tem uma interação muito legal. A disciplina da dança que exige concentração, questão de consciência corporal, ó a letícia aqui, essa é a lê e meu irmão, e a inclusão no grupo é legal por quê? Essas crianças tem dois caminhos, três na verdade, ou os pais se reabilitam e conseguem a guarda de volta ou alguém da família ou eles são adotados ou eles vão ficar no lar. E eles vão virar adolescentes e jovens e vão chegar aos 18 anos e teoricamente eles tem que sair do lar e ter uma vida normal. E o grupo folclórico, como você cresce dentro do grupo, você passa do infantil pro adulto eu tenho dois meus agora que estão no grupo adulto, eles vão sozinhos de ônibus lá na casa do estudante e saem com a letícia e eles acabam...você acaba oportunizando um monte de coisas ah ele já está com quinze anos estão precisando fazer um estágio em uma empresa ah mas o outro aqui tem uma empresa sabe? Vira uma família o grupo folclórico tem isso de família, então quantas crianças a gente consegue acolher realmente nisso eles se sentem parte de uma sociedade de igual pra igual

E aquela história da conquista... eu me empenhei eu me esforcei eu tava cansado mas eu tive que ir por ensaio e dai eu chego lá e eu sou maquiada e eu sou arrumado e uma menina, que muitas delas são vítimas de abuso inclusive né, é muito frequente, tanto as meninas quanto os meninos, é você se vê bonita no espelho..sabe? e essas aqui são meninas de um lar de colombo, são dois lares de colombo, na época que eu consegui ampliar o projeto, elas dançaram no grupo italiano... essas é uma das menininhas...essa aqui é uma do boliviano né. Então a gente tinha essa parceria com... uma parceria que tinha era com o semillas de bolívia e existe ainda...semillas de bolívia com o lar infantil sol amigo. Ai eu criei o instituto falei com a promotora, tem um monte de amigos que deram os nomes para colaborar pra gente poder montar o instituto e agente... a minha idéia nós temos os três projetos, o ritmo do acreditar que é dança, som do acreditar que eu queria ensinar instrumental folclórico e canto pra eles e sabores do acreditar que ai você

chega na culinária típica de cada país, porque tem crianças que gostam de cantar, tem crianças que gostam de dançar e tem crianças que gostam de cozinhar ou fazer artesanato. Então para poder abranger eles como um todo...eu sonho grande sabe... um dia eu chego lá. E aí na verdade a equipe somos eu a minha irmã que é neuropsicóloga e que é formada em música pela fap ela é cantora, e a minha prima que é jornalista que também me ajudou na época que o instituto tava mais no auge. Tinha uma parceria com o grupo português e o lar criança arteira, o grupo árabe com o lar moisés e ai esse italiano.

L - Então vários grupos se juntaram neste instituto

CR - Exato. Cada um abraçou um lar e esse foi por um ano só que daí a gente chegou em um problema, porque eles iam e ensaiavam as crianças no lar e isso inviabiliza um pouco. Eles querem que as crianças vão até os centros culturais. Aí eu cheguei no meu problema que é o transporte. Aí eu entrei com projeto comissionado, mas nenhum foi aprovado, segundo uma das explicações é que a contrapartida do meu projeto era o projeto em si, então excesso de contrapartida social. Coisas que você não consegue entender direito. Daí eu tenho até quem doe o dinheiro com amigos que tem empresas e tudo, mas eu ainda não tenho autorização da prefeitura. Então o projeto sou só eu e o Lisa esse ano, de novo, mas eu não desisti.

Essa é uma foto que eu consegui, porque daí a gente consegue muito voluntário né? Daí teve uma voluntária que é fotógrafa e ela foi e fotografou as crianças de colombo dançando com o grupo italiano, que é a dança do carnaval de Veneza. Aí ela me deu essas fotos, para as crianças inclusive terem as fotos delas trajadas e tudo. Então a ideia é muito legal e a gente está tentando. Só demos uma pausa, mas eu não desisti, até porque a minha bebê está com um ano e tal.

Tem várias pessoas que tentam ajudar a gente, o pessoal do colégio internacional fez uma feira de etnia e eles me deram umas bonecas.

L - Que legal, você foi na feira deste ano?

CR - Não, fui na do ano passado.

L - Ah que legal! Porque meu irmão estuda lá e a gente está sempre ajudando nas feiras.

CR - Então, ano passado eu tinha umas bonequinhas de pano que um pessoal me cedeu em um esquema assim: vende uma e a artesã me dá uma para as crianças. As bonecas tinham o traje típico, mas ela só conseguiu desenvolver o boliviano. Eu ia dar uma boneca com o traje da roupa que as crianças dançam, no fim para as outras eu dei a genérica, mas cada uma ganhou uma bonequinha ou um bonequinho.

Daí os meninos lá do colégio internacional que venderam as bonequinhas e até fizeram um flyer, um deles até traduziu para mim, falando sobre o instituto. Então gente para ajudar não faltam, até empresas eu tenho. Eu preciso agora do incentivo fiscal. Vou tentar uma rouanet esse ano para ver se eu consigo. Porque daí a gente consegue dar andamento.

Então dança é uma coisa que, uma paciente minha, um dia eu contando mais ou menos essa história né? Daí ela falou você vê que engraçado né doutora, como Deus tem seus caminhos? Que se eu fosse só bailarina talvez eu não iria ter essa rede de pessoas para me ajudar para ter esse instituto e a minha gana pela dança fez eu correr atrás de tudo isso. Quem dança sabe que é uma paixão e que a gente não consegue ficar sem isso. Então até eu mesma danço no grupo adulto, tem anos que eu me afasto por causa das crianças, porque os ensaios são bem puxados.

Eu quero te mostrar a apresentação do primeiro ano, que assim, foi uma guerra, foi muito difícil conseguir os trajes e os ensaios, sair de casa ainda ouvindo todo mundo criticando que eu não estava dedicando tempo para o meu filho sabe? E eu quase desisti para me deixarem em paz, mas daí quando passou a apresentação e eu assisti o vídeo eu chorei de ver o sorriso daquelas crianças, daí eu vi que tudo o que eu passei, tudo o que eu ouvi valeu a pena e me fez continuar.

Eu separei ali o primeiro para você ver e o último. Aqui tem os outros todos, todos têm as apresentações deles. Alguns tem as fotos e outros não

L - Então, adoro vídeos porque eu estou fazendo um livro digital e no fim de cada capítulo quero colocar um videozinho da pessoa e um pouco do trabalho que ela faz.

ENTREVISTA 2

L - Qual a importância do projeto para as crianças?

CR - O objetivo do projeto é o resgate da auto estima através da dança e também o ganho da conquista, o que a disciplina trás, para eles saberem que eles podem conquistar muito se eles se dedicarem, se eles se esforçarem.

L - Qual a importância desse projeto para você?

CR - Esse projeto para mim é uma paixão. Eu sou apaixonada por dança e sei do poder que a dança tem em mim e satisfação que ela trás, a vontade de que outras pessoas também sintam isso. É difícil de falar, mas é de encher o coração saber que você está trazendo mais vida para essas crianças, trazer sorrisos de volta, elas fazerem as pazes com os corpos delas, com a imagem delas e saber que elas podem ser reconhecidas com uma coisa contagiante que é a música.

L - Agora eu queria confirmar umas informações para o livro reportagem. Quando foi que você criou o instituto?

CR - O ano foi 2015.

L - E antes disso você já trabalhava com...

CR - Eu já tinha o projeto piloto que começou em 2010.

L - Ok, então foram 5 anos de projeto piloto?

CR - Isso. Foi vendo o efeito do projeto na vida e no olhar das crianças, das pessoas virem visitar essas crianças, inclusive dos pais que vão adotá-lo e levá-los para casa, saber que essa criança tem um "eu", tem um amor por ela mesma. É diferente de você lidar. Então você ver o efeito disso seu vontade de dar para mais

gente e é por isso que eu criei o instituto, por causa da dificuldade financeira que isso trouxe.

L - Você poderia contar para mim de novo como foi que você chegou nesse lar?

CR - Eu cheguei nesse lar através da indicação de uma paciente minha que era enfermeira na prefeitura e, até foi uma história bem triste, porque aquele dia ela veio fazer um procedimento no consultório e estava muito arrasada e falou para mim: aí Cíntia, eu acabei de chegar do IML que eu fui levar umas crianças com suspeita de maus tratos em um lar. Ela estava arrasada e daí eu falei que precisava de um lar que possa acolher esse projeto e ela me falou que sabia o lugar certo para eu ir e ela me indicou. Se você não tem um lar com estrutura que entenda os benefícios disso para as crianças aí não abraça, não tem a disciplina de horário, hoje é dia de ensaio, cadê o fulaninho, ah.. fulaninho não quer ensaiar. Não existe isso, quer dançar precisa ensaiar, a gente conversa isso bem no começo já. Então eu preciso que o lar me ajude, que abrace a ideia.

L - E eles abraçaram a ideia.

CR - Eles abraçaram a ideia. Os lares, assim menores foram bem mais fáceis do que os grandes. Os maiores não tem a personalidade do lar, é muito intermediário então é mais complicado e dá mais trabalho.

L - Você falou “os lares menores” então tem mais do que um ne?

CR - Tem vários lares. Eu, nesse projeto, tinha o Sol Amigo, que é o meu, vai do Boliviano, daí tem o lar Moisés que é o grupo árabe que ensaia, esse de Colombo que a prefeitura de Colombo foi espetacular, por dois anos eles trouxeram as crianças no círculo Militar para ensaiar com o grupo Italiano, todo domingo as crianças vinham, ensaiavam e iam embora. A prefeitura trouxe.

L - Eles não fazem mais isso?

CR - É, agora também deu uma parada. Daí eu peguei a Cridas também que era do grupo alemão. Só que a Cridas é uma instituição muito grande, daí fica mudando as coordenadoras, não que não seja uma instituição legal, mas para o projeto dar certo eu estava atrás de uma voluntária para me ajudar a coordenar só a Cridas. E o grupo Criança Arteira era outro lar que estava junto com o grupo português. Que também gostava muito, mas eles querem que as crianças participem do centro cultural, o que é a minha ideia primária assim, porque daí eles convivem com as outras pessoas e não tem tudo ensaiado separado sabe?

L - Você tem algum episódio pontual que você viveu ao longo desse tempo com relação a receptividade das crianças?

CR - Ah, tem tanta história. Assim, eles têm um amor e um carinho muito grande pela gente, eles adquirem isso eu vejo porque quando eu chego no lar eles vêm todos no portão me receber. Logo que eu entrei no Lisa, eu peguei metade do lar só, então eram poucas crianças no palco, porque metade deles fazia parte do coral do HSBC e a outra metade não fazia parte de nada porque eles chegaram depois que o coral já havia sido inscrito e tudo mais ou eram menores do que a idade limítrofe para entrar no coral. Então os outros eram as estrelinhas e eles eram os rejeitadinhos. Quando eu cheguei lá a Marta falou que tinha as crianças certinhas para mim. Quando eu comecei a ensaiar, lá pelo terceiro ensaio as crianças do coral também queriam participar. Aí no ano seguinte todos do lar puderam participar. Você veja que é bem legal. Alguns assim tem umas preguiçinha de ensaiar, mas é legal né filho?

Ele era muito pequenininho quando começou, ele tinha 4 anos. Aí eu expliquei para ele que as crianças moram lá, porque ele acha o máximo que lá tem tirolesa e um monte de coisa, e aí eu expliquei. Aí toda noite quando ele rezava, ele pedia pela “casa dos meninos grandes” porque tinham esses maiorzinhos que brincavam e erguiam ele e tal. Aí ele pedia para Jesus achar papai e mamãe para todos da casa dos meninos grandes. E foi tão legal porque passou uns 2 anos e todos foram adotados da minha leva inicial. É de arrepiar. É uma dor porque você não vai mais ver a criança, mas é bom.

LUIZ FELIPE (filho de Cynthia) - Eu sempre preferi ensaio no lar, porque daí é só ensaiar rápido que sobra um tempão para brincar.

CR - Aí tem três meninhas do meu primeiro grupo também, umas voluntárias da Etepar vieram me ajudar para trançar elas no lar. E eu não sabia que ela estava na lista de espera para adotar, só que ela tinha pedido dois irmãos sendo um recém nascido e um de no máximo 4 anos. A primeira menina que ela trançou foi a Tuane de 7 anos e ela se apaixonou pela Tuane. Aí o casal foi lá e mudou o cadastro e adotou as três meninhas, a Tuane, a Carol, que era essa que não olhava para a câmera e a Nataly. São três irmãs e ela está com as três.

L - Que legal, que projeto bacana. Muito obrigada

CR - De nada

ANEXO XII – Entrevista com Flora Bitancourt realizada em São Paulo no dia 01/05/2017

L - Será que você poderia falar um pouquinho sobre o seu projeto?

FLORA BITTANCOURT - Bom, meu nome é Flora Bittancourt eu tenho 26 anos, eu fiz Unicamp com o Gabriel, a gente fez faculdade juntos...

L - Ah, então é de lá que vocês se conhecem.

FB - Isso.

JOCA (filho da Flora) - Olha, mãe.

FB - Que lindo, filho. Pinta outro, então.

Desde da faculdade eu já fui fazer intercâmbio em Portugal e eu conheci a dança movimento-terapia. E desde que eu voltei eu fiz iniciação científica, fiz pesquisa sobre a dança como forma de terapia, de desenvolvimento pessoal. E aí eu desenvolvi o Projeto Movimentarte, que hoje já é uma ONG que chama Instituto Movimentarte. E eu trabalho com dança pra pessoas com deficiência.

L - Que tipo de deficiência.

FB - Mais com pessoas com Síndrome de Down. Mas acabou que foi pela procura que eu acabei entrando nesse público, mas a metodologia é voltada para todas as deficiências.

L - Desculpa, são só crianças ou pessoas no geral?

FB - Pessoas. E a gente... então, deficiência intelectual acabou que foi mais o nosso foco, então acabou que a nossa ONG o propósito mesmo é o desenvolvimento das relações humanas através da dança e da arte para construir um mundo com mais respeito, empatia e diversidade. Então o que o ensino de dança para a pessoa com deficiência é um meio para chegar nesse propósito maior. Através do empoderamento da pessoa com deficiência a gente vai conseguir

transmitir uma mensagem para a sociedade, quebrando mitos, quebrando tabus e mostrando que o ser humano é um ser plural, então não é uma característica desse ser que seja uma deficiência que vai impedir esse ser de se relacionar tão bem quanto qualquer outro. Então é meio esse o nosso objetivo. Então, com isso, a gente tem diversas frentes de trabalho. A gente tem as aulas de dança, tem os workshops, onde a gente faz muita de nossa metodologia aplicada para professores de dança ou psicólogos, ou qualquer pessoa que tenha o interesse em autoconhecimento. Então como que, através do nosso corpo e do autoconhecimento a gente desenvolve a aceitação e a empatia pelo outro. Então hoje a gente fala que nosso público é geral, não é as pessoas com deficiência. Elas acabam que são meio que um meio para trazer à tona essa discussão e essa reflexão do ser humano para ele mesmo.

L - Entendi. Foi logo que você saiu da faculdade esse projeto?

FB - Foi.

L - Por que que você resolveu trabalhar com pessoas com deficiência?

FB - Então, eu fiquei muito tempo me questionando, porque foi uma coisa muito natural. Eu comecei, na verdade, a trabalhar com crianças com câncer, mas em um ano duas alunas minhas faleceram com 5 anos de idade e foi super forte para mim, então eu resolvi ver outra frente de trabalho que poderia acontecer...

L - E isso foi durante a faculdade?

FB - Isso. E aí eu tenho um primo com síndrome de down, daí eu perguntei para a mãe dele se ela me colocaria em contato com a instituição que ele fazia aula e tal e ela colocou e eu apresentei a metodologia deles...

JOCA - O cocotian, manhê, o cocotian...

FB - Que lindo filho... É um leão?

JOCA - Não.

FB - Não?

JOCA - *É diapona... Vô dsenhá um lião.*

FB - Faz um leão agora, então. E aí eles se encantaram assim, porque na verdade a dança pra desconhecidos é visto muito como uma recreação só, como um momento de pausa, de... E aí trazer conteúdo científico, trazer pesquisa, tal, as pessoas se encantaram. Não acredito que realmente a dança é capaz de tanta coisa. Então eu trouxe desde método que eu ia usar em sala de aula até coisas básicas, tipo benefícios que a dança proporciona, sabe, como não só o desenvolvimento motor, que é óbvio, mas o desenvolvimento cognitivo, a consciência corporal, a imagem corporal, a autonomia desse aluno que ao se conhecer melhor consegue atuar melhor nas suas funções diárias, até a fala a gente começou a reparar que ajuda, porque ele vai ter o maior controle desse corpo, a expressividade, a criatividade, então assim, é inúmeras coisas, e nesses seis anos já que eu trabalho com isso, os relatos são incríveis dos pais, do quanto realmente ajudou. Então foi muito um encontro, assim, é isso que eu realmente quero fazer, isso me preenche. **Mas aí nessa busca, do porquê que internamente isso fazia sentido para mim mesmo me veio muito essa relação com o outro, de aceitação ao outro e não o tema da pessoa com deficiência, mas o tema da empatia.** Então é muito mais nisso que eu me foco. Então a gente faz eventos também, a gente organiza intervenções artísticas em praças, onde eles dançam, a gente faz cartazes, a gente faz um monte de coisas para trazer essa mensagem mesmo. E é nesse ponto que eu vejo onde a ONG tem esse diferencial e esse impacto que a gente não vê muito. **A gente vê muitas ONGs trabalhando no foco da pessoa com deficiência e hoje eu falo que a minha ONG não é para pessoas com deficiência, é com pessoas com deficiência, então, porque a sociedade que tem que transformar o olhar, né, muitas pessoas ficam focadas em preparar aquela pessoa para ser incluída e eu não acredito isso, eu acredito que a sociedade precisa transformar o olhar, que eles já fazem parte da sociedade, sabe?** E aí, enfim, disso, vai surgindo milhares de oportunidades. Eu entrei para a Red Bull Amaphiko como uma empreendedora social, então hoje eles

me apoiam como empreendedora social, eu faço diversos projetos com eles, a gente está lançando esse ano o Dance 4 Good que vai ser uma rede global que vai mapear todos os projetos de dança pelo mundo que usam a dança como forma de transformação social...

L - Adorei isso, por sinal, quando der certo me manda, por favor?

FB - Não, já tá. A gente vai fazer no dia 13 o primeiro encontro aqui em São Paulo e a proposta dessa rede é que... e aí a rede vai funcionar da seguinte forma: a red bull realmente comprou a ideia e a proposta, então vai ser uma rede da red bull que vai mapear dentro do site deles e tal... A proposta é que tenham embaixadores, então, por exemplo, lá em Curitiba, você pode ser ou pode achar alguém que seja uma embaixadora do projeto, então você vai receber apoio, treinamento para realizar encontros lá em Curitiba e mapear os projetos da região. E isso a gente vai fazer em cidades pelo mundo inteiro e esses embaixadores também vão estar em contato pra trocar. Então, eu trabalho com refugiados, em Curitiba, pessoa descobriu que... aí descobre a mulher na Turquia que também trabalha com isso, então troca a metodologia, troca os desafios, troca de histórias. E aí a gente agora lança o piloto aqui no Brasil no dia 13 de maio e em Julho o lançamento vai ser na Áustria, lá no Impulstanz, que é o festival de dança contemporânea lá de Viena.

L - E a ideia veio da onde?

FB - Foi minha. Eu tenho uma questão que eu falo que eu sou meio louca, eu vou acreditando nas coisas mesmo achando que elas são impossíveis e o mundo tem me mostrado que não são e aí... as coisas vão indo. Até eu me surpreendo, às vezes eu chego aqui em casa, com o meu marido e falo: "tive uma ideia..." e ele fala: você é louca! Olha o tamanho do negócio, isso nunca vai dar certo. Tipo, eu acredito, vou e a coisa vai acontecendo. Tipo, fundar a ONG mesmo, sabe, eu tinha ainda, na faculdade eu estava quando eu comecei a criar as ideias do projeto, ter as ideias das coisas e as coisas vão acontecendo quando você bota energia, sabe? É uma mistura de sonhadora com cara de pau. E as coisas vão indo, mas para mim o mais bonito é poder enxergar que tem muita gente fazendo e querendo olhar o corpo

e a dança nesse lugar, sabe? E a minha ideia surgiu porque lá na áustria, que eu fui o ano passado, eu conheci um monte de gente incrível e eu pensei: as pessoas precisam saber que as pessoas estão fazendo isso, sabe? Então eu acho que essa rede, essas conexões vão trazer muito mais visibilidade, vão fazer, né, faculdades as pessoas das faculdades se inspirarem, porque hoje a gente vê a dança muito no lugar de aula, companhias, tipo, ou vou ser professora, ou vou dançar em uma companhia, certo, é o ideal das pessoas.

JOCA - O Cocotian, mãe, o coctian!

FB - Ah! Você arrumou alguém que sabe desenhar! A mamãe não sabe desenhar! Você não tem noção, o meu macaco e o meu leão, eles são iguais! Que lindo! Vai mostrar pro papai.

JOCA - Mostá pô papai?

FB - É, vai lá mostrar pro papai. E tudo isso, né, com o filho de 2 anos. Ele foi pra Áustria comigo ano passado, ele ficou um mês comigo na Europa sozinhos, depois, na barriga, grávida eu fui viajar, tipo, loucura. Vai integrando.

L - Pois é! Como que é o nome dele?

FB - Joaquim.

ALINE (que estava brincando com o Joca) - Que gracinha.

FB - E aí é um pouco isso que a gente está fazendo, que a ONG, né, pra trazer uma sustentabilidade a gente traz muitas ações dentro de empresas, então todo esse trabalho de empatia, de relacionamento, de desmistificar, de trazer questões, discussões sobre pessoas com deficiência, dentro da empresa, tal. Então a gente leva pocket show, pra dentro de empresas que é onde a gente consegue um recurso para continuar a ONG. É uma coisa bem legal. E os workshops a gente tá querendo, até legal que vocês são de outro estado, porque a gente está querendo levar um pouco para fora de São Paulo que hoje a gente só tem workshop aqui em

São Paulo. Eu, como Flora, já dei na Argentina, lá na Áustria e em Portugal. Mas aqui no Brasil eu só dei em São Paulo, então eu acho que está faltando uma expansão mais interna, sabe? Eu acho que é isso.

L - Eu tenho mais algumas perguntinhas, mas eu queria gravar no vídeo, tudo bem?

FB - Tudo bem.

L - A seu ver, porque a dança tem que ter um papel social, tem que sair das academias?

FB - Ah, eu acho que isso é o que mais me move, enxergar a dança nesse papel social que é... (marido interrompe). **Bom, pra mim a dança, ter esse papel social é o que realmente me move a continuar e a acreditar em todos os meus projetos, mas partiu muito de uma autodescoberta. Então eu vejo que a dança me transforma e sempre me transformou. Então levar isso para as outras pessoas faz muito sentido para mim. Então eu vejo que a dança traz, desde a autoestima, o autoconhecimento, a aceitação, então ao você olhar e se conhecer e conhecer o seu corpo e se trabalhar por inteiro, que eu falo que as pessoas vivem muito só na mente, que se a gente incorporar na nossa vida e poder usar 100% do nosso corpo não só a mente, a gente vai se desenvolver. E aí trazer essa oportunidade de desenvolvimento para todos os seres humanos é maravilhoso, então, para pessoas que talvez estejam em um desprivilégio social, em vulnerabilidade social, se você trazer uma ferramenta que vai dar para elas uma autoestima, uma autoconfiança, pra lutarem pelos seus direitos ou para uma pessoa com deficiência, que vai ajudar ela a ter mais autonomia para lutar pelos seus direitos ou por um idoso que vai ajudar a trazer pra ele uma aceitação do seu momento, junto com uma melhora no desenvolvimento motor, no processo de envelhecimento, então assim, para qualquer pessoa, a dança faz bem, mas talvez para pessoas que estejam em situação de desprivilégio social ainda mais, porque vai... Além do que, um ponto muito importante é que a arte é como se fosse um caminho mais rápido para a gente chegar no outro. Então ao empoderar, ao se empoderar e estar em uma**

apresentação, numa dança, numa festa, num lugar onde a dança tenha destaque a gente consegue passar uma mensagem muito mais direta para o interlocutor do que se talvez tentar explicar o que se tá vivendo. E é uma mensagem que vai sensibilizar, é uma mensagem que entra por um outro lugar e talvez esse outro lugar tenha mais impacto de transformação.

L - Porque um outro lugar? Que lugar é esse?

FB - Então, esse é um lugar que não dá para falar por palavras e esse é o grande desafio de qualquer dançarino, bailarino, é você explicar pra alguém o que você faz. Talvez você precise vir dançar comigo pra eu poder explicar que lugar é esse, porque é um lugar pré-verbal, é um lugar onde não se explica com palavras. A gente sente, então talvez algo a se ver talvez você vá conseguir sentir um pouco também, então é muito engraçado, quando eu tento explicar meu trabalho para um bailarino ele entende em 5 minutos, quando eu tento explicar para um diretor de uma empresa eu tenho que fazer malabares para conseguir acessar esse lugar porque é realmente difícil de descrever, é difícil de explicar, porque é um lugar sensível, é um lugar que o ser humano se afastou, que é esse corpo integrado, que não é o corpo que se racionaliza. Esse lugar que eu estou falando ele não tá na mente, no racional.

Anexo XIII – As Principais Companhias de Dança no Brasil e seus diretores

Organizadas por ordem alfabética. Os diretores apresentados são aqueles que ocupam o cargo de direção artística da companhia. Alguns acumulam também o cargo de diretor geral ou presidente, porém como cada companhia tem sua forma própria de organização, foi escolhido o cargo de diretor artístico como referência, pois esse cargo é comum em todas as companhias. Ao contrário do diretor geral, ou presidente, cargos que se restringem às tarefas administrativas, o diretor artístico está diretamente ligado às decisões finais relacionadas aos bailarinos e à criação de espetáculos.

Balé da Cidade de São Paulo

São Paulo – SP

Pública

Diretor: Ismael Ivo

Site: <http://theatromunicipal.org.br/grupoartistico/bale-da-cidade/>

Balé Guaíra

Curitiba – PR

Pública

Diretora: Cintia Napoli

Site:

<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=13>

Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro – RJ

Pública

Diretoras: Ana Botafogo e Cecília Kerche

Site: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/ballet/>

Cia. de dança Deborah Colker

Rio de Janeiro – RJ

Independente

Diretora: Deborah Colker

Site: <http://www.ciadeborahcolker.com.br/>

Cia. Jovem da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil

Joinville – SC

Pública (filial do Teatro Bolshoi de Moscou)

Diretor: Pavel Kazarian

Site: <http://escolabolshoi.com.br/cia-jovem/>

Cisne Negro

São Paulo – SP

Independente

Diretora: Hulda Bitterncourt

Site: <https://www.facebook.com/cisnenegrocia/>

Grupo Corpo

Belo Horizonte – MG

Independente

Diretor: Paulo Pederneiras

Site: <http://www.grupocorpo.com.br/>

Quasar

Goiânia – GO

Independente

Diretores: Vera Bicalho e Henrique Rodovalho

Site: <http://www.quasarciedadanca.com.br/>

São Paulo Companhia de Dança

São Paulo – SP

Pública

Diretora: Inês Bogéa

Site: <http://www.spcd.com.br/>

ANEXO XIV – Poema “O Grande Circo Místico”

O Grande Circo Místico³⁹

Poema de Jorge de Lima

(A Túnica Inconsútil – 1938)

O médico de câmara da imperatriz Teresa – Frederico Knieps –
Resolveu que seu filho também fosse médico,
Mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes,
Com ela se casou, fundando a dinastia do circo Knieps
De que tanto se tem ocupado a imprensa.
Charlotte, filha de Frederico, se casou com o clown,
De quem nasceram Marie e Oto.
E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora
Que tinha no ventre um santo tatuado.
A filha de Lily Braun – a tatuada no ventre,
Quis entrar para um convento,
Mas Oto Frederico Knieps não atendeu,
E Margarete continuou a dinastia do circo
De que tanto se tem ocupado a imprensa.
Então, Margarete tatuou o corpo,
Sofrendo muito por amor de Deus,
Pois gravou em sua pele rósea
A Via Sacra do Senhor dos Passos.
E nenhum tigre a ofendeu jamais;
E o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos,
Quando ela entrava nua pela jaula a dentro,
Chorava como um recém-nascido.
Seu esposo – o trapezista Ludwig – nunca mais a pode amar
Pois as gravuras sagradas afastavam
A pele dela e o desejo dele.

³⁹ Poema publicado no programa do espetáculo O Grande Circo Místico, em 2002. Montagem de Suzana Braga com o Balé Teatro Guairá. Baseado na obra original de 1983 por Carlos Tricheiras, Chico Buarque e Edu Lobo.

Então, o *boxeur* Rudolf que era ateu
E era homem-fera derrubou
Margarete e a violou.
Quando acabou o ateu se converteu, morreu.
Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do
Grande Circo Knieps.
Mas o maior milagre são suas virgindades.
Em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado;
São as suas levitações que a plateia pensa ser truque;
É a sua pureza em que ninguém acredita;
São suas mágicas que os simples dizem que há o diabo;
Mas as crianças creem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos.
Marie e Helene se apresentam nuas,
Dançam no arame e deslocam de tal forma os membros
Que parece que os membros não são delas.
A plateia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos.
Marie e Helene se repartem todas,
Se distribuem pelos homens cínicos,
Mas ninguém vê almas que elas conservam puras.
E quando atiram os membros para a visão dos homens,
Atiram as almas para a visão de Deus.
Com a verdadeira história do Grande Circo Knieps
Muito pouco tem se preocupado a imprensa.