



revista
brasileira
de estudos
em dança

De fragmentos y ausencias:

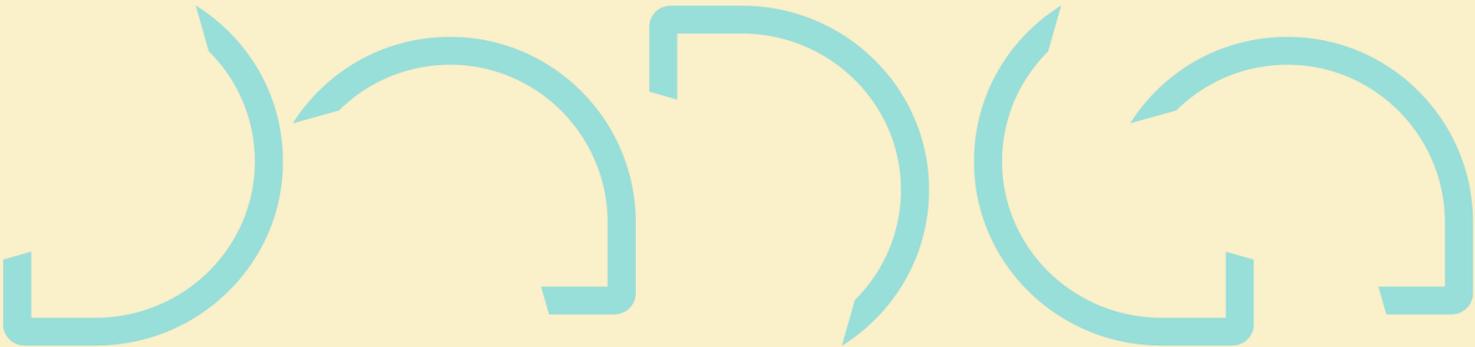
formas de existir de las actividades de enseñanza y producción coreográfica en la ciudad de Florianópolis (SC) entre las décadas de 1940 y 1980

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 y ausencias: formas de existir de las actividades de enseñanza y producción coreográfica en la ciudad de Florianópolis (SC) entre las décadas de 1940 y 1980. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 290-317, 2022.



RESUMEN

El contexto histórico del desarrollo de la enseñanza y la producción coreográfica en la ciudad de Florianópolis, capital del Estado de Santa Catarina, es el centro de análisis de este artículo. De fragmentos y ausencias, se trata de un recorrido que parte del ballet clásico como referente de la producción dancística de los años 40, y llega a las primeras puestas en escena contemporáneas de los años 80. Una aproximación al modo en que se constituyó este municipio desde el siglo XVI, desde la perspectiva de su proceso de colonización y sus flujos migratorios, se incluyó para evidenciar el desarrollo de la danza en la especificidad de su entorno y en sus diferentes momentos históricos.

PALABRAS CLAVE: Historia de la Danza; Florianópolis; Danza.

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 y ausencias:

modos de existencia de las actividades de enseñanza y producción coreográfica en la ciudad de Florianópolis (SC) entre las décadas de 1940 y 1980

Vera Torres (UFSC)¹

¹ Doctora en Estética, Ciencia y Tecnología de las Artes: Teatro y Danza y Magíster en Artes: Danza, ambos otorgados por la Universidad París 8, Francia; Magíster en Comunicación y Semiótica – PUC/SP. Es profesora jubilada de la UFSC (DEF/CDS). Coorganizadora de los libros *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* (Letrad'água, 2008) y *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea* (Ed. dos Autores, 2006). Curadora y miembro del equipo de coordinación de la Semana da Dança UFSC (2012–2020) y del proyecto *Tubo de Ensaio – Corpo: Cena e Debate* (2001–2016); Coordinadora del ciclo de conferencias y debates *Café com Dança – UFSC* (2013–2018); creadora y coordinadora de la colección digital *Midioteca de Dança* (desde 2019, en colaboración con Jussara Xavier e Sandra Meyer).

Notas introductorias

Este artículo se centra en el proceso de constitución de la escena de la danza en el Estado de Santa Catarina, situado en el sur de Brasil. Para ello, describiré y analizaré específicamente el caso de su capital, Florianópolis. La forma en que fue poblada (y despoblada) en diferentes épocas ha dejado su huella tanto en el paisaje físico como en el cultural. El estudio del proceso de formación de la ciudad, de sus modos de colonización y flujos migratorios se pone aquí en evidencia para mostrar las posibles relaciones con el proceso de desarrollo específico de la danza.

Pretendo mostrar, de forma general, las estrategias que los artistas de la danza han encontrado para desarrollarse en esta localidad, ante la casi inexistencia de instituciones para la formación, salvo en algunos momentos, y cómo los practicantes de este arte se organizaron para buscar conocimientos específicos y para pasar a la actividad. He optado por incluir una breve descripción del ambiente cultural y artístico del siglo XX para contrastarlo de alguna manera con los acontecimientos relacionados con la danza.

La escena de la danza en la capital catarinense será analizada aquí entre los años 40 y los 80, y reúne información consultada en publicaciones, programas de espectáculos, periódicos, trabajos académicos, entre otras fuentes. Para ello, he optado por describir algunas trayectorias de artistas y compañías con el fin de mostrar el ambiente y las transformaciones que se produjeron durante estas décadas. En este sentido, tuve que tomar algunas decisiones, ya que no era posible incluir a todos los artistas de la danza que se encuentran dentro del recorte.

Centraré mi atención en cómo se introdujo el ballet clásico en esta cultura insular del sur de Brasil y cómo se convirtió en el parámetro para la enseñanza y la producción coreográfica. También examinaré la influencia de la danza jazz y la danza moderna norteamericana y cómo influyeron en la aparición de estéticas singulares.

Este artículo está organizado en forma de un recorrido cronológico que se interrumpe de vez en cuando para análisis y precisiones. Esto se debe a que la idea inicial era mostrar las transformaciones a lo largo del tiempo, sin embargo, soy consciente de que el contexto estudiado es más complejo y no se agota en este estudio.

Flujos migratorios en la formación de la ciudad y en el desarrollo de la danza

La ciudad de Florianópolis es la capital del Estado de Santa Catarina, situado en el sur de Brasil. Más del 90% de su territorio de 674,844 km² está formado por la isla de Santa Catarina. Separada del continente por un estrecho canal, no fue sino hasta principios del siglo XX que su parte continental se conectó con su territorio insular, con la construcción del puente Hercílio Luz en 1926. Actualmente, tiene una población estimada de 516.524 personas (2021).²

Retrocediendo en el tiempo, recordemos que, en el siglo XVI, “[...] el territorio de la isla de Santa Catarina estaba habitado por grupos humanos de la familia lingüística tupí-guaraní, con la denominación local de Carijós” (Fossari, 1991, p.17)³. Sin embargo, estos antiguos habitantes “[...] fueron rápidamente exterminados por la presencia del hombre blanco o huyeron hacia el interior, desapareciendo con el pasar del tiempo por aculturación natural o exterminio histórico” (Corrêa, 2005, p. 22).

Debido a su posición geográfica, la región se ha caracterizado, desde el siglo XVI, por recibir un importante flujo de viajeros, exploradores y emigrantes. En el siglo XVI, la isla de Santa Catarina era frecuentemente visitada por los navegantes españoles, que se dirigían al Río de la Plata en busca de riquezas, o al Pacífico, para los grandes viajes alrededor del mundo. Los portugueses, inicialmente, tenían poco interés en las tierras del sur de Brasil (Corrêa, 2005). Además de éstos, “[...] navegantes ingleses y franceses, que navegaban hacia el sur de la región, también veían en las bahías que separan la isla del continente un gran Refugio para refrescarse y abastecerse de madera, agua potable y víveres” (Corrêa, 2005, p. 27). La región se convirtió así en una ruta de tránsito, y con el tiempo, la población llegó a estar formada por náufragos de las expediciones, desertores, así como por otros que convivieron con los grupos indígenas que permanecieron en la región (Santos, 2004; Corrêa, 2005).

² Datos del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE)/Ciudades. Disponible en: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/florianopolis.html> Consultado el 07 de junio de 2022.

³ N. del tr. Todas las citas están en portugués en el original.

Un asentamiento más efectivo sólo se produjo hacia 1673, cuando un centenar de bandeirantes paulistas comandados por Francisco Dias Velho (1622 –1687) emigró a la región, fundando la Póvoa de Nossa Senhora do Desterro (actual Florianópolis). Con el establecimiento de esta población, se intensificó el flujo de paulistas y vicentistas, que también ocuparon otros puntos del litoral (IBGE/Ciudades, 2017; Corrêa, 2005; Santos, 2004). Sin embargo, en 1689, esta población tuvo un final trágico cuando la población fue invadida e incendiada por piratas, probablemente holandeses y franceses, en un acto de ajuste de cuentas con su fundador, Dias Velho, que fue asesinado. La mayoría de los habitantes desertó y la población disminuyó drásticamente, dejando al pueblo en una situación de precariedad y abandono (Corrêa, 2005).

En 1726, la población fue elevada a la categoría de villa y recibió el nombre de “Vila de Nossa Senhora do Desterro”. En 1736, se convirtió en la primera unidad política del sur de Brasil y, a partir de 1737, fue ocupada militarmente, cuando se empezaron a construir los fuertes para defender su territorio (Corrêa, 2005). A mediados del siglo XVIII, recibió una gran cantidad de emigrantes: entre 1747 y 1756, unos 6.000 portugueses procedentes de los archipiélagos de las Azores y Madeira se instalaron en la región de la isla de Santa Catarina y en el litoral adyacente. De este número, la mitad permaneció en la isla. Todo ello supuso en su momento un aumento real de la población, ya que la población total de la isla y del continente cercano se estimaba en tan solo 5.000 habitantes (Piazza, 1991; PAULI, 1991; Corrêa, 2005).

A principios del siglo XIX, Langsdorff (*apud* Corrêa, 2005) registró una presencia considerable de negros de origen africano en la isla, pero, desgraciadamente, en condición de esclavos. A partir de 1821, la antigua Nossa Senhora do Desterro pasó a ser conocida únicamente como “Desterro”.

A finales del siglo XIX, la localidad estaba aislada física y culturalmente y el comercio entre la capital y las otras dos capitales del sur de Brasil, Curitiba y Porto Alegre, era difícil; el transporte se hacía por vía marítima (el antiguo puerto existió hasta mediados del siglo XX). En 1894, Desterro pasó a llamarse oficialmente “Florianópolis”, tras la traumática derrota de la revuelta de 1893, que se oponía a la instauración de la república como forma de gobierno del país.

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, la base azoriana experimentó una profunda transformación con la llegada de pueblos del sur de Europa y del occidente de Asia, de los cuales los más numerosos son los italianos, los alemanes, los sirio-libaneses y los griegos. Incluso con la importancia de estas culturas y pueblos en la actividad socioeconómica y la influencia en los destinos tomados por la antigua Desterro, las huellas de los habitantes de Azores y Madeira siguen presentes y vivas en la memoria popular, y la ciudad es constantemente identificada a partir de su base azoriana.

Como puede apreciarse, la formación del actual municipio se produjo, como en la mayor parte de Brasil, en un contexto de ocupación de un territorio que ya estaba habitado. También se observa un asentamiento realizado por diferentes migrantes que, en diferentes momentos, fueron componiendo el escenario que caracteriza a la Florianópolis actual. Es decir, que no se partió de un núcleo étnico colonizador cerrado, como es el caso de varias ciudades del Estado de Santa Catarina, sino de un mosaico plural, con un tránsito de culturas y saberes diversos que ha involucrado a pueblos indígenas, portugueses, españoles, bandeirantes, vicentinos, la población de origen africano, los habitantes de las islas Azores y Madeira, y, posteriormente, italianos, alemanes, sirio-libaneses y griegos, entre otros.

Dando un salto en el tiempo, nos transportamos a los años 70, época en la que Florianópolis pasó por intensas transformaciones e intervenciones urbanas. El periodo también está marcado por la incorporación de nuevos inmigrantes procedentes de otros Estados brasileños, principalmente para trabajar en la administración pública. Es también en esa época cuando surgen proyectos para convertirla en una ciudad turística (Lunardelli, 2013). A partir de entonces, el turismo se convierte en una realidad y el flujo de personas es constante. Es decir, desde el siglo XVI hasta el XX, de diferentes maneras, se puede observar un intenso flujo de visitantes, exploradores, viajeros, ocupantes, migrantes, nuevos residentes y turistas.

Con toda esta diversidad de pueblos y culturas, las actividades relacionadas con las prácticas de danza son aún poco conocidas. Recién en la década de 1990 aparece la primera publicación dedicada al estudio del contexto histórico de la danza escénica en Florianópolis, realizada por Sandra Meyer Nunes (1994). Esta investigación es una importante fuente de

información sobre las actividades que tuvieron lugar entre los años 50 y los 90.

En el contexto investigado para este artículo, entre los años 40 y 80, también es posible observar la afluencia de artistas extranjeros e incluso procedentes de otras partes de Brasil, que participaron activamente en la formación del ambiente de la danza local. Florianópolis se benefició, de alguna manera, con la presencia de inmigrantes que trajeron sus experiencias y desarrollaron actividades de enseñanza, preparación técnica de bailarinas y bailarines, produjeron espectáculos, organizaron festivales y otros eventos en la ciudad.

Ante la ausencia de instituciones de formación y de compañías estables y ante la escasez de iniciativas destinadas al desarrollo de la danza, son estos profesionales, así como la comunidad de practicantes quienes organizaron cursos con artistas de otras localidades y fomentaron los intercambios en la búsqueda de formación e información sobre la danza. Son principalmente estos artistas “foráneos” los que van a observar y valorizar aspectos de la cultura local y a insertarlos, de algún modo, en sus producciones.

Florianópolis y las artes en el siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX, “[...] la ciudad comienza a conocer los primeros signos del modernismo tanto en su estructura pública, como en la doméstica y en las grandes obras del sistema vial [...]” (Corrêa, 2005, p. 287). El desarrollo urbano y la modernización son igualmente visibles en la arquitectura, la construcción, la iluminación urbana, el suministro de agua y la aparición de una actividad intelectual activa y transformadora. Se observan cambios en la política y un movimiento de reflexión y estructuración de la vida cultural en todo el Estado, partiendo de su capital, Florianópolis (Corrêa, 2005).

Todavía marcada por el aislamiento físico y cultural, la construcción de un puente, que conecta la isla con el continente, en 1926, marca una nueva era en la ciudad y representa la modernidad civilizadora de los años veinte. El puente Hercílio Luz, “estrella de la época”, marca la transición entre “[...] una época de atraso y otra que supuestamente se anunciaba como portadora de progreso” (Flores, 2006, p. 24).

La fundación de la Academia Catarinense de Letras, en 1924, inicialmente “[...] pretendía extender a toda la población de la capital los valores de la civilización europea” (Flores, 2006, p. 23). Para Flores, “[...] fue la generación de la Academia la que creó la imagen negativa del habitante del litoral, no apto para el progreso y la civilización deseados [...]” (2006, p. 23). En 1925, la fundación del Centro Catarinense de Letras representó una oposición a las ideas consideradas “conservadoras” de la Academia de Letras y acogió, entre los intelectuales, a negros y mujeres⁴ – en una época en que los prejuicios raciales y sociales estaban todavía muy presentes (Corrêa, 2005).

En la década de 1930, se creó un grupo teatral⁵ dentro de “[...] una asociación de clase, pluriprofesional, llamada União Beneficente Operária” (Collaço, 2006, p. 211). Este grupo conquistó un espacio de proyección en Florianópolis, así como en las ciudades vecinas. Se mantuvo activo, con algunas interrupciones, durante veinte años (entre 1931 y 1951). El Grupo Teatral de la União Operária, “[...] incluso dentro de una perspectiva conservadora del mundo, soñaba con avances para la clase trabajadora de la ciudad” (Collaço, 2006, p. 234).

“La década de 1940 fue expresivamente importante para la educación superior y para la cultura en general [...]” (Corrêa, 2005, p. 328). Se caracterizó por la creación de varios cursos de enseñanza superior⁶ y por la preparación de otros que empezaron a funcionar en las décadas siguientes. Un vehículo fundamental para la difusión de información sobre las actividades culturales en la capital fue la Rádio Guarujá, fundada en 1942 (Machado, 2006). En 1948, se celebró el primer congreso de Historia de Santa Catarina⁷ y, en ese mismo año, aparecieron los primeros movimientos modernistas, con especial protagonismo del Grupo Sul (Corrêa, 2005).

El Grupo Sul, formado por artistas e intelectuales⁸, fue un movimiento artístico que transformó las concepciones estéticas de las artes,

⁴ Entre estos intelectuales, podemos citar a Antonieta de Barros (1901–1952), profesora y primera mujer negra que ejerció un mandato popular en Brasil, y a la poetisa y periodista Maura de Senna Pereira (1904–1991) (CORRÊA, 2005).

⁵ Grupo Teatral João Dal Grande Bruggemann.

⁶ Curso Superior de Administración en Finanzas, en 1943; Facultad de Farmacia y Odontología, en 1948; Facultad de Filosofía y Ciencias y Letras, en 1954; entre otros.

⁷ Promovido por el Instituto Histórico y Geográfico de Santa Catarina.

⁸ Salim Miguel (1924–2016), Eglê Malheiros (1928), Armando Carreirão (1925–2007), Silveira de Souza (1933–2021), Ody Fraga (1927–1987), Walmor Cardoso

defendiendo “[...] un modernismo sin rechazo del pasado, pero decidido a cambiar los parámetros tradicionalistas de las artes” (Grupo Sul, 2022, s.pag.). Fue responsable por la publicación de la *Revista Sul*, vehículo de comunicación dedicado a la cultura de Santa Catarina, entre 1948 y 1957. Además de su labor literaria, el grupo produjo obras de teatro, organizó exposiciones, publicó libros e incluso produjo un documental⁹. Tuvo el mérito de lanzar una serie de artistas plásticos que ilustraron los cuentos y poesías que se publicaban en esa revista (Corrêa, 2005).

A partir de la década de 1950, la ciudad vivió un nuevo impulso de modernización, experimentando importantes transformaciones: se pavimentaron las principales calles, se construyó el *Campus* Universitario y se creó una Dirección de Cultura. En medio de las antiguas casas de tradición portuguesa se levantaron grandes edificios, siguiendo los modelos de los grandes centros urbanos. Esta verticalización del paisaje, junto con la modernización instituida por la renovación técnica del espacio urbano, produjo nuevas experiencias sociales y culturales (Flores, 2006). “Hombres y mujeres se veían, ellos mismos, como proyectos modernos, construyendo una estética de sí mismos” (Flores, 2006, p. 17).

Todas estas innovaciones permitieron la aparición de nuevos hábitos y costumbres en la población. “Los deseos, los sueños, las fantasías, los nuevos comportamientos, los nuevos valores, los nuevos gustos, los nuevos estilos se funden con el aparato institucional, tecnológico, visual. En la ciudad, todo adquiriría el cariz de lo moderno” (Flores, 2006, p.17). El espacio urbano también adquiriría nuevos usos: “[...] los cafés y bares eran coadyuvantes de los cines Ritz, Roxy, Imperial, Odeon e Imperio” (Flores, 2006, p.17).

La voluntad de modernizar la ciudad llegó a las artes, especialmente con la elección del gobernador Jorge Lacerda (1914 –1958). Político, pero también intelectual y escritor, Lacerda apoyaría a los artistas locales. En 1948, por ejemplo, invitó al escritor Marques Rebelo (1907 –1973) a organizar una exposición de arte contemporáneo y, al año siguiente, se fundó el Museo de Arte de Santa Catarina (Lehmkuhl, 2006).

da Silva, Adolfo Boos Jr. (1931), Aníbal Nunes Pires (1915–1978), Archibaldo Neves y Hamilton Ferreira fueron algunos de sus miembros (GRUPO SUL, 2022).
⁹ “O Preço da Ilusão” (1958), es considerada la primera película de ficción del Estado de Santa Catarina.

Con el cierre de la *Revista Sul*, en 1958, los artistas que habían colaborado con la publicación seriada fundaron el Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF). El GAPF estaba formado por jóvenes¹⁰ comprometidos con este proyecto de modernidad y correspondía a las actitudes e intenciones modernas presentes en la capital, sin alejarse de la cultura local (Corrêa, 2005). Con el GAPF, la tradición y la cultura de la isla se transformaron en objetos estéticos (Flores, 2006). Hay que aclarar, sin embargo, que el surgimiento de este grupo modernista tuvo lugar en ausencia de instituciones de formación en Florianópolis: los artistas se desarrollaban predominantemente de forma autodidacta y a través de la interacción con otros artistas visuales. La producción y la enseñanza del arte tenían lugar en sus propios estudios (Lehmkuhl, 2006).

También puedo mencionar el surgimiento del Grupo Litoral, de literatura, en 1958, y el hecho de que la Academia de Letras experimentó una renovación (Corrêa, 2005). Sin embargo, ya se puede ver que a mediados del siglo XX el movimiento intelectual y artístico se produjo principalmente en la literatura y las artes plásticas y que el teatro ya estaba en activo. La danza va a necesitar un poco más de tiempo para contagiarse de este ímpetu modernizador. Comenzó a tener visibilidad en los escenarios de la ciudad en la década de 1940, pero fue a partir de los años 80 cuando surgió un movimiento creativo e inspirador.

La danza en la capital catarinense entre los años 40 y 60

A partir de la década de 1940, la enseñanza de la danza y la producción de espectáculos de danza en Florianópolis, de las que se guarda registro, se organizó en clubes y asociaciones frecuentados por la sociedad florianopolitana. Ganaron visibilidad gracias al trabajo de la bailarina de origen ruso Albertina Saikowska de Ganzo (1920–2000), conocida como Albertina Ganzo. Su propuesta de danza encontró buena aceptación en la ciudad; fue responsable de la fundación de la primera escuela dedicada

¹⁰ Artistas que participaron en el 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) y Thales Brognoli (1928–2017).

exclusivamente a la enseñanza de la danza¹¹, y de la realización de festivales y producciones locales consideradas pioneras (Nunes, 1994; Pereira, 2012).

Albertina Ganzo nació en Tiflis, en el Cáucaso ruso. Su padre, que formaba parte del ejército del zar Nicolás II, tuvo que huir de Rusia cuando se instauró el régimen bolchevique en ese país. La familia de la artista atravesó primero Lituania y luego Polonia para llegar a Brasil, en 1928, al Estado de Río de Janeiro. En Brasil, estudió ballet clásico entre 1929 y 1935 en la Escola Municipal de Teatro de Rio de Janeiro con la bailarina y coreógrafa, también de origen ruso, Maria Olenewa¹² (1896-1965) (Pereira, 2012; Nunes, 1994).

En 1937, Albertina Ganzo se instaló en Florianópolis y, a finales de la década de 1940, comenzó a enseñar ballet, así como bailes rusos y latinoamericanos, a las jóvenes que frecuentaban las asociaciones Clube Doze de Agosto y Lira Tênis Clube. También comenzó a preparar a estas jóvenes para presentaciones en fiestas, bailes y otros eventos organizados en estos ambientes. En 1951, abrió una escuela de danzas clásicas¹³ y, ya en el primer año, dio clases a sesenta alumnas. En 1957, recibió a su primer alumno varón. La escuela permaneció activa entre 1962 y 2005, pero cerró entre 1963 y 1971. A partir de 1972, la escuela fue codirigida por la hija de Albertina, Clorinda Pereira (conocida como Pochi), y a partir de 1982, Pochi continuó la administración sola hasta el cierre de la escuela en 2005 (Pereira, 2012; Nunes, 1994).

Las contribuciones de la escuela de Albertina Ganzo abarcan cuatro décadas de actividad, pero destaco aquí la importancia del inicio del trabajo de la artista en las décadas de 1940 y 1950 por haber empezado un proceso de enseñanza sistematizado y por la visibilidad dada a la actividad

¹¹ Es probablemente la primera escuela dedicada exclusivamente a la enseñanza de la danza en Florianópolis. Sin embargo, la danza ya se enseñaba en otros espacios, como clubes y asociaciones.

¹² Maria Olenewa (1896–1965) fue una bailarina, coreógrafa y profesora de ballet rusa radicada en Brasil. Desempeñó un papel importante en el desarrollo de la danza en Brasil. Junto con el crítico Mário Nunes, recibió apoyo para fundar la primera escuela oficial de danza del país en 1927, la Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. En 1936, como resultado de su trabajo, se fundó oficialmente el Corpo de Baile do Theatro Municipal, que es el actual Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Theatro Municipal do Rio de Janeiro – Corpos Artístico/Ballet. Disponible en: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/corpos-artisticos/>. Consulta realizada el 04 de junio de 2022).

¹³ Escuela de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo.

coreográfica. También acercó la danza a un nuevo público, contribuyendo a su inserción en la vida cultural de la ciudad y lanzando a jóvenes artistas por este camino.

En los años 50, Albertina Ganzo instauró los festivales bienales de danza. En estos festivales, realizó presentaciones con sus alumnas. El primer festival, en 1952, causó un gran impacto y fue reseñado por Sálvio de Oliveira en una crónica publicada en 1952¹⁴. El periodista se sorprendió con la presentación de “Espetáculos de Bailados” en el Teatro Álvaro de Carvalho (TAC). En lugar de una simple presentación de las actividades de una escuela, vio a bailarinas con un muy buen nivel técnico y subrayó la calidad de las coreografías. Además, intuyó el inicio de una profesión para muchas de ellas. El espectáculo estuvo acompañado por una orquesta local dirigida por el director Emanuel Peluso. Igualmente, según el periodista, esta presentación dio nueva vida al TAC, el único teatro en funcionamiento en ese momento y que estaba siendo utilizado únicamente para la exhibición de películas (Torres, 2012).

Cabe recordar que, a partir de la década de 1950, Florianópolis conoce un proceso de urbanización y modernización que también afecta a la vida social, haciendo que la población sea más participativa. En una nota publicada en el *Jornal de Santa Catarina*¹⁵, sobre la vida cultural de la antigua Desterro en las décadas de 1950 y 1960, por ejemplo, el periodista Beto Stodieck describía un itinerario que incluía los espectáculos de Celso Pamplona, la radionovela “O Direito de Nascer” y las presentaciones del Corpo de Baile de “dona” Albertina Ganzo. La obra de Albertina Ganzo marca un momento en el que las producciones locales de danza comienzan a ocupar los escenarios, ganan el acompañamiento de la música en vivo, reciben espacio en las crónicas de los periódicos y se convierten en parte de la vida cultural de la ciudad.

La enseñanza del ballet clásico predominó en las décadas siguientes, ofreciéndose en escuelas y clubes, influyendo en las formas de percepción y comprensión de la propia noción de danza. Respecto a las coreografías, a menudo “[...] repetían fragmentos o estaban inspiradas en

¹⁴ OLIVEIRA, Sálvio de. Bailarinas de palmo e meio e outras bailarinas. *Gazeta*. Florianópolis, 22 de diciembre de 1952.

¹⁵ STODIECK, Beto. A atribulada vida artística dos idos 50/60. *Jornal de Santa Catarina*, 12 y 13 de agosto de 1973.

ballets de repertorio y se preparaban para presentaciones amateur” llevadas a cabo a finales de año (Meyer, 2008, p. 105).

Pero, ¿cómo explicar una influencia tan grande del ballet clásico en esta isla del sur de Brasil? Hay que recordar que el ballet se introdujo en Brasil de forma significativa en el siglo XIX, principalmente tras la llegada de la familia real portuguesa en 1807. Este hecho incrementó las prácticas y costumbres europeas en todo el país, incluida la venida de artistas para enseñar a bailar o coreografiar. Durante este periodo también se realizaron renovaciones en las salas de espectáculos y se construyeron nuevos teatros¹⁶. En Florianópolis, por ejemplo, el Teatro Novo fue inaugurado el 12 de octubre de 1830 “[...] con la obra “O Castigo da Prepotência”, seguida de una danza alegórica, recitales y un entremés” (Sucena, 1989, p. 29). A principios del siglo XX, también se dio la llegada de un gran número de compañías extranjeras y de un importante número de artistas con conocimientos y experiencia en ballet clásico, entre otros saberes y técnicas de danza¹⁷.

Concretamente en Florianópolis, a falta de instituciones de formación en danza, se observa un flujo de artistas de la danza extranjeros o provenientes de otras regiones del país, con conocimientos de técnicas y repertorio de ballet clásico. Estos conocimientos se transmiten a través de cursos libres. Los bailarines Ramon Jisnisky y Jaques Oliver son un ejemplo de ello.

El bailarín Ramon Jisnisky (1934–2011) llegó a Florianópolis en 1967. Ese mismo año fundó la Escola de Ballet do Clube Doze de Agosto, y también un grupo, Ballet da Câmara de Florianópolis. Siete meses después, produce un espectáculo con fragmentos de algunos ballets del repertorio clásico y óperas, como “El lago de los cisnes”, la “Suite del Cascanueces”, “Sansón y Dalila” y los “Cuentos de Hoffmann”. El espectáculo se presentó en el TAC y contó con la participación de una pareja de bailarines profesionales de Paraná, 18 bailarines locales y 29 “jóvenes bailarinas”. El programa de la presentación de 1967 introduce a Jisnisky como una “estrella de renombre internacional” (Nunes, 1993). Jisnisky pretendía formar el

¹⁶ Sucena (1989) describe diversos artistas y compañías que pasaron o se instalaron en Brasil en el siglo XIX, así como las transformaciones de los espacios teatrales.

¹⁷ Faro (1988) aborda este flujo de artistas extranjeros en Brasil, principalmente en la primera mitad del siglo XX, desde la ciudad de Río de Janeiro.

primer cuerpo de baile estable de la ciudad, pero en 1968 dejó la escuela alegando “[...] falta de interés y madurez en la ciudad para la enseñanza de la danza teatral” (Nunes 1994, p.12).

En el programa de la presentación de 1967, Jisnisky es presentado como noruego naturalizado brasileño; en una entrevista con la artista e investigadora Sandra Meyer en el contexto de sus estudios sobre la danza escénica en Florianópolis, confirmó esta información (Nunes 1993; 1994). Sin embargo, en una investigación posterior, Rodrigo Horst (2006) explica que el artista nació en Alegrete (RS), pero que siendo aún un niño se fue a vivir con sus abuelos paternos a Noruega. Su padre era francés y su madre brasileña. Horst también afirma que el bailarín se llamaba Silvio Michel Borzage; Ramón Jisnisky era su nombre artístico. Al parecer, el artista prefería ser reconocido como europeo.

En Europa había estudiado en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, en la Escuela del Ballet Original Ruso de Montecarlo y en el Instituto Superior de Arte de Montecarlo. En América Latina, antes de llegar a Florianópolis, vivió y trabajó con la danza en Buenos Aires, Montevideo y Curitiba. Más tarde, fue a São José do Rio Preto (SP), Brasília y Lages (SC) (Horst, 2006). En 1986, se instaló en Ituporanga (SC), donde continuó sus actividades en la Escola Municipal de Dança y en el Ballet Municipal de esta ciudad (Nunes, 1994).

El bailarín argentino Jaques Oliver (1931) ocupó el puesto de Jisnisky en la escuela del Clube Doze de Agosto, que ahora se llamaba Escola de Ballet de Câmara de Florianópolis. Jaques Oliver es el nombre artístico de Ángel Américo Olivieri, formado en ballet clásico en la escuela del Teatro Colón de Buenos Aires. Oliver trabajó para varias compañías brasileñas como bailarín y, a partir de su estancia en Curitiba (PR), en los años 60, se convirtió en coreógrafo y profesor de ballet. En Florianópolis, se encargó de dar clases y producir espectáculos, y contó con el apoyo de la junta directiva de la escuela, formada por señoras de la sociedad local (Nunes, 1993). Oliver tenía un gusto “[...] por trajes suntuosos y por las adaptaciones de los clásicos” (Nunes, 1993, p. 40). En 1974, Jaques Oliver se trasladó a Criciúma (SC), donde impartió clases de baile en el Clube Doze de Agosto de esta ciudad y organizó espectáculos anuales al igual que los “Encontros de Dança” (Nunes, 1994).

Las trayectorias de Albertina Ganzo, Jaques Oliver y Ramón Jisnisky, aunque distintas, son similares entre sí, en la medida en que llegaron a la ciudad con experiencias y estudios previos e iniciaron un proceso de enseñanza del ballet clásico, principalmente, y de producción de espectáculos. También se puede observar que las actividades de baile fueron posibles inicialmente gracias a los clubes y asociaciones, lugares por los que probablemente transitaban las clases más altas. Estos tránsitos de personas y conocimientos nos dan pistas para entender, en cierta medida, la presencia del ballet clásico en la ciudad, así como en el Estado, teniendo en cuenta que no existía ninguna institución educativa para esta práctica.

La ciudad y la danza en las décadas de 1970 y 1980

A pesar de haber sufrido procesos de modernización en la primera mitad del siglo XX, Florianópolis, hasta principios de la década de 1970, seguía conservando en su diseño urbano un aspecto de ciudad colonial y sus habitantes solían llamarla “provinciana”. El hecho de no estar insertada en el mercado de consumo masivo y no tener un parque industrial contribuyó a esta percepción de atraso. “Además, se cuestionaban los hábitos cotidianos de los isleños y las actividades consideradas anticuadas, como, por ejemplo, el uso de embarcaciones para desplazarse” (Lunardelli, 2013, p.76). Esta cuestionable noción de atraso, que fue “[...] tan debatida por la prensa diaria y las élites de la ciudad durante las décadas de 1950 y 1960, comienza a quedar atrás en la década de 1970” (Lunardelli, 2013, p.76).

En los años 70 y 80 surge un nuevo impulso modernizador que lleva a la región a ser conocida como “paraíso del turismo internacional” (Flores, 2006, p. 26 y 27). Hay una gran movilización por parte de grupos políticos y empresariales para transformar Florianópolis en un centro urbano de referencia. La época estuvo marcada por la especulación inmobiliaria, por una serie de intervenciones urbanísticas y por la realización del Terraplén de la Bahía Sur, por el que pasaría un carril para coches con acceso a un nuevo puente que conectaría la isla con el continente¹⁸. Este terraplén cambió radicalmente el aspecto del centro de la ciudad y marcó un momento de ruptura con el pasado de ciudad portuaria y marítima, que se convirtió

¹⁸ Puente Colombo Salles.

definitivamente en una ciudad vial y vertical. Significó decir adiós a una forma de vida que se hacía frente al mar. Implicó la demolición del elegante Restaurante Miramar, un importante lugar para la vida social y cultural de la ciudad, que acogió durante décadas a intelectuales, bohemios, artistas, periodistas, entre otros (Lunardelli, 2013). “Un sentimiento de luto por la pérdida de la ciudad antigua y de euforia por la moderna, que se estaba levantando [...]” (Lunardelli, 2013, p.55).

Otro aspecto que merece destacarse en este momento es un nuevo e importante flujo migratorio en la ciudad: “[...] se produce la incorporación de migrantes procedentes de otros Estados para trabajar en el servicio público, la formación de una clase media deseosa de establecer nuevos patrones de consumo y las tensiones creadas entre ‘nativos’ y ‘extranjeros’”. También surge “[...] la idea de que Florianópolis tendría supuestamente una vocación para el turismo”, hecho que fue utilizado para [...] garantizar, permanentemente, nuevas ganancias para las élites” (Lunardelli, 2013, p. 77).

En cuanto al circuito cultural de la ciudad en los años 70, “[...] era de pequeñas proporciones en relación con los llamados grandes centros y tenía poca repercusión en términos nacionales”. La educación artística, por su parte, se mantenía “[...] a expensas de acciones individuales y aisladas y el sistema, discontinuo, de enseñanza de la danza carecía de referencias más sólidas y sistematizadas” (Meyer, 2008, p. 106).

Según Meyer (2008), el ballet como práctica aún predominaba en el medio de la danza, y una de las únicas compañías de danza que actuó en Florianópolis durante las décadas de 1970 y 1980 fue la compañía paulista Ballet Stagium, que presentó piezas como *Kuarup* (1977) y *Coisas do Brasil* (1979). “Estas piezas alimentaron el imaginario de la generación que se acercaría a la danza moderna en Florianópolis, haciendo ver que el *ballet* permitía inserciones temáticas propias de aquellos tiempos, distintas de las motivaciones seculares ya conocidas” (Meyer, 2008, p. 105).

En este contexto de cambios significativos y de afluencia de nuevos residentes, la ciudad sigue recibiendo artistas de la danza de otras partes del país que, por diversos motivos, llegan a Florianópolis. Algunos se quedan, otros se instalan temporalmente, pero en cualquier caso cabe destacar cómo interfieren en el contexto local de la danza, sobre todo teniendo en cuenta la ausencia casi total de incentivos locales y de acciones

institucionales que favorezcan el desarrollo de la danza. El trabajo de artistas como Marina de Carvalho, Bila D'Ávila Coimbra (1934–2011), Renée Wells (1925–2007), Martha Mansinho (1949), Jussara Terrats (1952) y Sandra Nolla (1943), por ejemplo, fue fundamental para el desarrollo de la danza en la ciudad. Todos ellos, a excepción de la profesora Marina de Carvalho, proceden de otros Estados brasileños, y Renée Wells es argentina, pero vivía hace muchos años en Río de Janeiro (RJ).

Para mostrar algunas de las características de la danza en Florianópolis en las décadas de 1970 y 1980, describiré la trayectoria de las artistas Bila D'Ávila Coimbra y Jussara Terrats. A continuación, me centraré en una compañía, el Ballet Desterro. Sin embargo, me gustaría dejar claro que valoro el trabajo de otros artistas de la danza que estuvieron activos en este contexto, aunque, por cuestiones de espacio, no detallaré la actuación de todos ellos en este artículo.

Bila Coimbra y el Studio B

La bailarina Bila D'Ávila Coimbra (1934–2011), se trasladó a la capital de Santa Catarina en la década de 1970. Nacida en Porto Alegre (RS), estudió danza en la Escola de Ballet do Theatro Municipal de Rio de Janeiro, teniendo como maestros a artistas como Tatiana Leskova (1922), Yuco Lindberg (1906-1948) y Maria Olenewa (1896-1965), entre otros. Desde muy joven participó en varias óperas y montajes, interpretando papeles destinados a niños. Más tarde, entró a formar parte del Corpo de Ballet del Teatro Municipal y, posteriormente, del Ballet da Juventude¹⁹ (Nunes, 1994; 1993).

Durante su carrera, Bila Coimbra también actuó en Teatros de Revista, en compañía del actor Walter D'Ávila (1911–1996), su tío, además de participar en programas de televisión. En esa época se enfrentó a los

¹⁹ Compañía de Danza fundada en Río de Janeiro y en actividad entre 1945 y 1956. Fue concebida por Jaques Corseuil (1913–2000), importante crítico y periodista especializado en danza, y Sansão Castelo Branco (1920–1956). El proyecto del Ballet da Juventude se basaba en cuestionamientos sobre el ballet, la modernidad y la tradición que estaban presentes en el mundo de la danza desde principios del siglo XX. En el centro de esta discusión, estaba la legitimación del ballet como un tipo de producción artística que también podía ser reconocida como brasileña, tanto por la formación de bailarines en Brasil, como por la creación de una compañía que danzara temas nacionales. La intención era ver cuerpos brasileños danzando temas brasileños (CERBINO, 2008; 2012).

prejuicios y a las críticas negativas de los colegas del Teatro Municipal, ya que en los Teatros de Revista el lenguaje de la danza clásica se adaptaba a los ritmos populares brasileños, lo que no era bien aceptado por los bailarines y bailarinas más tradicionales (Nunes, 1994). Por su parte, Bila Coimbra no compartía los prejuicios de sus compañeros y, desde niña, transitaba entre estos dos universos. “Cuenta que, en 1944, a los 10 años de edad, fue una de las primeras del país en bailar en puntas de pie un repertorio popular que incluía chorinho, frevo y samba” (Meyer, 2008, p. 108).

Entre 1956 y 1960, la artista dirigió la Escola de Dança do Teatro Santa Isabel, en Recife (PE) (Meyer, 2008). En 1972, llegó a Florianópolis y, al principio, dio clases en la escuela de danza que funcionaba al lado del TAC. En 1987, abrió su propia escuela, el Studio B. Al año siguiente, fundó una compañía, el Ballet de Câmara de Florianópolis (Nunes, 1994).

El encuentro entre el ballet clásico y aspectos de la cultura local, que estuvieron presente en su trayectoria como artista, también aparece en sus primeras producciones coreográficas. En su obra de 1973 “Ode ao Pescador” (Oda al Pescador), Bila Coimbra invirtió en un encuentro entre el ballet y los motivos isleños, como la pesca artesanal y la danza *pau-de-fitas*, vinculada a la tradición azoriana. Buscó integrar a artistas e intelectuales locales en sus producciones: la música utilizada en “Ode ao Pescador” fue creada por Osvaldo Ferreira de Melo²⁰ (1929–2011) e interpretada en directo por la Banda de la Policía Militar del Estado. La producción de 1976, “A Dança através dos Séculos”, es un proyecto didáctico sobre el contexto histórico internacional de la danza. En esta producción la artista apuesta por la integración de diferentes campos artísticos y cuenta con la participación de artistas de la danza, instrumentistas, percusionistas y con una narradora, la actriz Emma D’Ávila (1916–1985), en el escenario (Meyer, 2008).

Bila Coimbra siguió trabajando en Florianópolis en las décadas siguientes. Con toda su experiencia y conocimiento, ofreció una enseñanza de ballet clásico continua y de calidad. Sus primeras producciones evidenciaron concepciones diferentes a las que circulaban en la época y

²⁰ Abogado, profesor y compositor, tuvo una presencia destacada en el desarrollo cultural de Florianópolis. Fue presidente del Instituto Histórico de Santa Catarina, miembro de la Academia Catarinense de Letras y del Consejo Estatal de Cultura. Realizó una amplia investigación sobre la cultura y la historia de Santa Catarina. Sus composiciones musicales retratan el folclore de la isla.

contribuyeron a abrir nuevas posibilidades para la danza local, integrando el universo del ballet clásico con otras temáticas, artes y manifestaciones culturales.

Jussara Terrats y el Studio de Dança

La bailarina Jussara Terrats vivió en Florianópolis entre 1977 y 1985. Nacida en São Paulo, en 1952, estudió con Penha de Souza (1935-2020) en la Escuela Sobianeck y realizó varios cursos de danza jazz en la capital paulista. En Porto Alegre (RS), asistió a cursos de danza moderna con Cecy Franck (1924–2000). A finales de los años 70, la artista abrió el Studio de Dança²¹ en Florianópolis. La escuela recibió un expresivo número de alumnos interesados en las nuevas perspectivas presentadas, como la danza moderna (técnica Martha Graham) y la danza jazz (estilo Luigi). Rápidamente se convirtió en una referencia en la ciudad y en un elemento diferenciador, ya que en las escuelas locales predominaba la enseñanza del ballet clásico (Nunes, 1993).

Con la apertura del Studio de Dança, otras escuelas de la ciudad empezaron a ofrecer cursos de danza jazz, invitando a profesionales de otras ciudades. También introdujeron la danza moderna, el claqué, la danza del vientre, las danzas afrobrasileñas y la danza callejera, entre otras. Esto representó tanto el conocimiento de nuevos enfoques como la posibilidad de interacción entre ellos (Simão, 2008).

En 1978, Jussara Terrats fundó un grupo con el mismo nombre que la escuela, el Studio de Dança²². Desde su fundación hasta 1985, el grupo produjo diez creaciones, entre ellas “Lunik-9” (1980) y “Bárbara, elogio a un grande amor” (1982) (Nunes, 1994). Artistas de otros países y regiones de Brasil fueron invitados a impartir cursos de perfeccionamiento o a coreografiar para el Studio de Dança²³. Como resultado, nacieron las obras

²¹ Bila Coimbra (ballet clásico) y Karla Prates también dieron clases en el Studio de Dança. Esta última impartía clases de danza creativa basada en ritmos afrobrasileños y también de danza moderna (NUNES, 1993).

²² El Grupo Studio de Dança estaba formado por Fernanda Meyer, Sandra Meyer, Jaqueline Sperandio, Izalto Silveira, Regina Bortoluzzi, Juliana Fernandes, Cláudia Schillickman, Edna Taulois, Tximo Terrats y la propia Jussara Terrats, que también dirigía el grupo.

²³ Mara Borba (São Paulo), Carlos Dimitri, Montserrat Borreda (España), Eduardo Botbol (Argentina), Breno Mascarenhas (São Paulo), Penha de Souza (São Paulo), Ricardo Ordones (Argentina), Alberto Quesada (Argentina), entre otros (SIMÃO, 2008; NUNES, 1993).

“Jazz La Suite” (1978), “Botbolets Troupe” (1980) y “Momentos” (Terrats *apud* Simão, 2008).

La escuela y el grupo proporcionaron experiencias en un entorno activo e inspirador, permitiendo nuevas referencias, intercambio de saberes e información sobre métodos y técnicas de danza. El jazz al estilo de Matt Mattox, por ejemplo, fue enseñado por la profesora española Montserrat Borreda durante su estancia de tres meses en Florianópolis (Brehnsan, 2008).

Las producciones artísticas del grupo eran muy diferentes de lo que se producía en la época y se caracterizaban por la integración de elementos de la danza moderna estadounidense y de diferentes estilos de danza jazz²⁴. Yendo más allá, buscaban inspiración en el entorno cultural de los años 80. Las coreografías bailadas por Michael Jackson (1958–2009) en sus vídeos musicales, por ejemplo, especialmente “Thriller” (1982), inspiraron las creaciones de Jussara Terrats. Además, los nuevos movimientos del grupo estaban influenciados por la cultura pop de la época: “[...] como fue el caso de la telenovela *Dancing Days*, con sus coreografías de jazz al estilo de Lennie Dale²⁵ (1934–1994), que reproducía parte de la llamativa estética del grupo creado por él a principios de los años 70, los Dzi Croquettes²⁶ [...]” (Arruda *apud* Brehnsan, 2008. p. 27). La mezcla de todos estos elementos caracteriza el estilo del Studio de Dança.

Una producción de 1980, “Botbolets Troupe”, creada por el argentino Eduardo Botbol, fue concebida como un musical con la participación de músicos, mimos, arquitectos y actores. El espectáculo evidenciaba las sensaciones internas que se producen al escuchar música, sus manifestaciones y vibraciones en el cuerpo, y los movimientos que surgen de este proceso (Terrats *apud* Simão, 2008).

Según Nunes (1994), el Grupo Studio de Dança contaba con visibilidad y apoyo de la prensa, que, a través de publicaciones, reconocía el espíritu pionero, la madurez artística y el aspecto innovador del grupo,

²⁴ Según el periódico *O Estado* del 19 de diciembre de 1978 (s.pag.) y el Programa de Espectáculos de “Jazz la Suite”.

²⁵ Artista italoamericano nacionalizado brasileño. Fue coreógrafo, bailarín, actor, cantante y creador de las Dzi Croquettes.

²⁶ Dzi Croquettes fue un grupo de teatro/danza que promovió la ruptura de paradigmas de comportamiento. Surgió en 1972, en plena dictadura militar en Brasil. Estaba compuesto por 13 bailarines cuyas principales herramientas eran la improvisación y la mezcla de ritmos. El teatro de revista, el jazz y los musicales de Broadway influyeron en el grupo. Actuaron principalmente en clubes nocturnos y teatros de las ciudades de Río de Janeiro y São Paulo.

pero lamentablemente no recibía ningún apoyo institucional para financiar sus producciones. Según la autora, también se le considera el primer grupo independiente de jazz y danza moderna de Florianópolis.

En 1982, el Grupo Studio de Dança pasó a llamarse Grupo Experimental de Dança²⁷ bajo la dirección conjunta de Jussara Terrats y Penha de Souza. Con el Experimental, Jussara Terrats crea, entre otras, el espectáculo “Sonhos” (1982), que es una combinación de danza y pantomima, esta última dirigida por el mimo argentino Daniel Barbedos. La obra trata de las diferencias entre la percepción de un niño y la de un adulto (Terrats *apud* Simão, 2008).

Más que la inserción de técnicas procedentes del contexto norteamericano, como el jazz y las danzas modernas, los musicales y el imaginario *pop*, el Studio de Dança permitió el acceso a otro tipo de información y a otras lógicas de movimiento. Propuso una nueva mirada a la composición de la danza en un entorno en el que todavía predominaban los montajes amateurs inspirados en el repertorio clásico. Aunque varias de sus producciones estaban vinculadas a movimientos utilizados en determinados estilos de danza, el grupo buscaba conexiones con los demás campos artísticos y con el contexto cultural de los años ochenta. Todo ello favoreció la eclosión de un entorno propicio para el desarrollo de la danza, atrayendo a nuevos practicantes y generando un deseo de expresión a través de la danza.

Jussara Terrats, el Studio de Dança, así como otras iniciativas de la época, contribuyeron significativamente a un cambio en el ambiente de la danza en la ciudad con el incremento del número de escuelas, grupos y practicantes. A pesar del escaso apoyo y de la ausencia de lugares específicos para la formación de bailarinas y bailarines, los que practicaban la danza se sentían movidos a buscar, de alguna manera, formación e información para seguir desarrollándose en este arte.

En 1985, Jussara Terrats puso fin a las actividades del Studio de Dança y se trasladó a Porto Alegre (RS) y, posteriormente, a Estados Unidos. En una declaración concedida a un periódico local²⁸ en 1982, dijo:

²⁷ Elenco del Grupo de Danza Experimental: Sigrid Pianta, Claudia Tenfen, Patrícia Soares, Raquel Rita, Ivana Bonomini, Jussara Terrats, y la participación del mimo argentino Daniel Barbedos.

²⁸ Suplemento Cultural del periódico *O Estado*, Florianópolis, 10 de diciembre de 1982.

“Aquí no basta con ser un pionero, hay que ser un héroe”. Así, demostraba todas las dificultades de trabajar con la danza en la capital de Santa Catarina.

El ambiente de la danza en los años 80

En la década de 1980 se abrieron varias escuelas de danza y se formaron varios grupos independientes de jazz y danza moderna. Muchos de ellos duraron poco, pero el mero hecho de que estos grupos existieran muestra un ambiente impulsado por la voluntad de bailar. Entre estos grupos estaban el Grupo Soma, Rodapé, Desterro Cia de Dança, Shapanã, Grupo Móvil, Grupo Linha Viva, Vidança, Ballet Desterro, Des-ar-mar, Grupo Alma Negra y Grupo Cena 11²⁹.

Sin embargo, este entusiasmo se enfrentó a los obstáculos relacionados con el apoyo y el mantenimiento de estas compañías. Algunos eventos e iniciativas locales (encuentros, premios, festivales) ayudaron al desarrollo de la danza y a su difusión. Entre ellas, el Taller de Artes del Teatro Barddal (1984), las convocatorias de Estímulo a la Producción de Espectáculos (1986–1990), la Muestra de Nuevos Coreógrafos do Sul (1988) y los Encuentros de Danza do SESC (1983–1990) (Nunes, 1994).

El deseo de crear en el mundo de la danza no era fácil. Los procesos de composición seguían estando muy ligados a los movimientos corporales utilizados en las técnicas de preparación de los bailarines, como la danza jazz, la danza moderna y, sobre todo, el ballet clásico. Los intentos de innovación en las producciones de danza se basaron en reflexiones más amplias relacionadas con los temas elegidos para la escena, el uso de estrategias teatrales, la experimentación con el movimiento corporal, el ambiente sonoro y visual de las coreografías.

La contemporaneidad de la danza surge en la ciudad aún vinculada a la estructura de la danza clásica, pero se nutre de algunas experimentaciones

²⁹ Según Xavier (2015), el Grupo Cena 11 tuvo dos inicios, el primero, en 1986, cuando fue fundado por la profesora y bailarina Rosângela Matos, propietaria de la extinta academia Rodança. Era un grupo que bailaba predominantemente danza jazz y estaba compuesto por un elenco muy joven. Su coreógrafo fue el talentoso Anderson Gonçalves (1964–2010). El segundo comienzo fue en 1993, cuando Alejandro Ahmed “[...] se convierte en director y coreógrafo residente, llevando al grupo a la profesionalización y al reconocimiento de alcance internacional” (XAVIER, 2015, p. 21). En este segundo momento, el grupo cambia su nombre a Grupo Cena 11 Cia de Dança.

como: la ausencia de música, la abstracción de los temas, generalmente expresando la vida cotidiana del hombre y la introducción de otros lenguajes, como el visual (diapositivas). El lenguaje del teatro también se incorpora a la danza, ayudando a los coreógrafos en la narración de las historias (Nunes, 1994, p.31).

Los coreógrafos, profesores y artistas buscaban actualizarse con profesionales de otros Estados, pero normalmente por periodos cortos de tiempo. En este contexto, el Ballet Desterro, fundado en 1984, se convirtió en una importante referencia local y, con el grupo, fue posible empezar a imaginar una profesionalización en el campo de la danza.

Ballet Desterro: profesionalización y contemporaneidad

El Ballet Desterro se destacó en el contexto local principalmente por dos aspectos: En primer lugar, porque fue capaz de mantener sus actividades durante un largo periodo, entre 1984 y 1992, lo que no era fácil en aquella época. En segundo lugar, porque introdujo una investigación artística más especializada en la danza, tratando de integrarla con la investigación del movimiento, la escenografía, la iluminación y el vestuario.

El grupo se caracterizó por la calidad de sus producciones y el excelente nivel técnico de su reparto. Se ganó el respeto de los profesionales de las artes, ganó premios, recibió críticas en periódicos locales y nacionales, experimentó la madurez técnica y estética, pero se topó con la falta de perspectivas y apoyo financiero para su continuidad como grupo de danza. Fue a partir del Ballet Desterro que se pudo pensar en la profesionalización de los artistas y de las compañías de danza en Santa Catarina. Esto se debe a la calidad de su trabajo, y no a financiaciones y apoyos, que seguían siendo muy escasos.

La viabilidad económica del Ballet Desterro estaba asociada a las convocatorias anuales de incentivos de instituciones públicas que colaboraban con la puesta en escena o circulación de espectáculos, al apoyo de las academias, pero, principalmente a los familiares, novios y amigos de los participantes (Xavier, 2012, p. 162).

El Ballet Desterro se estableció como un grupo independiente y no estaba vinculado a ninguna escuela o academia. Se formó con artistas de dos compañías que habían clausurado sus actividades, la Desterro Cia. de

Dança³⁰ y el grupo Rodapé³¹. Al principio, no disponía de un espacio fijo para sus ensayos y clases. Como característica, tenía un perfil colaborativo, con diálogos y participación activa de sus miembros³² en la toma de decisiones y en la resolución de asuntos del colectivo (Xavier, 2012; Nunes, 1994).

El grupo presentaba sus trabajos artísticos con mayor periodicidad, lo que contrastaba con la realidad de la mayoría de los grupos de la época, que producían, esencialmente, para participar en algunos festivales de danza y para las presentaciones en las escuelas a final de año. También comenzó a desarrollar trabajos de larga duración, lo que también lo diferenciaba, ya que los grupos, en ese momento, realizaban predominantemente trabajos de corta duración³³. Además, se evidencia un cambio con relación al público: el Ballet Desterro atrajo la atención no solo del público interesado en la danza, sino también de artistas de otros campos, como las artes visuales, el teatro, periodistas, empresarios y críticos de arte³⁴.

El grupo buscó el diálogo con artistas de otros países y regiones brasileñas, que también coreografiaron para el grupo³⁵. También realizó sus propias experiencias en el campo de la creación, como es el caso de las obras: “Sentidos Humanos” (1984–85), “Visões” (1985), “Gota d’Água” (1985), “Em tempos” (1990) y “Elo” (1988), todas de la coreógrafa Sandra Meyer.

³⁰ Compañía fundada en 1984 por el bailarín y coreógrafo Toni Príncipe (nacido en Salvador/BA), que reunía a artistas de la danza de la Academia Corpo e Expressão, la Escola de Ballet Sandra Nolla, la Academia Albertina Ganzo y el Studio de Dança. Fue una iniciativa para reunir a los artistas activos en la ciudad. Sin embargo, el grupo terminó sus actividades el mismo año de su fundación. Buscó la creación de un lenguaje contemporáneo y la integración de elementos teatrales, pero no tuvo tiempo de madurar su trabajo (NUNES, 1993; 1994).

³¹ Fundado en 1983 por la bailarina Mauren Esmanhoto (nacida en Curitiba /PR) con alumnos de la Academia Corpo e Expressão.

³² La dirección del Ballet Desterro fue asumida inicialmente por Sandra Meyer. Participaron en este proyecto: 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 y Zé Luís Silva.

³³ Muchos festivales locales y nacionales de la época definían de antemano la duración de las coreografías que podían ser aceptadas y esto condicionaba el proceso creativo de los artistas y grupos de danza. Normalmente eran obras cortas.

³⁴ De acuerdo con el relato de Raquel Rita, antigua integrante del Ballet Desterro, en una entrevista para Simão (2008, p.159).

³⁵ Eliana de Moraes (São Paulo), Fernando López (Argentina), Mark Foehringer (EEUU), Paulo Buarque (Minas Gerais), Penha de Souza (São Paulo), Marcelo Moacyr (Salvador) y Eva Schul (Porto Alegre).

Para Rejane Arruda, artista que formaba parte del elenco, el grupo “[...] tuvo un gran impacto en la vida cultural florianopolitana”. “El Desterro aportó todo un universo en torno a una sensibilidad diferente”. (Arruda *apud* Xavier, 2012, p.149). Fue el primer grupo catarinense en recibir el primer lugar en el Festival de Joinville, en 1988, con la creación “Elo”, de Sandra Meyer, y, en 1990, el Prêmio Concorrência Fiat - Región Sur (Nunes, 1994).

Según Xavier (2012), la compañía no pretendía hacer rupturas artísticas, las innovaciones se materializaban a partir de reflexiones sobre el propio quehacer artístico y la búsqueda continua de la profesionalización. Sin embargo, “[...] llevó a cabo experiencias innovadoras adoptando procedimientos creativos diferentes a los convencionales y provocando cambios en la percepción del público” (2012, p.159).

El ballet clásico dio apoyo a la compañía, ya que desde su formación el grupo reunió a los mejores bailarines y bailarinas de la ciudad con este tipo de preparación. El entrenamiento del elenco también incluyó danza moderna y jazz, y se complementó con otros cursos cortos impartidos por profesores³⁶ de otras localidades (Xavier, 2012). Sin embargo, en sus arremetidas creativas, el potencial técnico del elenco no fue negado, sino aprovechado y reelaborado a partir de la información, las reflexiones, la investigación, la experimentación y las interlocuciones con otros campos artísticos. Todo ello dio lugar a nuevas preguntas, a otra forma de existir, de comunicarse y de entender su tiempo.

La profesionalización se materializó en la postura del grupo, en la calidad del trabajo, en la seriedad, en la inventiva, en la continua investigación y actualización. Sin embargo, no se manifestó en términos de apoyo financiero a sus miembros. Seguía faltando apoyo institucional, políticas adecuadas para las artes, un mínimo incentivo para mantener esta compañía que llevaba en su nombre, Desterro, el antiguo nombre de la ciudad. Lo que quedó fue el ejemplo, la posibilidad de ir más allá de lo que había y la insistencia en marcar la diferencia.

³⁶ Se destacan Mauren Esmanhoto (1958), Penha de Souza (1935–2020) y otros profesionales de la danza que fueron invitados a visitar la ciudad por la profesora argentina Renée Wells (1925–2007) (XAVIER, 2008).

Notas finales

La ciudad de Florianópolis se constituyó de forma fragmentada y con varios episodios conflictivos. Su posición geográfica contribuyó a una composición formada por una pluralidad de pueblos y culturas que, en diferentes momentos históricos, aportaron una diversidad de formas de vida y cosmovisiones. El escenario de la danza escénica parece haber seguido la misma lógica de la constitución de la ciudad. Se formó a partir de la presencia de artistas de la danza de otras regiones y países que vinieron a vivir a la ciudad en distintas épocas. Con sus diferencias, trajeron consigo conocimientos sobre el cuerpo, técnicas, formas de enseñanza de la danza y la voluntad (o necesidad) de transmitir sus experiencias y producir sus danzas. A falta de instituciones de formación, fueron estas y estos artistas los que, a partir de los años 40, movilizaron la escena de la danza en la ciudad, inspirando a nuevos practicantes, promoviendo la llegada de más artistas e información, y fomentando los intercambios y los estudios de danza.

El ballet clásico, que predominaba en los centros de enseñanza, pasó a convivir, en los años 70, con la danza moderna y la danza jazz. Luego, otras danzas también pasaron a formar parte de las escuelas y academias, contribuyendo a ampliar la comprensión de la danza. El entorno se formó así a partir de una pluralidad de técnicas foráneas sin conexiones concretas con los contextos y épocas que las originaron. Estas se mezclaron con el entorno y la cultura locales.

El ballet clásico, principalmente, era la técnica utilizada para preparar los cuerpos de los bailarines y bailarinas de la época. Sin embargo, la inmersión creativa se vio a veces obstaculizada por el hecho de que los movimientos utilizados en esta y otras técnicas de danza se utilizaban a menudo como material para la construcción de coreografías.

A partir de los años 80 se percibe en el ambiente la voluntad de creación y de movimiento y se forman varios grupos de danza amateur. Este deseo se enfrenta a las limitaciones locales relacionadas con la falta de espacios para la formación artística, la falta de inversión y la falta de apoyo a la danza. Aun así, algunas propuestas creativas se organizan de forma intuitiva; otras, a partir de la reflexión y la experimentación.

Entre los diversos grupos que han surgido, el Ballet Desterro demostró que es posible tener un grupo profesional en Florianópolis, una ciudad históricamente alejada de la vida cultural del país. Aportó calidad, conocimiento, talento, se inventó en un entorno incierto y se convirtió en una referencia. Sin embargo, la isla de las grandes inversiones turísticas, parece tener dificultades para mirar su propio ombligo, y ve continuamente cómo surgen artistas y grupos que poco después sucumben. El desinterés por las artes contemporáneas, la falta de apoyo, de incentivos y de políticas más adecuadas impiden la continuidad de proyectos innovadores y diferenciados. Y así, lo que vemos continuamente son artistas que se convierten en artistas por pura insistencia, compañías que existen sin tener condiciones para existir. ¡Superación y más superación!

En la década de los noventa se formaron nuevos grupos independientes que desarrollaron sus proyectos artísticos en un contexto que todavía se parecía al de la década anterior. Sin embargo, el deseo de profesionalización era aún mayor. Entre estos grupos se encuentran: Khala Grupo de Dança, Mahabhutas Cia. de Dança, Voga Companhia de Dança, Ronda Grupo de Dança y Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

El Grupo Cena 11 Cia. de Dança, con un lenguaje propio, se ha destacado en la escena contemporánea. Aunque mantiene su sede en la ciudad de Florianópolis, ha logrado proyectarse nacional e internacionalmente. La compañía resistió y se convirtió en protagonista no sólo en los años 90, sino también en los primeros años del siglo XXI. Se convirtió en el primer grupo de danza profesional no solo de Florianópolis, sino también del Estado de Santa Catarina. ¡Pero ese es un tema para otro artículo!

Referencias

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

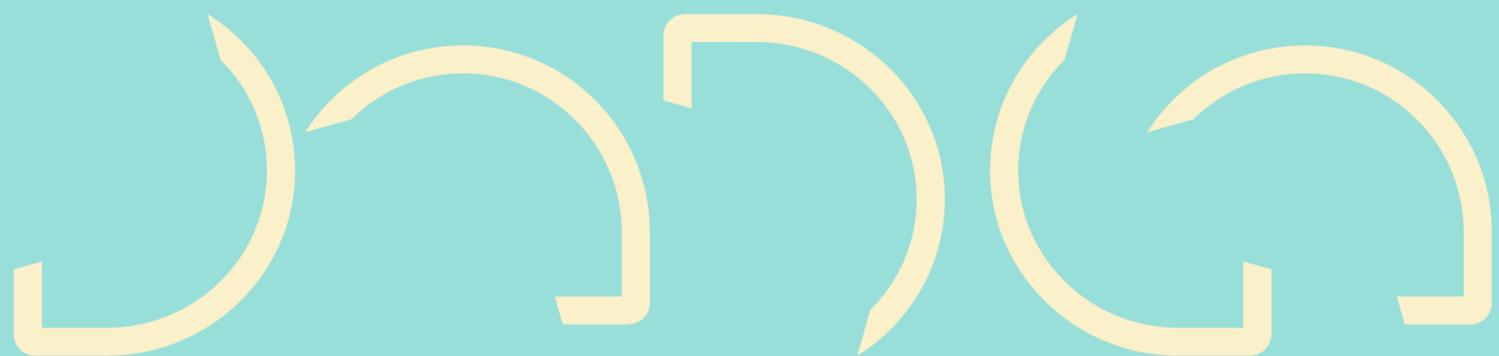
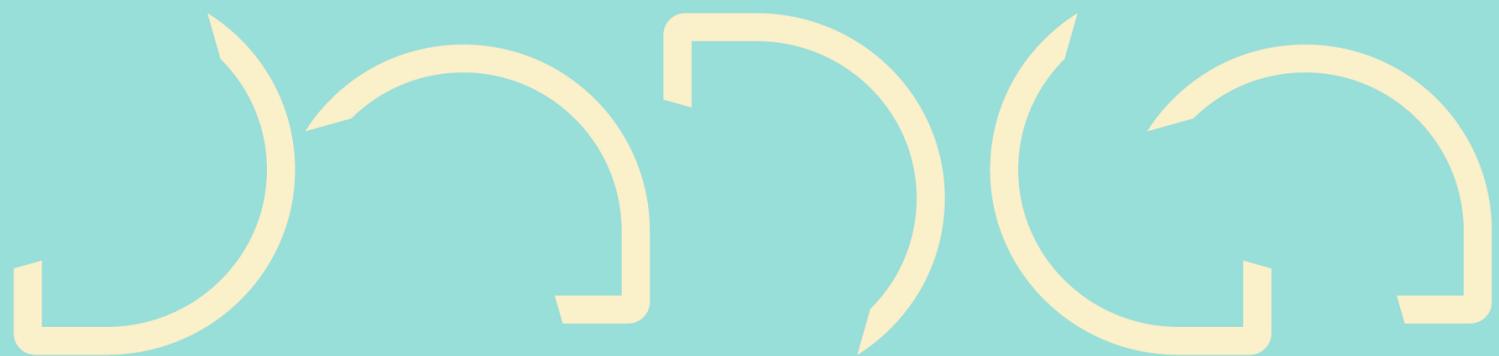
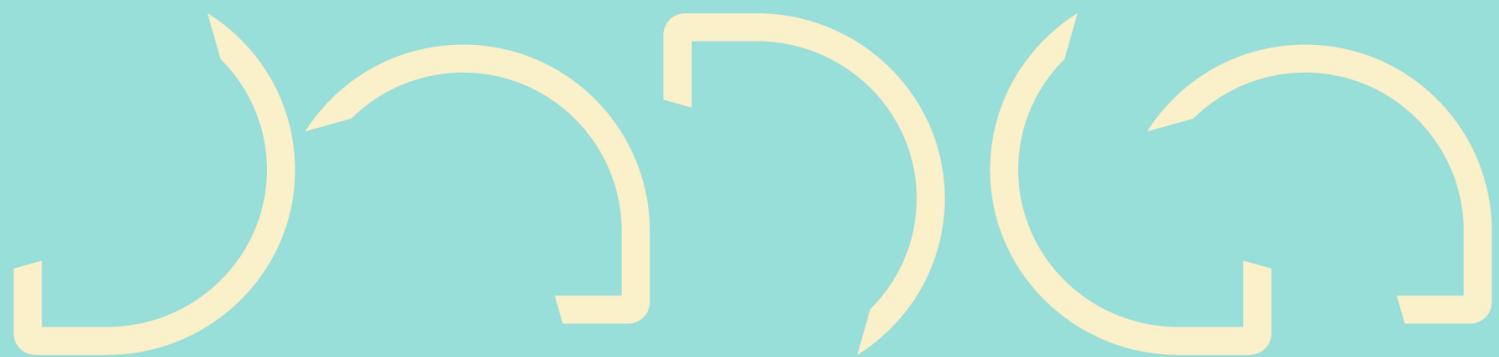
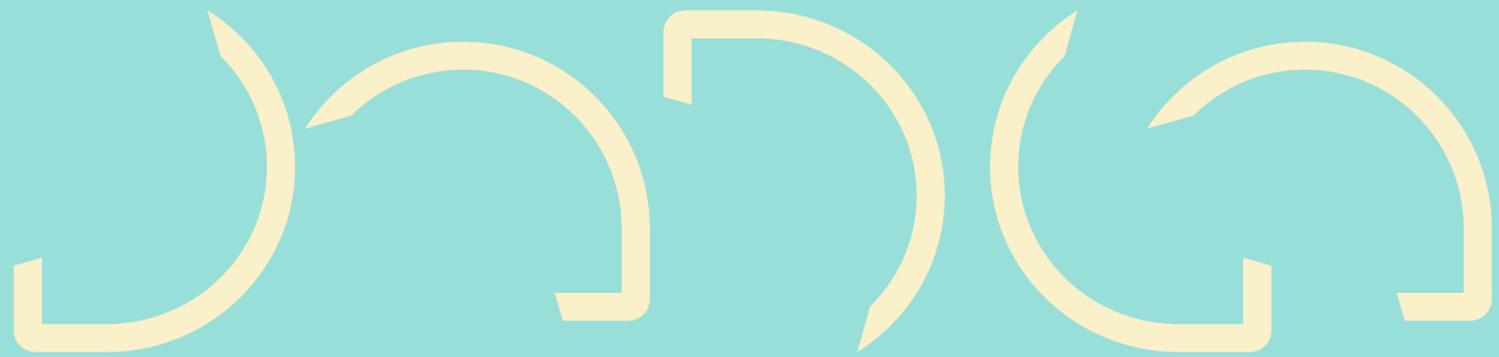
SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen), 1989. (Memória, v. 5)

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