

revista
brasileira
de estudos
em
dança

De fragmentos e ausências:

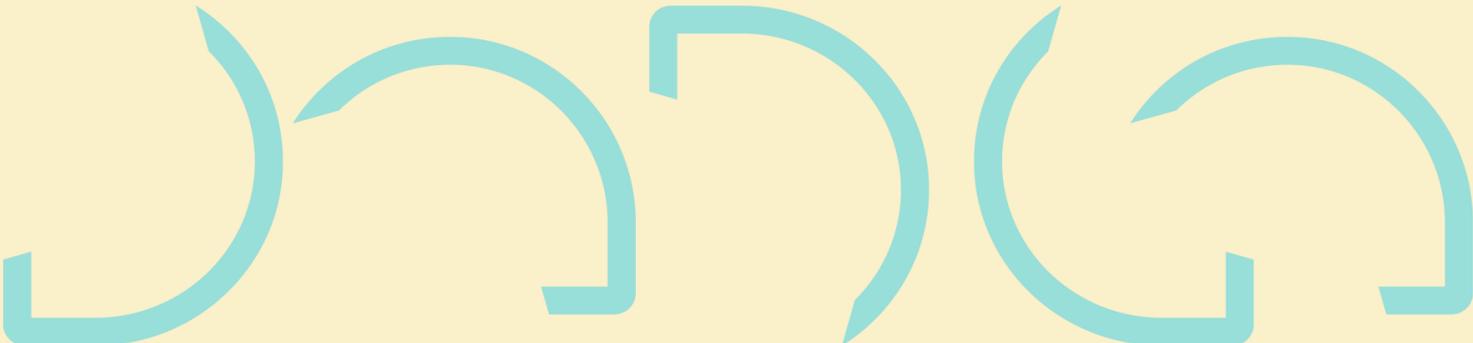
modos de existência das atividades de ensino e produção
coreográfica na cidade de Florianópolis (SC) entre as décadas
de 1940 e 1980

Fragments and absences:

*modes of existence of teaching and choreographic production
in the Florianópolis city between the 1940s and 1980s*

Vera Torres

TORRES, Vera. De fragmentos e ausências: modos de existência das atividades de ensino e produção coreográfica na cidade de Florianópolis (SC) entre as décadas de 1940 e 1980. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 290-317, 2022.



RESUMO

O contexto histórico do desenvolvimento das atividades de ensino e produção coreográfica da cidade de Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, é o foco de análise deste artigo. De fragmentos e ausências, um percurso que parte do balé clássico como referência para a produção de dança, na década de 1940, e vai até as primeiras montagens contemporâneas dos anos 1980. Uma abordagem sobre o modo de constituição deste município desde o século XVI, na perspectiva de seu processo de colonização e de seus fluxos migratórios, foi incluída para evidenciar o desenvolvimento da dança na especificidade de seu ambiente e em seus diferentes momentos históricos.

PALAVRAS-CHAVE: História da Dança; Florianópolis; Dança.

ABSTRACT

The historical context of the development of teaching activities and choreographic production in the city of Florianópolis, capital of the State of Santa Catarina, is the focus of this article. From fragments and absences, a journey that starts from classical ballet as a reference for dance production in the 1940s and goes all the way to the first contemporary productions of the 1980s. An approach to the constitution of this municipality since the 16th century, from the perspective of its colonization process and migratory flows, was included to highlight the development of dance in the specificity of its environment and in its different historical moments.

KEY WORDS: History of Dance; Florianópolis; Dance.

De fragmentos e ausências: modos de existência das atividades de ensino e produção coreográfica na cidade de Florianópolis (SC) entre as décadas de 1940 e 1980

Vera Torres (UFSC)¹

¹ Doutora em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes: *Teatro e Dança* e Mestre em Artes: *Dança*, ambos pela Universidade Paris 8, França; Mestre em Comunicação e Semiótica – PUC/SP. É professora aposentada da UFSC (DEF/CDS). Coorganizadora dos livros *Tubo de Ensaio: composição* [Interseções + Intervenções] (Instituto Meyer Filho, 2016); *Histórias da Dança* – CDC vol.2 (Ed. Udesc, 2012); *Coleção Dança Cênica: pesquisas em Dança* – vol.1 (Letradágua, 2008) e *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea* (Ed. dos Autores, 2006). Curadora e membro da equipe de coordenação da Semana da Dança UFSC (2012 a 2020) e do Projeto Tubo de Ensaio – Corpo: Cena e Debate (2001 a 2016); Coordenadora do Ciclo de palestras e debates Café com Dança – UFSC (2013 a 2018); idealizadora e coordenadora do acervo digital MEDIATECA de Dança (desde 2019, em parceria com Jussara Xavier e Sandra Meyer - <https://midiatecadedanca.com/>).

Notas introdutórias

Este artigo tem como foco de estudo o processo de constituição do cenário artístico de dança no Estado de Santa Catarina, localizado ao sul do Brasil. Nesse intuito, irei descrever e analisar especificamente o caso de sua capital, Florianópolis. O modo como esta cidade foi povoada (e despovoada), em diferentes épocas, deixou marcas tanto na paisagem física como na paisagem cultural. O estudo sobre o processo de formação da cidade, seus modos de colonização e fluxos migratórios é aqui colocado em evidência para mostrar possíveis relações com o processo de desenvolvimento específico da dança.

Pretendo mostrar, de maneira geral, as estratégias encontradas por artistas da dança para se desenvolverem nessa localidade, na quase inexistência de instituições formadoras, salvo em alguns momentos, e como os praticantes desta arte se organizaram para buscar saberes específicos e se tornarem atuantes. Optei por incluir uma descrição breve sobre o ambiente cultural e artístico do século XX para, de certa forma, contrastar com os acontecimentos relacionados às danças.

A cena artística da dança na capital catarinense é aqui analisada entre as décadas de 1940 e 1980, e reúne informações consultadas em publicações, programas de espetáculos, periódicos, trabalhos acadêmicos, entre outros registros. Para tal objetivo, escolhi descrever algumas trajetórias de artistas e companhias no intuito de mostrar o ambiente e as transformações ocorridas durante essas décadas. Nesse sentido, tive que fazer algumas escolhas, visto que não seria possível abarcar o total de artistas da dança envolvidos.

Meu olhar se deteve sobre o universo de inserção do balé clássico nesta cultura ilhoa do sul do Brasil, e a forma como esse se tornou parâmetro para o ensino e a produção coreográfica. Discorro também sobre a influência da dança jazz e da dança moderna norte-americana, e o modo como influenciaram no aparecimento de estéticas singulares.

Este artigo foi organizado na forma de um percurso cronológico que é interrompido de tempos em tempos para análises e detalhamentos. Isso porque a ideia inicial foi mostrar as transformações ao longo do tempo, porém, tenho consciência de que o contexto estudado é mais complexo e não se esgota neste estudo.

Fluxos migratórios na formação da cidade e no desenvolvimento da dança

A cidade de Florianópolis é a capital do Estado de Santa Catarina, localizado ao sul do Brasil. Mais de 90% de seu território de 674.844 km² é formado por uma ilha, a Ilha de Santa Catarina. Separada do continente por um estreito canal, apenas no início do século XX teve sua parte continental ligada ao seu território insular, com a construção da Ponte Hercílio Luz em 1926. Atualmente, conta com uma população estimada em 516.524 pessoas (2021).²

Voltando no tempo, lembramos que, no século XVI, “[...] o território da Ilha de Santa Catarina era habitado por grupos humanos da família linguística Tupi-Guarani, com denominação local de Carijós” (Fossari, 1991, p. 17). Entretanto, esses antigos habitantes “[...] foram rapidamente exterminados pela presença do homem branco ou fugiram continente adentro, desaparecendo ao longo dos tempos pela aculturação natural ou pelo extermínio histórico” (Corrêa, 2005, p. 22).

Devido à sua posição geográfica, a região se caracterizou, desde o século XVI, por receber um fluxo importante de viajantes, exploradores e migrantes. No século XVI, a Ilha de Santa Catarina era frequentemente visitada por navegadores espanhóis, que tomavam a direção do Rio da Prata em busca de riquezas, ou a direção do Pacífico, para grandes viagens ao redor do mundo. Os portugueses, inicialmente, pouco se interessaram pelas terras meridionais do Brasil (Corrêa, 2005). Além desses, “[...] navegadores ingleses, franceses, que percorriam a região em direção ao sul, também viam nas baías que separam a ilha do continente ótimo abrigo para se refrescarem e se abastecerem de madeira, água potável e víveres” (Corrêa, 2005, p. 27). A região torna-se, assim, uma rota de passagem, e com o tempo, a população passa a ser constituída por naufragos de expedições, desertores, bem como outros que convivem com os grupos indígenas que permaneceram na região (Santos, 2004 e Corrêa, 2005).

² Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)/Cidades. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/florianopolis.html> Acesso em 7 de junho de 2022.

Um povoamento mais efetivo só ocorreu por volta de 1673, quando uma centena de bandeirantes paulistas comandados por Francisco Dias Velho (1622–1687) migraram para a região, fundando a Póvoa de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis). Com o estabelecimento desse povoado, intensifica-se o fluxo de paulistas e vicentistas que ocupam também outros pontos do litoral (IBGE/Cidades, 2017; Corrêa, 2005; e Santos, 2004). Entretanto, em 1689, esta população conhece um fim trágico, quando o povoado é invadido e incendiado por piratas, provavelmente holandeses e franceses, num ato de acerto de contas com seu fundador, Dias Velho, que foi assassinado. A maioria dos habitantes desertou, e a população diminuiu drasticamente, caindo a localidade numa situação de precariedade e abandono (Corrêa, 2005).

Em 1726, o povoado é elevado à categoria de vila e passa a ser denominado “Vila de Nossa Senhora do Desterro”. Em 1736, torna-se a primeira unidade política do sul do Brasil e, a partir de 1737, é ocupada militarmente, quando começam a ser erguidas as fortalezas destinadas à defesa de seu território (Corrêa, 2005). Em meados do século XVIII, recebe uma grande quantidade de migrantes: entre 1747 e 1756, cerca de 6.000 portugueses dos arquipélagos dos Açores e da Madeira se estabeleceram na região da Ilha de Santa Catarina e no litoral adjacente. Deste número, metade permanece na ilha. Na época, tudo isso representou um aumento real da população, visto que a população total da ilha e do continente próximo era estimada em apenas 5.000 habitantes (Piazza, 1991; Pauli, 1991; e Corrêa, 2005).

No início do século XIX, Langsdorff (*apud* Corrêa, 2005) registra uma presença considerável da população negra de origem africana na ilha, porém, lamentavelmente, na condição de escravizada. A partir de 1821, a antiga Nossa Senhora do Desterro passa a ser conhecida apenas como “Desterro”.

No final do século XIX, a localidade vivia em um isolamento físico e cultural, e havia dificuldade de intercâmbios entre a capital e as outras duas capitais do sul do Brasil, Curitiba e Porto Alegre; o transporte era viabilizado por via marítima (o antigo porto existiu até meados do século XX). Em 1894, Desterro passa a se chamar oficialmente “Florianópolis”, em decorrência da traumática derrota da revolta de 1893, que era contrária à instalação da república como forma de governo no País.

A partir do final do século XIX e início do século XX, a base açoriana sofre uma profunda transformação com a chegada de povos do sul da Europa e da Ásia Ocidental, dos quais os mais numerosos são os italianos, os alemães, os sírio-libaneses e os gregos. Mesmo com a importância dessas culturas e povos na atividade socioeconômica e influência nos destinos tomados pela antiga Desterro, os traços dos habitantes de Açores e Madeira permanecem presentes e vivos na memória popular, sendo a cidade constantemente identificada a partir de sua base açoriana.

Como pode-se perceber, a formação do atual do município se deu, como em grande parte do Brasil, em um contexto de ocupação de um território que já era habitado. Observa-se, também, um povoamento realizado por migrantes distintos que, em diferentes momentos, foram compondo o cenário que caracteriza a Florianópolis de hoje. Ou seja, não partiu de um núcleo étnico colonizador fechado, como é o caso de várias cidades do Estado de Santa Catarina, mas sim de um mosaico, com um trânsito de culturas e saberes diversos que envolve povos indígenas, portugueses, espanhóis, bandeirantes, vicentistas, a população de origem africana, os habitantes das ilhas de Açores e Madeira e, posteriormente, italianos, alemães, sírio-libaneses e gregos, entre outros.

Dando um salto no tempo, nos transportamos para os anos 1970, momento em que Florianópolis passa por intensas transformações e intervenções urbanas. O período é marcado, também, pela incorporação de novos migrantes vindos de outros Estados brasileiros, principalmente para trabalhar no serviço público. É nessa época que surgem projetos para transformá-la em uma cidade turística (Lunardelli, 2013). A partir daí, o turismo torna-se uma realidade, e o fluxo de pessoas, constante. Ou seja, do século XVI ao XX, de modos diferentes, pode-se observar um intenso fluxo de visitantes, exploradores, viajantes, ocupantes, migrantes, novos moradores e turistas.

Com toda esta diversidade de povos e culturas, as atividades relacionadas às práticas de danças ainda são pouco conhecidas. Somente na década de 1990, surge a primeira publicação dedicada ao estudo do contexto histórico da dança cênica em Florianópolis, realizada por Sandra Meyer Nunes (1994). Essa pesquisa é uma importante fonte de informações sobre as atividades realizadas entre as décadas de 1950 e 1990.

No contexto pesquisado para este artigo, entre os anos 1940 e 1980, também é possível observar um fluxo de artistas estrangeiros ou mesmo artistas oriundos de outras partes do Brasil, que participam ativamente da formação do ambiente da dança local. Florianópolis se beneficia, de alguma forma, com a presença de migrantes que trazem consigo suas experiências e desenvolvem atividades de ensino, preparação técnica de bailarinas e bailarinos, produzem espetáculos, organizam festivais e outros eventos na cidade.

Na ausência de instituições formadoras e de companhias estáveis, e ainda na escassez de iniciativas voltadas ao desenvolvimento da dança, são esses profissionais, junto com a comunidade de praticantes, que passam a organizar cursos com artistas de outras localidades, a incentivar intercâmbios em busca de formação e informação sobre dança. São principalmente esses artistas “de fora” que vão olhar e valorizar aspectos da cultura local e inseri-los, de algum modo, em suas produções.

Florianópolis e as artes no século XX

Nas primeiras décadas do século XX, “[...] a cidade começa a conhecer os primeiros sinais de modernismo tanto na sua estrutura pública, na doméstica e nas grandes obras do sistema viário [...]” (Corrêa, 2005, p. 287). O desenvolvimento urbano e modernização são visíveis igualmente na arquitetura, na construção civil, na iluminação urbana, no abastecimento de água e no surgimento de uma atividade intelectual ativa e transformadora. Observam-se mudanças na política e um movimento para refletir e estruturar a vida cultural em todo o Estado a partir de sua capital, Florianópolis (Corrêa, 2005).

Ainda marcada pelo isolamento físico e cultural, a construção de uma ponte, ligando a ilha ao continente, em 1926, marca uma nova época na cidade e representa a modernidade civilizatória da década de 1920. A ponte Hercílio Luz, “estrela do período”, marca a transição entre “[...] um tempo de atraso e um outro tempo que supostamente se anunciava como portador de progresso” (Flores, 2006, p. 24).

A fundação da Academia Catarinense de Letras, em 1924, inicialmente “[...] pretendia estender ao conjunto da população da capital os valores da civilização europeia” (Flores, 2006, p. 23). Para Flores, “[...] foi a geração da Academia que criou a imagem negativa do habitante do litoral,

incapaz para o progresso e civilização que se almejava [...]” (2006, p. 23). Em 1925, a fundação do Centro Catarinense de Letras representou uma oposição às ideias consideradas "conservadoras" da Academia de Letras e acolheu, entre os intelectuais, negros e mulheres³ – numa época em que os preconceitos raciais e sociais ainda eram muito presentes (Corrêa, 2005).

Nos anos 1930, foi criado um grupo teatral⁴ no interior de “[...] uma associação de classe, pluriprofissional, denominada União Beneficente Operária” (Collaço, 2006, p. 211). Esse grupo conquistou um espaço de projeção em Florianópolis, assim como nas cidades vizinhas. Permaneceu ativo, com algumas interrupções, durante vinte anos (entre 1931 e 1951). O Grupo Teatral da União Operária, “[...] mesmo dentro de uma perspectiva conservadora de mundo, sonhou com avanços para a classe trabalhadora da cidade” (Collaço, 2006, p. 234).

“A década de 40 foi expressivamente importante para o ensino superior e para a cultura em geral [...]” (Corrêa, 2005, p. 328). Foi marcada pela criação de vários cursos superiores⁵ e pela preparação de outros que passaram a funcionar nas décadas seguintes. Um veículo fundamental para a divulgação de informações das atividades culturais na capital foi a Rádio Guarujá, fundada em 1942 (Machado, 2006). Em 1948, foi realizado o primeiro congresso de História de Santa Catarina⁶, e neste mesmo ano, aparecem os primeiros movimentos modernistas, com destaque para o Grupo Sul (Corrêa, 2005).

O Grupo Sul, formado por artistas e intelectuais⁷, foi um movimento artístico que transformou as concepções estéticas das artes, defendendo “[...] um modernismo sem rejeição do passado, mas determinado a mudar os parâmetros tradicionalistas das artes” (Grupo Sul, 2022, n.p.). Foi responsável pela publicação da *Revista Sul*, veículo de comunicação

³ Dentre esses intelectuais, podemos citar Antonieta de Barros (1901–1952), professora e primeira mulher negra a assumir um mandato popular no Brasil, e a poetisa e jornalista Maura de Senna Pereira (1904–1991) (Corrêa, 2005).

⁴ Grupo Teatral João Dal Grande Bruggemann.

⁵ Curso Superior de Administração em Finanças, em 1943; Faculdade de Farmácia e Odontologia, em 1948; Faculdade de Filosofia e Ciências e Letras, em 1954; entre outros.

⁶ Promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina.

⁷ Salim Miguel (1924–2016), Eglê Malheiros (1928), Armando Carreirão (1925–2007), Silveira de Souza (1933–2021), Ody Fraga (1927–1987), Walmor Cardoso da Silva, Adolfo Boos Jr. (1931), Aníbal Nunes Pires (1915–1978), Archibaldo Neves e Hamilton Ferreira foram alguns de seus integrantes. (Grupo Sul, 2022).

dedicado à cultura de Santa Catarina, entre 1948 e 1957. Além de sua atuação na literatura, o grupo produziu peças teatrais, organizou exposições, publicou livros e chegou a produzir um documentário⁸. Teve o mérito de lançar uma série de artistas plásticos que ilustravam os contos e poesias que eram publicados nesta revista (Corrêa, 2005).

A partir da década de 1950, a cidade vive um novo ímpeto de modernização, passando por grandes transformações: as principais ruas são pavimentadas, o *Campus* Universitário é construído, e uma Diretoria de Cultura é criada. Em meio a casas antigas de tradição portuguesa, erguem-se grandes edifícios, seguindo os modelos dos grandes centros urbanos. Esta verticalização da paisagem, aliada à modernização instituída pela renovação técnica do espaço urbano, produz novas experiências sociais e culturais (Flores, 2006). “Homens e mulheres se viam, eles próprios, como projetos modernos, a se construir em numa estética de si” (Flores, 2006, p. 17).

Todas essas inovações proporcionam novos hábitos e costumes para a população. “Desejos, sonhos, fantasias, novas condutas, novos valores, novos gostos, novos estilos fundem-se aos aparatos institucionais, tecnológicos, visuais. Na cidade, tudo ganhava o apelo do moderno” (Flores, 2006, p. 17). O espaço urbano também ganha novos usos: “[...] cafés e bares eram coadjuvantes dos cinemas Ritz, Roxy, Imperial, Odeon e Império” (Flores, 2006, p. 17).

A vontade de modernizar a cidade atinge as artes, principalmente com a eleição do governador Jorge Lacerda (1914–1958). Político, mas também intelectual e escritor, Lacerda apoiará os artistas locais. Em 1948, por exemplo, convida o escritor Marques Rebelo (1907–1973) para organizar uma exposição de arte contemporânea, e no ano seguinte, é fundado o Museu de Arte de Santa Catarina. (Lehmkuhl, 2006).

Com o término da *Revista Sul* em 1958, os artistas que haviam colaborado com a publicação do periódico fundaram o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF). O GAPF foi formado por jovens⁹

⁸ “O preço da ilusão” (1958) é considerado o primeiro filme de ficção do Estado de Santa Catarina.

⁹ Artistas que participaram do GAPF: Aldo Nunes (1925–2004), Dimas Rosa (1931–1994), Ernesto Meyer Filho (1919–1991), Hiedy de Assis Corrêa (Hassis) (1926–2001), Hugo Mund Júnior (1933), Pedro Paulo Vecchiatti (1933–1993), Rodrigo de Haro (1939–2001), Tércio da Gama (1933) e Thales Brognoli (1928–2017).

comprometidos com este projeto de modernidade e correspondia às atitudes e intenções modernas presentes na capital, sem se afastar da cultura local (Corrêa, 2005). Com o GAPF, a tradição e a cultura ilhoa são transformadas em objetos estéticos (Flores, 2006). É preciso deixar claro, porém, que o surgimento desse grupo modernista se deu na ausência de instituições formadoras em Florianópolis: os artistas se desenvolviam predominantemente de forma autodidata e no convívio com outros artistas visuais. A produção e o ensino de arte ocorriam nos próprios ateliês (Lehmkuhl, 2006).

Posso citar ainda o surgimento do Grupo Litoral, de literatura, em 1958, e o fato de a Academia de Letras ter passado por uma renovação (Corrêa, 2005). Porém, já é possível perceber que, em meados do século XX, o movimento intelectual e artístico acontecia principalmente na literatura e nas artes plásticas, e que o teatro já era atuante. A dança vai precisar de um pouco mais de tempo para ser contagiada por este ímpeto modernizante. Começa a ter visibilidade nos palcos da cidade na década de 1940, mas é a partir dos anos 1980 que aparece um movimento criativo e inspirador.

A dança na capital catarinense entre os anos 1940 e 1960

As atividades de ensino e produção de espetáculos de que se tem registro em Florianópolis foram organizadas a partir da década de 1940 e ocorriam em clubes e associações frequentadas pela sociedade florianopolitana. Essas ganharam visibilidade graças ao trabalho da bailarina de origem russa Albertina Saikowska de Ganzo (1920–2000), conhecida como Albertina Ganzo. Sua proposta de dança encontrou boa aceitação na cidade; ela foi responsável pela fundação da primeira escola dedicada exclusivamente ao ensino de dança¹⁰, por realizar festivais e produções locais consideradas pioneiras (Nunes, 1994, e Pereira, 2012).

Albertina Ganzo nasceu em Tbilisi, no Cáucaso Russo. Seu pai, que fazia parte do exército do czar Nicolau II, teve que fugir da Rússia quando o regime bolchevique foi estabelecido nesse país. A família da artista cruzou primeiro a Lituânia e depois a Polônia para chegar ao Brasil, em 1928, ao

¹⁰ É provavelmente a primeira escola dedicada exclusivamente ao ensino de dança em Florianópolis. Entretanto, o ensino de dança já era realizado em outros espaços como clubes e associações.

Estado do Rio de Janeiro. No Brasil, estudou balé clássico entre 1929 e 1935 na Escola Municipal de Teatro do Rio de Janeiro com a bailarina e coreógrafa, também de origem russa, Maria Olenewa¹¹ (1896–1965) (Pereira, 2012 e Nunes, 1994).

Em 1937, Albertina Ganzo instala-se em Florianópolis e, no final da década de 1940, começa a ensinar balé, assim como danças russas e latino-americanas, para jovens que frequentavam as associações Clube Doze de Agosto e Lira Tênis Clube. Passa, também, a preparar essas jovens para apresentações em festas, bailes e eventos organizados nesses ambientes. Em 1951, a artista abre uma escola de danças clássicas¹² e, já no primeiro ano, ensina para sessenta alunas. Em 1957, recebe o primeiro estudante homem. A escola permanece ativa entre 1962 e 2005, mas fecha no período entre 1963 e 1971. A partir de 1972, a escola conta com a codireção da filha de Albertina, Clorinda Pereira (conhecida como Pochi), e a partir de 1982, Pochi continua a gestão sozinha até o fechamento da escola em 2005 (Pereira, 2012 e Nunes, 1994).

As contribuições da escola de Albertina Ganzo envolvem quatro décadas de atividade, mas destaco aqui a importância do início do trabalho da artista nas décadas de 1940 e 1950 por ter começado um processo de ensino sistematizado e pela visibilidade dada à atividade coreográfica. Além disso, por trazer um novo público para a dança, contribuindo para inseri-la na vida cultural da cidade e por lançar jovens artistas nesse caminho.

Na década de 1950, Albertina Ganzo institui os festivais bienais de dança. Nesses, produz apresentações com suas alunas. O primeiro festival, em 1952, causou impacto e foi registrado por Sálvio de Oliveira em uma crônica publicada em 1952¹³. O jornalista mostra-se surpreso com a apresentação de “Espetáculos de Bailados” no Teatro Álvaro de Carvalho

¹¹ Maria Olenewa (1896–1965), bailarina, coreógrafa e professora de balé russa radicada no Brasil. Teve grande importância no processo de formação da dança no Brasil. Ao lado do crítico Mário Nunes, consegue apoio para fundar a primeira escola oficial de dança do País, em 1927, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1936, como resultado de seu trabalho, foi oficialmente fundado o Corpo de Baile do Theatro Municipal, que é o atual Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. (Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Corpos Artístico/Ballet. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos>. Consulta feita em 4 de junho de 2022).

¹² Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo.

¹³ OLIVEIRA, Sálvio de. Bailarinas de palmo e meio e outras bailarinas. *Gazeta*. Florianópolis, 22 de dezembro de 1952.

(TAC). Ao invés de uma simples apresentação de atividades de uma escola, ele já vê bailarinas de muito bom nível técnico e sublinha a qualidade das coreografias. Além disso, percebe o início de uma profissão para muitas delas. O espetáculo teve o acompanhamento de uma orquestra local conduzida pelo maestro Emanuel Peluso. Ainda segundo o jornalista, esta apresentação deu nova vida ao TAC, único teatro em funcionamento na época e que estava sendo utilizado apenas para a exibição de filmes (Torres, 2012).

Cabe lembrar que, a partir da década de 1950, Florianópolis passa por um processo de urbanização e modernização que atinge também a vida social, tornando a população mais participativa. Em nota publicada no Jornal de Santa Catarina¹⁴ sobre a vida cultural da antiga Desterro nas décadas de 1950 e 1960, por exemplo, o jornalista Beto Stodieck descreve um roteiro que incluía os shows de Celso Pamplona, a radionovela “O direito de nascer” e as apresentações do Corpo de Baile da “dona” Albertina Ganzo. O trabalho realizado por Albertina Ganzo marca, assim, um momento em que as produções locais de dança passam a ocupar os palcos, ganham o acompanhamento de música ao vivo, recebem espaço nas crônicas de jornais e passam a fazer parte da vida cultural da cidade.

O ensino do balé clássico predominou nas décadas seguintes, sendo oferecido em escolas e clubes, influenciando modos de percepção e entendimentos sobre a própria noção de dança. Em relação às coreografias, com frequência, “[...] repetiam trechos ou eram inspiradas em *ballets* de repertórios [e] eram desenvolvidas para apresentações amadoras” realizadas nos finais de ano (Meyer, 2008, p. 105).

Mas como explicar tamanha influência do balé clássico nesta ilha do sul do Brasil? Lembro aqui que o balé se insere no Brasil de forma significativa no século XIX, principalmente a partir da chegada da família real portuguesa em 1807. Este fato intensificou ainda mais as práticas e costumes europeus em todo o País, incluindo a vinda de artistas para ensinar dança ou coreografar. Observa-se, também, nesse período, reformas em casas de espetáculos e a construção de novos teatros¹⁵. Em

¹⁴ STODIECK, Beto. A atribulada vida artística dos idos 50/60. *Jornal de Santa Catarina*, 12 e 13 de agosto de 1973.

¹⁵ Sucena (1989) descreve diversos artistas e companhias que passaram ou se instalaram no Brasil no século XIX, assim como as transformações dos espaços teatrais.

Florianópolis, por exemplo, o Teatro Novo foi inaugurado em 12 de outubro de 1830 “[...] com a peça “O castigo da prepotência”, seguida de uma dança alegórica, recitativos e um entremez” (Sucena, 1989, p. 29). No início do século XX, evidencia-se, também, um grande trânsito de companhias estrangeiras no País, e a chegada de um número significativo de artistas com conhecimentos e experiências no balé clássico, entre outros saberes e técnicas de dança¹⁶.

Em Florianópolis, especificamente, na ausência de instituições formadoras, observa-se um fluxo de artistas de dança estrangeiros ou oriundos de outras regiões do País, com conhecimentos em técnicas e repertório do balé clássico. Tais saberes são transmitidos através de cursos livres. Para exemplificar, cito os casos dos bailarinos Ramon Jisnisky e Jaques Oliver.

O bailarino Ramon Jisnisky (1934–2011) chega a Florianópolis em 1967. Nesse mesmo ano, funda a Escola de Ballet do Clube Doze de Agosto e, também, um grupo, o Ballet da Câmara de Florianópolis. Sete meses depois, produz um espetáculo com trechos de alguns balés do repertório clássico e óperas, como “Lago dos cisnes”, “Suíte quebra-nozes”, “Sansão e Dalila” e “Contos de Hoffmann”. O espetáculo foi apresentado no TAC e contou com a participação de um casal de bailarinos profissionais vindos do Paraná, 18 bailarinas locais e mais 29 “jovens bailarinas”. O programa da apresentação de 1967 apresenta Jisnisky como um “astro de renome internacional” (Nunes, 1993). Jisnisky pretendia formar o primeiro corpo de baile estável da cidade, porém, em 1968, deixa a escola alegando “[...] falta de interesse e amadurecimento maior na cidade pelo ensino da dança teatral” (Nunes 1994, p. 12).

No programa da apresentação de 1967, Jisnisky é apresentado como norueguês naturalizado brasileiro; em uma entrevista concedida para a artista e pesquisadora Sandra Meyer, no contexto de seus estudos sobre a dança cênica em Florianópolis, ele confirma esta informação (Nunes, 1993 e 1994). Porém, em uma pesquisa posterior, Rodrigo Horst (2006) esclarece que o artista nasceu em Alegrete (RS), mas que ainda criança foi viver com seus avós paternos na Noruega. Seu pai era francês, e sua mãe, brasileira. Horst também afirma que o bailarino se chamava Sílvio Michel Borzage;

¹⁶ Faro (1988) aborda este fluxo de artistas estrangeiros no Brasil, principalmente na primeira metade do século XX, a partir da cidade do Rio de Janeiro (RJ).

Ramon Jisnisky era seu nome artístico. Aparentemente, o artista preferia ser reconhecido como europeu.

Na Europa, havia estudado no Conservatório Superior Nacional de Música e Dança de Paris, na Escola do Original Ballet Russe de Monte Carlo e no Instituto Superior de Arte de Monte Carlo. Na América Latina, antes de chegar a Florianópolis, viveu e trabalhou com dança em Buenos Aires, Montevideu e Curitiba. Posteriormente, em São José do Rio Preto (SP), Brasília e Lages (SC) (Horst, 2006). A partir de 1986, instala-se em Ituporanga (SC), onde permaneceu desenvolvendo atividades na Escola Municipal de Dança e no Ballet Municipal desta cidade (Nunes, 1994).

O bailarino argentino Jaques Oliver (1931) assume o lugar de Jisnisky na escola do Clube Doze de Agosto, que passa a se chamar Escola de Ballet de Câmara de Florianópolis. Jaques Oliver é o nome artístico de Ángel Américo Olivieri, formado em balé clássico na escola do Teatro Colón de Buenos Aires. Oliver passou por várias companhias brasileiras como bailarino e, a partir de sua estadia em Curitiba (PR) na década de 1960, tornou-se coreógrafo e professor de balé. Em Florianópolis, foi responsável por dar aulas e produzir espetáculos, e contava com o apoio da diretoria da escola, formada por senhoras da sociedade local (Nunes, 1993). Oliver tinha o gosto “[...] por figurinos suntuosos e adaptações de clássicos” (Nunes, 1993, p. 40). Em 1974, Jaques Oliver muda-se para Criciúma (SC), onde passa a ministrar aulas de dança nas instalações do Clube Doze de Agosto desta cidade e organiza espetáculos anuais, assim como os “Encontros de Dança” (Nunes, 1994).

As trajetórias de Albertina Ganzo, Jaques Oliver e Ramon Jisnisky, embora distintas, se assemelham, na medida em que chegam à cidade com experiências e estudos anteriores e desencadeiam um processo de ensino de balé clássico, principalmente, e de produção de espetáculos. Percebe-se, também, que as atividades de dança foram viabilizadas, inicialmente, por clubes e associações, locais onde transitavam, provavelmente, as classes mais altas. Esses trânsitos de pessoas e saberes nos dão pistas para entender, em alguma medida, a presença do balé clássico na cidade, bem como no Estado, tendo em vista que não havia nenhuma instituição formadora desta prática.

A cidade e a dança nas décadas de 1970 e 1980

Apesar de ter passado por processos modernizantes na primeira metade do século XX, Florianópolis, até o início da década de 1970, ainda conservava em seu desenho urbano um aspecto de cidade colonial e era frequentemente chamada de “provinciana” por seus moradores. O fato de não estar inserida no mercado de consumo de massas e não ter um parque industrial contribui para essa percepção de atraso. “Além disso, questionavam-se os hábitos cotidianos dos ilhéus e as atividades consideradas ultrapassadas, como, por exemplo, o uso de embarcações para se locomover” (Lunardelli, 2013, p. 76). Essa questionável noção de atraso, que foi “[...] tão debatida pela imprensa diária e as elites da cidade durante as décadas de 1950 e 1960, começa a ser deixada para trás na década de 1970” (Lunardelli, 2013, p. 76).

Nas décadas 1970 e 1980, surge um novo ímpeto modernizante, levando a região a ser conhecida como “paraíso internacional do turismo” (Flores, 2006, p. 26 e 27). É grande a mobilização por parte de grupos políticos e empresariais para transformar Florianópolis em um centro urbano de referência. A época é marcada pela especulação imobiliária, por uma série de intervenções urbanas e pela implantação do Aterro da Baía Sul, por onde passaria uma pista de automóveis com acesso a uma nova ponte ligando a ilha ao continente¹⁷. Esse aterro muda radicalmente o visual do centro e marca um momento de ruptura com um passado de cidade portuária e marítima, que se torna definitivamente rodoviária e vertical. Significou o adeus a um modo de vida que se fazia diante do mar. Implicou a demolição do elegante Restaurante Miramar, local importante da vida social e cultural da cidade, que acolheu, durante décadas, intelectuais, boêmios, artistas, jornalistas, entre outros (Lunardelli, 2013). “Um sentimento de luto pela perda da velha cidade e de euforia pela moderna, que se erguia [...]” (Lunardelli, 2013, p. 55).

Outro aspecto que merece destaque nessa época é um novo e importante fluxo migratório na cidade: “[...] há a incorporação de migrantes vindos de outros Estados para trabalhar no serviço público, a formação de uma classe média ansiosa por estabelecer novos padrões de consumo e as

¹⁷ Ponte Colombo Salles.

tensões criadas entre ‘nativos’ e ‘estrangeiros’”. Surge também “[...] a ideia de que Florianópolis teria supostamente uma vocação para o turismo”, fato que foi usado para “[...] garantir, permanentemente, novos ganhos para as elites” (Lunardelli, 2013, p. 77).

Em relação ao circuito cultural da cidade na década de 1970, “[...] era de proporções diminutas diante dos ditos grandes centros e com frágil interlocução em termos nacionais”. A formação artística, por sua vez, se mantinha “[...] à custa de ações individuais e isoladas, e o sistema de ensino de dança, descontínuo, carecia de referências mais sólidas e sistematizantes” (Meyer, 2008, p. 106).

Segundo Meyer (2008), o balé como prática ainda predominava no meio da dança, e uma das únicas companhias de dança a se apresentar em Florianópolis durante as décadas de 1970 e 1980 foi a companhia paulista Ballet Stagium, apresentando obras com *Kuarup* (1977) e *Coisas do Brasil* (1979). “Essas peças alimentavam o imaginário da geração que se aproximaria da dança moderna em Florianópolis, fazendo-a ver que o *ballet* permitia inserções temáticas próprias daqueles tempos, distintas das motivações seculares já conhecidas” (Meyer, 2008, p. 105).

Nesse contexto de mudanças significativas e de fluxo de novos moradores, a cidade continua a receber artistas da dança de outras partes do País que, por diversos motivos, chegam a Florianópolis. Alguns ficam, outros se estabelecem de forma –passageira, mas, de qualquer forma, vale a pena observar como interferem no contexto da dança local, principalmente face à quase inexistência de incentivos locais e ações institucionais favorecendo o desenvolvimento da dança. O trabalho de artistas como Marina de Carvalho, Bila D’Ávila Coimbra (1934–2011), Renée Wells (1925–2007), Martha Mansinho (1949), Jussara Terrats (1952) e Sandra Nolla (1943), por exemplo, foram fundamentais para o desenvolvimento da dança na cidade. Todas, exceto a professora Marina de Carvalho, são oriundas de outros Estados brasileiros, e Renée Wells é argentina, mas vivia há muitos anos no Rio de Janeiro (RJ).

Com o intuito de mostrar algumas das características da dança em Florianópolis nos anos 1970 e 1980, descreverei a trajetória das artistas Bila D’Ávila Coimbra e Jussara Terrats. Em seguida, vou me concentrar em uma companhia, o Ballet Desterro. Deixo claro, porém, que valorizo o trabalho

dos demais artistas da dança que atuaram nesse contexto, contudo, por limite de espaço, não detalharei a atuação de todos neste artigo.

Bila Coimbra e o Studio B

A bailarina Bila D'Ávila Coimbra (1934–2011) passa a morar na capital catarinense na década de 1970. Natural de Porto Alegre (RS), faz sua formação em dança na Escola de Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como mestres artistas como Tatiana Leskova (1922), Yucu Lindberg (1906–1948) e Maria Olenewa (1896–1965), entre outros. Desde muito cedo, participa de diversas óperas e montagens, interpretando papéis destinados a crianças. Mais tarde, integra o Corpo de Baile do Theatro Municipal e, posteriormente, do Ballet da Juventude¹⁸ (Nunes, 1993 e 1994).

Durante a sua carreira, Bila Coimbra também se apresentou em Teatros de Revista na companhia do ator Walter D'Ávila (1911–1996), seu tio, além de participar de programas de televisão. Na época, enfrentou preconceito e críticas negativas por parte de colegas do Theatro Municipal, visto que nos Teatros de Revista a linguagem da dança clássica era adaptada aos ritmos populares brasileiros, o que não era bem aceito pelos bailarinos e bailarinas mais tradicionais (Nunes, 1994). De modo distinto, Bila Coimbra não compactuava com o preconceito de seus pares e desde pequena transitava entre esses dois universos. “Ela relata que, em 1944, aos 10 anos de idade, foi uma das primeiras do País a dançar nas pontas um repertório popular que incluía chorinho, frevo e samba” (Meyer, 2008, p. 108).

Entre 1956 e 1960, a artista dirige a Escola de Dança do Teatro Santa Isabel, em Recife (PE) (Meyer, 2008). Em 1972, chega a Florianópolis e, inicialmente, ensina na escola de dança que funcionava junto ao TAC. Em 1987, abre sua própria escola, o Studio B. No ano seguinte, funda uma companhia, o Ballet de Câmara de Florianópolis (Nunes, 1994).

¹⁸ Companhia de Dança fundada no Rio de Janeiro e atuante entre 1945 e 1956. Foi idealizada por Jaques Corseuil (1913–2000), importante crítico e jornalista de dança, e Sansão Castelo Branco (1920–1956). O projeto do Ballet da Juventude foi articulado a partir de questões sobre balé, modernidade e tradição que estavam presentes no mundo da dança desde o início do século XX. No centro dessa discussão, estava a legitimação do balé como um tipo de produção artística que também pudesse ser reconhecida como brasileira, tanto pela formação dos bailarinos feita no Brasil como na criação de uma companhia que dançasse temas nacionais. A intenção era ver corpos brasileiros dançando temas brasileiros (Cerbino, 2008 e 2012).

O encontro entre o balé clássico e aspectos da cultura local, presente em sua trajetória como artista, aparece também em suas primeiras produções coreográficas. Na obra “Ode ao pescador”, de 1973, Bila Coimbra investe no encontro do balé com motivos ilhéus, como a pesca artesanal e a dança do pau-de-fitas, ligada à tradição açoriana. Busca integrar artistas e intelectuais locais em suas produções: a música utilizada em “Ode ao pescador” foi criada por Osvaldo Ferreira de Melo¹⁹ (1929–2011) e executada ao vivo pela Banda da Polícia Militar do Estado. Já a produção de 1976, “A dança através dos séculos”, configura-se como um projeto didático sobre o contexto histórico internacional da dança. Nessa, ela aposta na integração entre diferentes campos artísticos e conta com a presença de artistas da dança, instrumentistas, percussionistas e de uma narradora, a atriz Emma D’Ávila (1916–1985), no palco (Meyer, 2008).

Bila Coimbra seguiu trabalhando em Florianópolis nas décadas seguintes. Com toda a sua experiência e conhecimento, ofereceu um ensino do balé clássico contínuo e de qualidade. Suas primeiras produções evidenciaram concepções distintas das que circulavam na época e contribuíram para abrir novas possibilidades para a dança local, integrando o universo do balé clássico a outras temáticas, artes e manifestações culturais.

Jussara Terrats e o Studio de Dança

A bailarina Jussara Terrats morou em Florianópolis entre 1977 e 1985. Nascida em São Paulo, em 1952, havia estudado com Penha de Souza (1935–2020) na Escola Sobianeck e feito vários cursos de dança jazz na capital paulista. Em Porto Alegre (RS), frequentou cursos de dança moderna com Cecy Franck (1924–2000). No final da década de 1970, a artista abre o Studio de Dança²⁰ em Florianópolis. A escola recebe um número expressivo de alunos interessados nas novas perspectivas

¹⁹ Advogado, professor e compositor, teve uma presença marcante no desenvolvimento cultural de Florianópolis. Foi presidente do Instituto Histórico de Santa Catarina, membro da Academia Catarinense de Letras e do Conselho Estadual de Cultura. Realizou uma vasta pesquisa sobre a cultura e a história de Santa Catarina. Suas composições musicais retratam o folclore ilhéu.

²⁰ Também lecionaram no Studio de Dança Bila Coimbra (balé clássico) e Karla Prates. Esta última ministrava aulas de dança criativa baseada em ritmos afro-brasileiros e também dança moderna (Nunes, 1993).

apresentadas, como a dança moderna (técnica de Martha Graham) e a dança jazz (estilo Luigi). Torna-se rapidamente uma referência na cidade e se diferencia, visto que as escolas locais ensinavam predominantemente o ensino do balé clássico (Nunes, 1993).

Com a abertura do Studio de Dança, outras escolas da cidade passam a oferecer cursos de dança jazz, convidando profissionais de outras cidades. Introduzem também a dança moderna, o sapateado, a dança do ventre, as danças afro-brasileiras, a dança de rua, entre outras. Isso representou tanto o conhecimento de novas abordagens como a possibilidade de interação entre elas (Simão, 2008).

Em 1978, Jussara Terrats funda um grupo com o mesmo nome da escola, o Studio de Dança²¹. Desde a sua fundação até o ano de 1985, o grupo produziu dez criações, entre essas, “Lunik-9” (1980) e “Bárbara, elogio a um grande amor” (1982) (Nunes, 1994). Artistas de outros países e regiões do Brasil foram convidados a ministrar cursos de aperfeiçoamento ou a coreografar para o Studio de Dança²². Como resultado, surgiram os trabalhos “Jazz la suite” (1978), “Botbolets Troupe” (1980) e “Momentos” (Terrats *apud* Simão, 2008).

A escola e o grupo propiciaram experiências em um ambiente ativo e inspirador, possibilitando novas referências, intercâmbios de saberes e informações sobre métodos e técnicas de dança. O jazz estilo Matt Mattox, por exemplo, foi ensinado pela professora espanhola Montserrat Borreda durante sua permanência de três meses na cidade de Florianópolis (Brehsan, 2008).

As produções artísticas do grupo se diferenciavam muito da produção que se fazia na época e se caracterizavam pela integração de elementos da dança moderna estadunidense e diferentes estilos da dança jazz²³. Indo além, buscavam inspirações no ambiente cultural dos anos 1980. As coreografias dançadas por Michael Jackson (1958–2009) em seus

²¹ Participaram do Grupo Studio de Dança Fernanda Meyer, Sandra Meyer, Jaqueline Sperandio, Izalto Silveira, Regina Bortoluzzi, Juliana Fernandes, Cláudia Schillickman, Edna Taulois, Tximo Terrats e a própria Jussara Terrats, que também dirigia o grupo.

²² Mara Borba (São Paulo), Carlos Dimitri, Montserrat Borreda (Espanha), Eduardo Botbol (Argentina), Breno Mascarenhas (São Paulo), Penha de Souza (São Paulo), Ricardo Ordones (Argentina), Alberto Quesada (Argentina), entre outros (Simão, 2008, e Nunes, 1993).

²³ De acordo com o jornal *O Estado* de 19 de dezembro de 1978 (n.p) e o Programa de Espetáculos de “Jazz la suite”.

videoclipes, por exemplo, especialmente “Thriller” (1982), inspiravam as criações de Jussara Terrats. Além disso, as novas movimentações do grupo eram influenciadas pela cultura pop da época: “[...] como era o caso da novela *Dancing Days*, com suas coreografias de jazz ao estilo de Lennie Dale²⁴ (1934-1994), que reproduzia parte da estética marcante do grupo criado por ele no início dos anos 1970, os Dzi Croquettes²⁵ [...]”. (Arruda *apud* Brehsan, 2008. p. 27). A mistura de todos esses elementos caracterizava o estilo do Studio de Dança.

Uma produção de 1980, “Botbolets Troupe”, criada pelo argentino Eduardo Botbol, foi concebida como um musical que contava com a participação de músicos, mímicos, arquitetos e atores. O espetáculo evidenciava as sensações internas produzidas ao se ouvir uma música, suas manifestações e vibrações no corpo, e os movimentos que surgem a partir desse processo (Terrats *apud* Simão, 2008).

De acordo com Nunes (1994), o Grupo Studio de Dança teve visibilidade e apoio por parte da imprensa que, por meio de publicações, reconhecia o pioneirismo, a maturidade artística e o aspecto inovador do grupo, mas infelizmente não contou com nenhum apoio institucional para financiar suas produções. Também segundo a autora, é considerado o primeiro grupo independente de jazz e dança moderna de Florianópolis.

Em 1982, o Grupo Studio de Dança passa a se chamar Grupo Experimental de Dança²⁶, com a direção conjunta de Jussara Terrats e Penha de Souza. Com o Experimental, Jussara Terrats cria, entre outros, o espetáculo “Sonhos” (1982), que era uma combinação entre dança e pantomima, essa conduzida pelo mímico argentino Daniel Barbedos. A obra aborda as diferenças entre a percepção de uma criança e a de um adulto (Terrats *apud* Simão, 2008).

Mais do que a inserção de técnicas advindas do contexto estadunidense, como as danças jazz e moderna, os musicais e o imaginário

²⁴ Artista ítalo-americano naturalizado brasileiro. Foi coreógrafo, bailarino, ator, cantor e criador dos Dzi Croquettes.

²⁵ Dzi Croquettes foi um grupo de teatro/dança que promoveu uma quebra de paradigmas comportamentais. Surgiu em 1972, em meio à ditadura militar no Brasil. Era composto por 13 bailarinos que tinham como ferramentas principais o improviso e a mistura de ritmos. O teatro de revista, o jazz e os musicais da Broadway influenciaram o grupo. Apresentavam-se, principalmente, em boates e teatros nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

²⁶ Elenco do Grupo Experimental de Dança: Sigrid Pianta, Cláudia Tenfen, Patrícia Soares, Raquel Rita, Ivana Bonomini, Jussara Terrats e a participação do mímico argentino Daniel Barbedos.

pop, o Studio de Dança possibilitou o acesso a outro tipo de informação e a outras lógicas de movimento. Propôs um novo olhar para a composição em dança em um ambiente onde ainda predominavam as montagens amadoras inspiradas no repertório clássico. Mesmo que várias de suas produções estivessem atreladas a movimentos utilizados em alguns estilos de dança, o grupo buscou conexões com os demais campos artísticos e com o contexto cultural dos anos 1980. Isso tudo favoreceu o aparecimento de um ambiente propício para o desenvolvimento da dança, atraindo novos praticantes e gerando um desejo de expressão por meio dela.

Jussara Terrats, o Studio de Dança e, também, outras iniciativas da época contribuíram significativamente para uma mudança no ambiente da dança na cidade com o aumento do número de escolas, grupos e praticantes. Apesar dos escassos apoios e da ausência de locais específicos para a formação de bailarinas e bailarinos, os praticantes de dança se sentiam movidos a buscar, de algum modo, formação e informação para continuarem a se desenvolver nesta arte.

Em 1985, Jussara Terrats cessou as atividades do Studio de Dança, mudou-se para Porto Alegre (RS) e, posteriormente, para os Estados Unidos. Em depoimento dado a um jornal local²⁷ em 1982, afirma: “Aqui não basta ser pioneiro, é preciso ser herói”. Ela demonstra, assim, toda a dificuldade de trabalhar com dança na capital catarinense.

O ambiente da dança nos anos 1980

Na década de 1980, várias escolas de dança foram abertas e diversos grupos independentes de jazz e dança moderna foram formados. Muitos tiveram uma duração curta, porém, a simples constatação de existência destes grupos já mostra um ambiente movido pela vontade de dançar. Entre esses grupos, estão: Grupo Soma, Rodapé, Desterro Cia. de Dança, Shapanã, Grupo MóBILE, Grupo Linha Viva, Vidança, Ballet Desterro, Des-ar-mar, Grupo Alma Negra e Grupo Cena 11²⁸.

²⁷ Suplemento Cultural do Jornal *O Estado*, Florianópolis, 10 de dezembro de 1982.

²⁸ De acordo com Xavier (2015), o Grupo Cena 11 teve dois inícios, o primeiro, em 1986, momento em que foi fundado pela professora e bailarina Rosângela Matos, proprietária da extinta academia Rodança. Era um grupo que dançava predominantemente a dança jazz e era composto por um elenco muito jovem. Tinha como coreógrafo o talentoso Anderson Gonçalves (1964–2010). O segundo início foi em 1993, quando Alejandro Ahmed “[...] torna-se diretor e coreógrafo residente, conduzindo o grupo à profissionalização e a um reconhecimento de

Tal entusiasmo, entretanto, confrontava-se com os obstáculos relacionados ao apoio e à manutenção dessas companhias. Alguns eventos e iniciativas locais (encontros, prêmios, festivais) auxiliavam no desenvolvimento da dança e sua divulgação. Entre esses, a Oficina de Artes do Teatro Barddal (1984), o Edital de Estímulo à Produção de Espetáculos (de 1986 a 1990), a Mostra de Novos Coreógrafos do Sul (1988) e os Encontros de Dança do SESC (de 1983 a 1990). (Nunes, 1994).

A vontade de criar em dança não era tarefa fácil, os processos compositivos ainda estavam muito ligados aos movimentos corporais utilizados nas técnicas de preparação dos bailarinos, como o jazz, dança moderna e, principalmente, o ballet clássico. As tentativas de inovação nas produções de dança partiam de reflexões mais amplas ligadas a temáticas escolhidas para a cena, ao uso de estratégias teatrais, a experimentações envolvendo o movimento corporal, o ambiente sonoro e visual das coreografias.

A contemporaneidade da dança surge na cidade ainda ligada à estrutura da dança clássica, mas nutrindo-se de alguma experimentação como: a ausência de música, abstração dos temas, geralmente expressando o cotidiano do homem e a introdução de outras linguagens, como a visual (slides). A linguagem do teatro também é incorporada à dança, auxiliando os coreógrafos na narração das histórias (Nunes, 1994, p.31).

Coreógrafos, professores e artistas buscavam atualização com profissionais em outros Estados, mas geralmente isso era feito em curtos períodos de tempo. Nesse contexto, o Ballet Desterro, fundado em 1984, torna-se uma importante referência local e, com o grupo, passa a ser possível imaginar uma profissionalização no campo da dança.

Ballet Desterro: profissionalização e contemporaneidade

O Ballet Desterro destacou-se no contexto local, principalmente, por dois aspectos: Em primeiro lugar, porque foi capaz de manter suas atividades por um longo período, entre 1984 e 1992, o que não era fácil na época. Em segundo, porque introduziu uma pesquisa artística mais

alcance internacional" (Xavier, 2015, p. 21). Neste segundo momento, o grupo altera seu nome para Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

aprofundada para a dança, buscando integrá-la com a pesquisa de movimento, a cenografia, a iluminação e o figurino.

O grupo caracterizou-se pela qualidade de suas produções e pelo ótimo nível técnico de seu elenco. Conquistou respeito entre profissionais das artes, ganhou prêmios, recebeu críticas em periódicos locais e nacionais, experimentou um amadurecimento técnico e estético, porém esbarrou na falta de perspectivas e apoio financeiro para sua continuidade como grupo de dança. Foi a partir do Ballet Desterro que foi possível pensar na profissionalização de artistas e companhias de dança em Santa Catarina. Isso graças à qualidade de seus trabalhos, e não pelos financiamentos e apoios, que continuavam sendo muito escassos.

A viabilidade econômica do Ballet Desterro esteve ligada aos editais anuais de estímulo de órgãos públicos existentes na época que colaboravam com a montagem ou circulação de espetáculos, ao apoio das academias, mas, principalmente, dos parentes, namorados e amigos dos participantes (Xavier, 2012, p. 162).

O Ballet Desterro estabeleceu-se como um grupo independente e não estava ligado a nenhuma escola ou academia. Foi formado por artistas de duas companhias que haviam encerrado suas atividades, a Desterro Cia. de Dança²⁹ e o grupo Rodapé³⁰. Inicialmente, não tinha espaço fixo para seus ensaios e aulas. Como característica, possuía um perfil colaborativo, com diálogos e participação ativa de seus integrantes³¹ nas demandas e decisões do grupo (Xavier, 2012, e Nunes, 1994).

O grupo apresentava seus trabalhos artísticos com maior periodicidade, e isso contrastava com a realidade de grande parte dos grupos da época, que produziam, essencialmente, para participar de alguns

²⁹ Companhia fundada em 1984 pelo bailarino e coreógrafo Toni Príncipe (natural de Salvador/BA), reunindo artistas da dança da Academia Corpo e Expressão, Escola de Ballet Sandra Nolla, Academia Albertina Ganzo e Studio de Dança. Foi uma iniciativa de reunir artistas atuantes na cidade, porém, o grupo encerrou suas atividades no mesmo ano de seu surgimento. Buscava criar uma linguagem contemporânea e a integração de elementos teatrais, mas não teve tempo de amadurecer seu trabalho (Nunes, 1993 e 1994).

³⁰ Fundado em 1983 pela bailarina Mauren Esmanhoto (natural de Curitiba /PR) com alunos da Academia Corpo e Expressão.

³¹ A direção do Ballet Desterro foi assumida inicialmente por Sandra Meyer. Participaram desse projeto: Ana Beatriz da Luz, Ana Cristina Maingué, Ana Paula Pfitzenreuter, Anderson Gonçalves, Andréa Bergallo, Andrea Nolla, Angélica Maiole, Amarildo Cassiano, Carmem Lúcia do Valle Pereira, Carolina Arruda, Cláudia Alles, Cláudia Tenfen, Giovanni Secco, Inês Pillar, Ivana Bonomini, Lucas David, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Paula Dell'Antônio, Paula Vasconcellos, Raquel Rita, Rosângela Daros, Rejane Arruda, Zilá Muniz e Zé Luís Silva.

festivais de dança e para apresentações de escolas nos finais de ano. Passou a desenvolver também trabalhos de longa duração, o que também o diferenciava, visto que os grupos, na época, realizavam predominantemente trabalhos de curta duração³². Pode-se observar, também, uma mudança em relação à plateia: o Ballet Desterro atraiu a atenção não apenas do público interessado em dança, mas também de artistas de outros campos como as artes visuais, o teatro, além de jornalistas, empresários e críticos de arte³³.

Buscou interlocução com artistas de outros países e regiões brasileiras, que também coreografaram para o grupo³⁴. Realizava, também, suas próprias experiências no campo da criação, com é o caso das obras: “Sentidos humanos” (1984–85), “Visões” (1985), “Gota d’água” (1985), “Em tempos” (1990) e “Elo” (1988), todas da coreógrafa Sandra Meyer.

Para Rejane Arruda, artista que integrou o elenco, o grupo “[...] era muito impactante na vida cultural florianopolitana”. “O Desterro trazia todo um universo em torno de uma outra sensibilidade” (Arruda *apud* Xavier, 2012, p. 149). Foi o primeiro grupo catarinense a receber o primeiro lugar no Festival de Joinville em 1988, com a criação “Elo”, de Sandra Meyer, e, em 1990, o Prêmio Concorrência Fiat – Região Sul (Nunes, 1994).

No entendimento de Xavier (2012), a companhia não pretendia realizar rupturas artísticas, as inovações se concretizavam a partir de reflexões sobre o próprio fazer artístico e da contínua busca pela profissionalização. Porém, “[...] realizou experiências inovadoras ao adotar procedimentos criativos diferenciados do padrão e provocar mudanças de percepção no público” (2012, p. 159).

O balé clássico dava suporte à companhia, já que desde sua formação o grupo reunia as melhores bailarinas e bailarinos da cidade com este tipo de preparo. O treinamento do elenco incluía ainda a dança moderna e a dança jazz, e era complementado com outros cursos de curta

³² Muitos festivais locais e nacionais, na época, definiam previamente o tempo de duração das coreografias que poderiam ser aceitas, e isso condicionava o processo de criação de artistas e grupos de dança. Normalmente, eram trabalhos de curta duração.

³³ De acordo com relato de Raquel Rita, que foi integrante do Ballet Desterro, em entrevista para Simão (2008, p. 159).

³⁴ Eliana de Moraes (São Paulo), Fernando López (Argentina), Mark Foehringer (EUA), Paulo Buarque (Minas Gerais), Penha de Souza (São Paulo), Marcelo Moacyr (Salvador) e Eva Schul (Porto Alegre).

duração ministrados por professores³⁵ vindos de outras localidades (Xavier, 2012). Todavia, em suas investidas criativas, o potencial técnico do elenco não foi negado, mas aproveitado e reelaborado a partir de informações, reflexões, pesquisas, experimentações e interlocuções com outros campos artísticos. Isso tudo deu lugar a novos questionamentos, outra maneira de existir, de se comunicar e entender o seu tempo.

A profissionalização se concretizou na postura do grupo, na qualidade do trabalho, na seriedade, na inventividade, na contínua pesquisa e atualização. Porém, não se manifestou em termos de sustento financeiro para suas/seus integrantes. Faltava, ainda, o apoio institucional, políticas adequadas para as artes, incentivo mínimo para a manutenção dessa companhia que levava em seu nome, Desterro, a antiga denominação da cidade. O que ficou foi o exemplo, a possibilidade de ir além do que ali estava, e a insistência de fazer a diferença.

Notas conclusivas

A cidade de Florianópolis se constituiu de um modo fragmentado e com vários episódios conflituosos. Sua posição geográfica contribuiu para uma composição feita a partir de uma pluralidade de povos e culturas que, em diferentes momentos históricos, aportaram uma diversidade de modos de vida e visões de mundo. O cenário da dança cênica parece ter seguido a mesma lógica de constituição da cidade. Foi se formando a partir da presença de artistas da dança oriundos de outras regiões e países que, em diferentes momentos, passaram a residir na cidade. Com suas diferenças, trouxeram consigo conhecimentos sobre corpo, técnicas, modos de ensino de dança e a vontade (ou necessidade) de transmitir suas experiências e de produzir suas danças. Na ausência de instituições formadoras, foram essas e esses artistas que, a partir dos anos 1940, mobilizaram a cena da dança na cidade, inspirando novos praticantes, promovendo a vinda de mais artistas e informações, incentivando intercâmbios e estudos em dança.

O balé clássico, que predominava nos locais de ensino, passa a conviver, nos anos 1970, com a dança moderna e com a dança jazz. Em

³⁵ Destacam-se Mauren Esmanhoto (1958), Penha de Souza (1935–2020) e outros profissionais da dança que circulavam na cidade a convite da professora argentina Renée Wells (1925–2007). (XAVIER, 2008).

seguida, outras danças também passam a fazer parte de escolas e academias, contribuindo para ampliar o próprio entendimento sobre dança. O ambiente se organiza, assim, a partir de uma pluralidade de técnicas estrangeiras sem conexões precisas com os contextos e tempos que lhes deram origem. Essas foram se misturando ao ambiente e à cultura do local.

O ballet clássico, principalmente, era a técnica utilizada para preparar os corpos de bailarinas e bailarinos da época. No entanto, por vezes dificultava a imersão criativa, visto que os movimentos utilizados nessa e em outras técnicas de dança eram frequentemente utilizados como matéria para a construção de coreografias.

A partir dos anos 1980, percebe-se um ambiente movido pelo desejo de criar e se movimentar, e observa-se a formação de diversos grupos amadores de dança. Essa vontade se confronta com limitações locais relacionadas à falta de locais para a formação artística, à falta de investimentos, à falta de apoio à dança. Mesmo assim, algumas propostas criativas se organizam de maneira intuitiva; outras, a partir da reflexão e da experimentação.

Dentre os diversos grupos que emergiram, o Ballet Desterro mostrou que é possível a existência de um grupo profissional em Florianópolis, cidade historicamente fora da rota de circulação da vida cultural do País. Aportou qualidade, conhecimento, talento, se inventou dentro de um ambiente incerto e se constituiu como referência. Porém, a ilha de grandes investimentos turísticos parece ter dificuldade de olhar para o seu próprio umbigo, e continuamente assiste de camarote artistas e grupos surgirem, para logo depois sucumbirem. O desinteresse pelas artes contemporâneas, a falta de apoio e de incentivos e políticas mais adequadas impedem a continuidade de projetos inovadores e diferenciados. E assim, o que vemos continuamente são artistas se tornarem artistas por pura insistência, companhias existindo sem condições de existir. Superações e mais superações!

Na década de 1990, novos grupos independentes foram formados, desenvolvendo seus projetos artísticos em um contexto que ainda se assemelhava à década anterior. Porém, havia um desejo ainda maior de profissionalização. Entre esses grupos, estão: Khala Grupo de Dança, Mahabhutas Cia. de Dança, Voga Companhia de Dança, Ronda Grupo de Dança e Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

O Grupo Cena 11 Cia. de Dança, com uma linguagem própria, destacou-se na cena contemporânea. Mesmo mantendo sua sede na cidade de Florianópolis, projetou-se nacionalmente e internacionalmente. A companhia resistiu e se tornou protagonista, não apenas nos anos 1990, mas também nas primeiras décadas dos anos 2000. Tornou-se o primeiro grupo de dança profissional, não somente de Florianópolis, mas do Estado de Santa Catarina. Porém, isso já é assunto para outro artigo!

Referências

BREHSAN, Nastaja Roussenq. *A formação de bailarinas e bailarinos contemporâneos em Florianópolis*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Cênicas). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

CERBINO, Beatriz. Imagens do corpo e da dança: O Ballet da Juventude. In: MEYER Sandra, NORA, Sigrid e PEREIRA, Roberto (org.) *Seminários de Dança – História em Movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p. 117-123

CERBINO, Beatriz. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra e TORRES, Vera. (org) *Histórias da dança* (Coleção Dança Cênica, vol. 2). Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. p.15-38

COLLAÇO, Vera. Um teatro para o trabalhador de Florianópolis. In: FLORES, Maria B. R., LEHMKUHL, L., COLLAÇO, V. (org.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 211-236

CORRÊA, Carlos Humberto P. *História de Florianópolis*. Ilustrada. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

FARO, Antonio. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: MinC / Fundacen, 1988.

FLORES, Maria B. R. Estética e modernidade: à guisa de introdução. In: FLORES, Maria B. R., LEHMKUHL, L., COLLAÇO, V. (org.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 11-38

FOSSARI, Teresa Domitila. Cultura pré-histórica da Ilha de Santa Catarina. In: MELO Osvaldo Ferreira de (org.) *História sociocultural de Florianópolis*. Florianópolis: Clube Doze de Agosto; I.H.G.S.C; Lunardelli, 1991.

GRUPO SUL. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo635904/grupo-sul>. Acesso em: 4 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-71

HORST, Rodrigo. *Ramon Jisnisky: do mundo para Ituporanga: a trajetória do menino de Cristal*. Trabalho de Conclusão de Curso: Comunicação Social. Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí (Unidavi), 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE) / *Cidades Florianópolis*. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/florianopolis.html> Acesso em 7 de junho de 2022.

LEHMKUHL, Luciane. Os modernistas da Ilha: obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In: FLORES, Maria B. R., LEHMKUHL, L., COLLAÇO, V. (org.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 59-90

LUNARDELLI, Daniel H, França. A cidade milagre: novos contornos de uma Florianópolis em vias de modernização. *Cadernos NAUI*. Vol. 2, n. 2, jan-jun 2013.

MACHADO, Aldonei. Músicas, shows e estrelas no dial: a Rádio Guarujá e a chegada da indústria cultural em Florianópolis. In: FLORES, Maria B. R., LEHMKUHL, L., COLLAÇO, V. (org.) *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006, p. 153-178

MEYER, Sandra. Novos tempos para a dança nos anos 1970. In: MEYER Sandra, NORA, Sigrid e PEREIRA. Roberto (org.) *Seminários de Dança – História em Movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008. p.103–116

NUNES, Sandra Meyer. *A Dança Teatral em Florianópolis: surgimento e evolução*. Florianópolis: Relatório de pesquisa. Ceart/Udesc, 1993.

NUNES, Sandra Meyer. *A Dança Cênica em Florianópolis*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994. (Cadernos de Cultura e Educação, n° 2).

PAULI, Evaldo. Os primeiros povoadores. In: MELO, Osvaldo Ferreira de (org.) *História sociocultural de Florianópolis*. Florianópolis: Clube Doze de Agosto; I.H.G.S.C; Lunardelli, 1991. p. 27-34

PIAZZA, Walter F. O povoamento açoriano. In: MELO, Osvaldo Ferreira de (org.) *História sociocultural de Florianópolis*. Florianópolis: Clube Doze de Agosto; I.H.G.S.C; Lunardelli, 1991. p. 53-90

PEREIRA, Clorinda Ganzo. Duas vidas dedicadas ao Ballet. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra e TORRES, Vera. (org.) *Histórias da dança* (Coleção Dança Cênica, vol. 2). Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. p. 69-78

SANTOS, Sílvio Coelho dos. *Nova História de Santa Catarina*. 5a ed. Florianópolis: UFSC, 2004.

SIMÃO, Charlene. *A cena da dança contemporânea em Florianópolis – 1972 a 2008: vestígios e reverberações*. 2008. Monografia (Graduação). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Curso de Artes Cênicas, Florianópolis, 2008.

SIMÃO, Charlene e BREHSAN, Nastaja. In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. (org.) *Histórias da Dança* (Coleção Dança Cênica, vol. 2). Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. p.121-140

SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), 1989. (Memória, v. 5)

TORRES, Vera. Noitada de Bailados (1945) e Espetáculos de Bailados (Florianópolis, 1952): referências da dança catarinense. In: XAVIER, Jussara;

MEYER, Sandra e TORRES, Vera. (org.) *Histórias da Dança* (Coleção Dança Cênica, vol. 2). Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. p.39-64

XAVIER, Jussara. *Ballet Desterro: contemporaneidade na dança catarinense*, DVD, documentário, Funarte: Florianópolis/SC, maio de 2010.

XAVIER, Jussara. *Ballet Desterro: contemporaneidade na dança catarinense* In: XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera. (org.) *Histórias da Dança* (Coleção Dança Cênica, vol. 2). Florianópolis: Editora da Udesc, 2012. p.141-171

Recebido em 28 de junho de 2022
Aprovado em 22 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança