

Rousejanny da Silva Ferreira*

Oito Premissas Sobre o Balé em Goiânia

Levantamentos para pesquisas por vir

Eight Premises About the Ballet in Goiânia

Surveys for research to come

RESUMO

Este artigo propõe o levantamento de oito premissas para compreender diversas camadas da formação social, histórica e educacional do balé em Goiânia. Partindo do desejo de catalogação da dança brasileira por Eduardo Sucena, com o livro *A Dança Teatral no Brasil*, ainda em 1988, trago uma série de dados e fatos dos processos históricos do balé constituído em Goiânia, a fim de provocar reflexões importantes e profundas, embora não necessariamente conclusivas. Este assim é um texto disparador, tendo os dados catalográficos como impulsionadores para outros porvires de pesquisa e produção na relação balé e cidade. Tomo como principais fontes de pesquisa já constituídas os trabalhos de Rejane Bonomi Schifino (2011, 2012, 2019), o documentário *Danças Daqui* (2017) e a pesquisa de Alexssandra Sousa (2018), produções locais que já indicaram algumas respostas parciais e levantaram tantas outras questões.

Palavras-chave: balé; história; Goiânia; catalogação.

ABSTRACT

This article proposes the survey of eight premises to understand several layers of the social, historical and educational formation of the ballet in Goiânia. Starting from Eduardo Sucena's desire for cataloguing Brazilian dance, with the book *A Dança Teatral no Brasil* (Theatrical Dance in Brazil), still in 1988, I bring a series of data and facts from the historical processes of ballet constituted in Goiânia, in order to provoke important and deep reflections, although not necessarily conclusive. This is a triggering text, having the catalographic data as impellers for other research and production porvires in the relation ballet and city. I take as main sources of research already constituted the works of Rejane Bonomi Schifino (2011, 2012, 2019), the documentary *Danças Daqui* (2017) and the research of Alexssandra Sousa (2018), local productions that have already indicated some partial answers and raised so many other questions.

Keywords: ballet; history; Goiânia; cataloguing.

Introdução

O texto a seguir é resultado de um esforço de compilar dados e passagens significativas que constituem a formulação do balé na cidade de Goiânia, capital do estado de Goiás, centro-oeste do Brasil. Ao mesmo tempo, a escrita também representa uma tentativa de refletir sobre os modos, relações e problemáticas do contexto goianiense que, mesmo sendo curto em comparação com outras capitaisⁱ do país, é constituído de camadas bastante densas e relevantes para feitura do balé no Brasil.

Parto do anseio de levantar dados sobre pessoas envolvidas e arquivos que possibilitem o reconhecimento e o mapeamento do gênero de dança balé. Para tanto, o impulso inicial para a escrita foi uma das primeiras tentativas desta natureza no Brasil, o livro “A Dança Teatral no Brasil” (1988), de Eduardo Sucenaⁱⁱ. Na referida obra, Sucena apresenta o nome de professores, bailarinos, academias, eventos e espaços que formavam, até o fim da década de 1980, o estofado do balé, da dança moderna, do *jazz dance* e da dança experimental existentes nas cidades catalogadas por ele. Assim, partindo do desejo e da necessidade de continuar um esforço catalogador, é que me proponho, como pesquisadora local e vivente das histórias aqui construídas, a rever os discursos e as menções oficializadas, de modo a trazer uma atenção à necessidade urgente do desenvolvimento de mecanismos de registro, arquivo e memória desta “dança teatral” no território goianiense. Esse esforço inicial é salutar para que possamos compreender como relações de poder, narrativas de si, geografias da cidade e aspectos socioeconômicos permearam e permanecem no contexto ético e estético de tal construção no âmbito local.

Antes de seguir para os dados mais específicos, ressalto que há uma carência extrema de pesquisadores, livros, catálogos como o recorte dança > balé > Goiânia como campo de interesse. Para este texto são usados como principais - e quase únicas – referências as pesquisas da historiadora Rejane

Bonomi Schifinoⁱⁱⁱ, além das entrevistas realizadas com algumas professoras da cidade para o projeto Pelas Beiras^{iv}, o trabalho de conclusão de curso de Licenciatura em Dança de Alexsandra Sousa^v, a pesquisa de doutorado em História de Luciana Ribeiro e meu trabalho monográfico, finalizado há catorze anos. Para além dos produtos acadêmicos, recorro principalmente aos sites do governo estadual, aos jornais locais disponíveis na internet e às consultas diretas via mensagens realizadas ao longo da produção deste texto, a algumas pessoas^{vi} aqui citadas, para complementar informações não disponíveis nas opções mencionadas anteriormente. Também ressalto que sou partícipe do processo aqui exposto, como pessoa que, desde a infância, tem frequentado muitos dos espaços aqui mencionados como aluna e professora de algumas escolas e como pesquisadora que possui um círculo de relações pessoais e profissionais que facilitaram a busca de alguns dados e depoimentos pessoais nem sempre são de fácil acesso ou confiabilidade de partilha.

Enfim, o texto está dividido em oito questões que atravessam a formação social, artística e pedagógica do balé em Goiânia apontando, para além dos mentores, feitos e datas de fundação, as influências e relações capazes de dar luz ao que se pretendia como disseminação desta dança na cidade. Percorrendo uma linha do tempo que se atravessa, se repete e retorna em alguns tópicos do texto, faço o convite à investigações necessárias sobre as engrenagens que movem a instalação e desenvolvimento do balé, em Goiânia.

Histórias antes de Goiânia: Haveria balé em Vila Boa ou Pirenópolis?

A ideia de criação da cidade de Goiânia começa ainda em 1753, quando a capital do estado era Vila Boa, atual Cidade de Goiás. Tanto Vila Boa quanto Pirenópolis concentravam a elite econômica do estado, vinda principalmente de São Paulo no projeto nominado como Bandeiras, ou popularmente conhecido no estado como bandeirantes^{vii}. Utilizando-se da

lógica escravagista para extração de ouro, esmeralda e outros minérios como principal fonte de lucro, as elites destas cidades passaram a enfrentar crises políticas, sanitárias e econômicas a partir dos séculos XIX e XX com a escassez do ouro, a abolição da escravidão, a dificuldade na canalização de água ocasionado pelo aumento da população e a expansão da cultura da criação de gado pelo interior do estado. A pauta sobre a mudança da capital para um terreno topograficamente mais plano e próspero permaneceu no discurso dos políticos até a primeira metade do século XX, tendo sido o projeto fomentado e concretizado pela “Revolução de 30” além da ascensão de Getúlio Vargas à presidência do Brasil e a Marcha para o Oeste^{viii}.

Considero relevante apontar um percurso anterior à fundação de Goiânia para frisar que histórias mais remotas deram o tom do entendimento de dança e balé em Goiânia neste quase um século de existência. Digo isso porque parte da elite econômica destas duas cidades formava o *métier* Arte/Cultura que migrou e estabeleceu vínculos de poder na nova capital, com a permanência de alguns traços do *modus operandi* do corpo e da cultura. Um exemplo disso é a valorização de um corpo adequado à etiqueta social e à fruição de apresentações artísticas nos pequenos teatros da cidade e nos espaços sociais como forma de confraternização e socialização das oligarquias. Tanto Pirenópolis quanto Vila Boa (atual Cidade de Goiás) possuíam teatros centenários que recebiam peças de música e teatro, sendo o Teatro Pompeu de Pina, em Pirenópolis, fundado em 1901, e o Teatro São Joaquim, na Cidade de Goiás, fundado em 1857. Numa consulta breve e também escassa de documentos mais robustos, não foi possível encontrar registros de apresentações ou aulas de dança na cidade, mas há alguns registros de ópera, teatro e música nos dois teatros mencionados. No entanto, me arrisco a uma inferência, ao afirmar que provavelmente, desde a implantação destas oligarquias e a conseqüente valorização dos eventos culturais como símbolos de reunião da elites, a construção de teatros como espaços de consumo de arte e cultura e a

oferta de aulas de balé como ferramenta de educação do corpo feminino já poderiam conter pequenos rastros de dança cênica, tanto como experiência normativa, como experiência de fruição artística.

Goiânia foi fundada em 1933 e seu planejamento incluía a construção de um Cine-Teatro na região central, próximo ao Palácio do Governo chamado de Palácio das Esmeraldas. O Cine-Teatro Goiânia (1942), foi construído nos moldes na arquitetura ArtDéco^{ix} e considerado por Pedro Ludovico Teixeira, primeiro prefeito e à época, interventor federal no Estado, como “a mais luxuosa casa de espetáculos da nova capital” (Governo de Goiás, 2020). Em 1961 o Cine-Teatro recebeu pela primeira vez um espetáculo completo de balé a convite da primeira dama, Lourdes Estivallet Teixeira, a fim de arrecadar fundos para um evento filantrópico. O grupo da ocasião foi o Ballet do Rio de Janeiro, dirigido pela professora Dalal Achar^x. Politicamente, Lourdes reafirmava o discurso de seu marido sobre as ótimas condições do espaço, porém a carta de agradecimento do grupo de balé indicava condições bem diferentes:

(...) o palco de Goiânia ainda falta muito: a instalação de, pelo menos, trinta e cinco refletores permanentes, quatro a seis gambiarras; um bom quadro de luz permanente e a instalação de uma boa rotunda e bambolinas (cortinas no palco). Foi bom que Dona Lourdes dirigindo a apresentação de um espetáculo no Cine Teatro visse, de perto, as necessidades urgentes de uma adaptação técnica no palco daquele Cine Teatro. Além do mais, uma limpeza em regra nos camarins e demais dependências do Cine-Teatro se faz necessária. (Goianiense Teve, 1961 apud Schifino, 2012, p. 59).

Em 1978, na gestão do governador Irapuan Costa, o espaço foi reinaugurado, deixando de ser Cine-Teatro para tornar-se exclusivamente Teatro. A gestão de Irapuan, em mais um desejo adiado de colocar Goiânia como uma cidade moderna (Jornal Opção, 2018), projetou em uma reinauguração do espaço com uma apresentação de dança que pudesse

chamar a atenção para a importância do teatro e da cidade e, para isso, pediu-se que Dalal Achar intermediasse um convite aos bailarinos clássicos internacionais em voga naquele momento: O convite fora feito a Margot Fonteyn^{xi} e Rudolf Nureyev, mas, por incompatibilidade de agenda, Nureyev não pôde aceitar, e Margot veio com seu *partner* do Royal Ballet, David Wall, e também com o Corpo de Baile da Associação de Ballet do Rio de Janeiro. Todos os custos da ocasião foram pagos pelo governo estadual (Ribeiro, 2019), que tentava implementar uma cultura do espetáculo teatral equiparada à de outras capitais mais antigas e já com corpos estáveis de dança e música.

Uma trama a três: balé, imprensa local e a elite goianiense

Segundo a pesquisadora Rejane Bonomi Schifino, Silene de Andrade foi quem que iniciou o trabalho de ensinar e apresentar pequenos balés na capital. Silene veio para Goiânia em companhia da mãe e do marido – um grande empresário - no final da década de 1940, a pedido do governador de São Paulo. Segundo relatos coletados pela pesquisadora, Silene e a mãe iniciaram práticas de balé na residência em que viviam e tinham como público as filhas de famílias da elite goianiense, realizando apresentações no Palácio das Esmeraldas, espaço frequentado estritamente por pessoas de alto poder aquisitivo e influência política.

Importante notar este traço na fundação da capital. O balé vem como uma peça de engrenagem da elite goianiense para formular o que se imaginava como refinamento cultural e etiqueta corporal, principalmente feminina. Assim como aprender piano e bordado, era preciso aprender a dançar e, neste caso, o balé funcionava como estratégia para formar um corpo organizado e de acordo com as normas sociais, almejando traços de um ideal feminino ao modelo romântico. Imaginar o contrário, como dançar para aguçar outras leituras de mundo ou tornar-se bailarina profissional não eram projeções

Rousejanny da Silva Ferreira – Oito premissas sobre o balé em goiânia: levantamentos para pesquisas por vir
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

esperadas para este tipo de experiência dançante. Importante ressaltar que esta não era uma visão local da dança, mas um pensamento dominante nas capitais que constituíam o país e onde a profissão artista, no contexto do projeto patriarcal de família, era tida como algo de caráter duvidoso^{xii} e perigoso à índole da mulher.

Seguindo para o início da década de 1950, chegaram a Goiânia Karen Geatzky e Nádia (cujo sobrenome não se sabe), ambas de nacionalidade alemã. Karen era esposa de um empresário do ramo de distribuição de carros e seu estúdio de balé ficava na parte superior da loja, também localizada na região central da cidade, entre o Palácio das Esmeraldas e o Teatro Goiânia. As alunas eram filhas da elite goianiense e, segundo Schifino (2012), as apresentações eram realizadas no Cine-Teatro Goiânia, Jóquei Clube de Goiás, Colégio Liceu de Goiânia e Clube Social Feminino, pontos localizados a um raio de dois quilômetros de distância um do outro.

Há uma relação fantasiosa da imprensa local do período sobre a percepção do fazer balé. As matérias de jornal encontradas por Schifino no Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás mostram a dança ocupando as páginas de coluna social dos jornais da cidade, vislumbrando o status de quem fazia balé, e não a relevância da dança noticiada. Dentre as notícias apresentadas pela autora, uma me chama a atenção justamente pelo caráter *nonsense*^{xiii} do texto:

Tânia Cury é uma graciosa bailarina que, com apenas 6 anos de idade, já revela uma extraordinária vocação para a difícil arte de dançar. A estética de seus movimentos, a coordenação e interpretação que empresta aos gestos mímicos, a beleza e a suavidade rítmica com que executa seus passos, tudo isso indica que a encantadora garotinha é uma artista de invejáveis e excepcionais predicados. Filha do casal Dr. Tufy Cury – Dinorah de Faria Cury, finos ornamentos da nossa sociedade, e neta do coronel Salomão Clementino de Faria, Tânia, que é aluna da professora Karin Gesatzkaz, está fadada a um grande sucesso

em futuro próximo. (Jornal de Notícias, 1952 apud Schifino, 2019, p. 48. grifos da autora).

A nota parece tão absurda porque atribui a uma criança de seis anos uma enorme competência artística, além de, num exercício futuroológico, prever para ela grande sucesso quando a intenção da informação era apenas frisar a importância social da linhagem à qual a garota pertencia. O modo como o balé é posto na notícia dá uma pequena noção da prática da dança como algo para ser mostrado num círculo social dando ideia de refinamento e traço distintivo de outras classes sociais ou pessoas menos eruditas. Aqui, o sobrenome de quem pratica balé se sobrepõe à própria dança.

Esse tom foi recorrente na notícia sobre os estudos iniciais de Norma Lilia, praticante de balé nascida em Goiânia e que foi para cidade do Rio de Janeiro estudar na Escola do Theatro Municipal. Norma foi aluna de Silene de Andrade e ficou em Goiânia por poucos anos durante a infância. Schifino (2012) aponta que a imprensa local noticiava extasiada o talento extraordinário da bailarina, destacada como uma das responsáveis por divulgar o nome do estado de Goiás pelo Brasil e exterior, discurso que se repete ainda hoje quando se noticiam mesmo pequenos feitos de artistas da contemporaneidade. Ainda segundo Schifino (2012), quando Norma voltava à Goiânia para descansar ou passar férias, era recebida com grande entusiasmo pela imprensa e grupos da elite econômica goianiense, atenção que retribuíam com pequenas apresentações em jantares e pequenos eventos. Este era o jogo de interesses e narrativas que interessava a todos: a família da bailarina, a elite goiana e a imprensa. Conforme estava previsto, Norma seguiu o rito de seu meio: assim como Karen, Silene e tantas outras não documentadas, casou-se jovem, parou de dançar e abriu uma academia de dança em Brasília, local de trabalho de seu marido.

Geografia do balé em Goiânia. A história concentrada em uma região?

Nos tópicos anteriores, pontuei brevemente sobre a concentração dos locais onde as aulas, teatro ou pontos de eventos se localizavam entre as décadas de 1940 e 1960. Isso me parece importante porque delimita espaços de registro e acontecimentos que envolvem poderes de permanência quando se trata de uma dança que, historicamente, perpetuou-se por valores não somente artísticos, mas também econômicos e morais. A documentação e o registro da construção de escolas de balé na cidade, pós-década de 1970, acabou, em certa medida, ampliando e dando uma nova roupagem ao recorte do público-alvo, objetivo, pensamento de dança e relevância das produções realizadas.

A iniciativa privada foi o ponto de partida para a construção das escolas e academias locais como tentativas de permanência na carreira artística de ex-bailarinas cuja formação teve início nas escolas anteriores. Interessante notar que a geografia da construção destas escolas ocupou prioritariamente a mesma região^{xiv} (sul) entre bairros vizinhos das escolas anteriores, traçando, de fato, quem poderia pagar por este serviço e retroalimentando o *modus operandi* já fixado em décadas anteriores.

Me interessa como pergunta, mas ainda sem condições de uma resposta mais profunda, saber que outras iniciativas, escolas, grupos ou sujeitos existiram na cidade no âmbito da formação, vivência ou apresentação de pequenos trabalhos, para além do círculo geográfico noticiado oficialmente como responsável pela perpetuação do balé. Perceber estas margens é necessário como correção histórica de um processo extremamente fragilizado e personalista que foi se desenhando ao longo da construção da capital e que pouco percebeu esforços comunitários, periféricos e descontinuados que aconteciam nos bairros da cidade e ignorados, muitas vezes, pelo crivo da imprensa local.

Detenho-me aqui no levantamento das escolas de balé das regiões mencionadas apontando o ano de abertura e, em alguns casos, o ano de fechamento das mesmas.

Escolas e Academias Privadas de Balé

Mvsika! Centro de Estudos, Setor Oeste (1973)

Energia Núcleo de Dança, Setor Oeste (1983–2010)

Studio Dançarte, Setor Bueno, Oeste e Jardim Goiás (1986)

Lamounier Ballet^{xv}, Setor Jaó (1986 – 2015)

Cenarte Rhema, Setor Oeste (1987)

Ballet Henrique Camargo, Setor Sul (1990 – 2020)

Allegro Centro de Dança, Setor Marista (1991)

Simone Magalhães Núcleo de Dança, Setor Bueno (1995 – 2015)

Dança & Cia, Setor Bueno (1997)

Escola Leidy Escobar Setor Bela Vista, Setor Bueno, Setor Central (1999 – 2018)

Studio Rossana Cardoso Ballet & Art, Setor Bueno (2005 – 2014)

Cristiane Rezende Ballet & Cia, Setor Marista (2006)

Vivace Escola de Teatro e Dança, Setor Bueno (2006 – 2017)

Academia Yoshida, Setor Vila Nova (2010)

Studio Ballet Flávia Rodovalho, Setor Negrão de Lima (2015)

Consultando os poucos trabalhos acadêmicos e relatos de professores de balé da cidade, pude observar que os sujeitos protagonistas do balé na cidade sempre percorrem as mesmas escolas ou professoras. No entanto, me inquieta pensar que Goiânia desenvolveu-se por várias regiões, muitas delas distantes do recorte econômico e geográfico centro-sul. Interpretando

brevemente a lista de escolas apresentadas acima, podemos ver que o Mvsikal! Inaugurou o movimento de criação de escolas de dança com a modalidade balé como gênero bastante significativo. O perfil de formação das proprietárias e professoras de décadas posteriores deriva de um percurso semelhante de formação, ou seja: as alunas iniciaram balé na infância ou adolescência, tornavam-se adultas e quem mostrava interesse na área e condições financeiras para tal, abria uma escola.

Paralelamente à abertura destas escolas privadas, três escolas públicas de arte foram implantadas na cidade entre as décadas de 1960 e 1980 como política pública de inicialização à arte para crianças, jovens e adultos. O balé começa a aparecer como prática de iniciação em dança para crianças juntamente com outras linguagens e, no decorrer das décadas, ganhou projeções mais notáveis.

Escolas Públicas de Arte

Escola de Artes Veiga Valle (1967) / Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, Setor Vila Nova, Setor Universitário (2001)

Centro Livre de Artes – 1975, Setor Oeste (Aulas de dança a partir de 1981)

Centro Cultural Gustav Ritter/ Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, Campinas (1988)

O Centro Livre de Artes é uma escola de gestão municipal localizada dentro do Parque Lago das Rosas^{xvi}, dentro da região centro-sul discutida até aqui. A Escola de Artes Veiga Valle^{xvii} e o Centro Cultural Gustav Ritter^{xviii} fazem parte da gestão estadual estão em regiões um pouco distantes, mas ainda centralizadas no que diz respeito à dimensão territorial de Goiânia. Os dois espaços já passaram por diversas secretarias de governo e nos últimos

quinze anos, tendo sido a troca de nome das instituições acompanhada da mudança do perfil formativo, pois estas deixaram de oferecer somente iniciação e vivência em dança para tornarem-se também espaços de formação em dança com habilitação técnica e possibilidade de profissionalização artística.

A inserção dos métodos de balé pelas professoras: dos métodos oficiais aos embriões locais.

A partir da década de 1970, com a vinda da professora inglesa Heulwen Price, para o Mvsika! iniciou-se um processo de formação na técnica do balé a partir de uma organização metodológica referendada internacionalmente, o Método Royal^{xix}. Heulwen veio da Inglaterra para Goiânia por intermédio da Dalal Achar que tinha contato direto com as diretoras^{xx} do Mvsika! Centro de Estudos. A ideia era construir uma formação sólida e continuada em balé, o que ainda era, para a cidade, uma paisagem desconhecida. Heulwen foi uma figura muito importante para a construção da ideia de balé na cidade, pois com ela a escola pôde aplicar uma organização para progressão do ensino até o desencadear de turmas mais avançadas, processo sempre pautado nos parâmetros do método inglês. Há de se ressaltar que estudar balé com Heulwen não era uma prática economicamente acessível. No documentário Danças Daqui (2017) Simone Malta e Tassiana Stacciarini comentaram sobre o quão caro eram as aulas de balé e quem, em consequência disso, a escola conseguia atingir, inclusive como plateia. Isso é importante pra pensarmos os hiatos dos acessos sociais às práticas de formação artística que borram a construção da cidade.

Mesmo com o retorno desta professora para Inglaterra, a escola continuou adotando o método como referência para o ensino de balé com a vinda de outra inglesa, a professora Jane Stanley. As academias que foram

criadas a partir da década de 1980 e início dos anos de 1990 também acabaram por adotar o Método Royal como referência, já que suas proprietárias, em sua maioria, haviam sido alunas do Mvsika! e, conseqüentemente, formadas pelas professoras inglesas.

Bem mais recentemente, outros métodos de ensino de balé tomaram corpo na cidade. Em 1995, a escola cubana^{xxi} de balé iniciou um processo de permanência local, principalmente a partir da realização de um curso de férias de balé cubano e a imigração de uma das professoras para Goiânia. Segundo Schifino (2011), com a realização do Cuballet^{xxii}, curso de férias para professores e bailarinos realizado pelo Centro Pro-Danza/Ballet Nacional de Cuba, oferecido em Goiânia pelo Studio Dançarte, que a roupagem cubana foi fixada por professores e bailarinos locais. Ao final deste curso, os bailarinos Ivan Monreal e Leidy Escobar^{xxiii} decidiram permanecer em Goiânia trabalhando como professores do Studio Dançarte e bailarinos do Balé do Estado de Goiás que, à época, já era dirigido por Gisela Vaz, proprietária desta academia. De acordo com Schifino (2001), os dois trabalharam no Studio Dançarte em 1995 e 1996 e na academia Dança & Cia em 1997, tendo voltado a Cuba neste mesmo ano.

Em 1999, contudo, Leidy fez seu retorno permanente para Goiânia, tendo conseguido conciliar aulas em academias privadas com a manutenção de seu próprio espaço de ensino, a Leidy Escobar Escola de Dança. A professora trabalhava com turmas mais avançadas e também, com recorrência, dançava papéis principais em espetáculos de final de ano de escolas, o que também contribuiu para a repercussão do método cubano na cidade. Atualmente, a Leidy não possui mais uma sede física, mas mantém algumas turmas em escolas privadas e no curso Técnico em Balé ITEGO Basileu França, além de manter um grupo de balé que leva o seu nome.

O método russo^{xxiv} se fixou em Goiânia principalmente pelo trabalho da professora russa Olga Dolganova^{xxv}, que chegou a Goiânia em 1999 para

ministrar aulas na Ballet Lamounier e, a partir de 2007, no Basileu França. Para além da função de professora, Olga tem um papel fundamental no acompanhamento das remontagens dos balés de repertório que o Balé do Teatro Escola Basileu França tem realizado na última década. A aposta no método russo - ou Vaganova - como norte formativo da escola pode ser visto no perfil dos cursos de férias que o Basileu tem ofertado anualmente desde 2016 com professores convidados de outros estados que adotam o Método Vaganova como referência para a formação de bailarinos e professores.

Sobre a chegada e atuação destas professoras na cidade, duas pesquisadoras já realizaram estudos introdutórios que abrem caminhos para discussões maiores sobre imigração, aplicação de métodos, referências culturais e artísticas, entre outros. Rejane Shifino (2011) escreveu sobre a chegada de Leidy Escobar e os desdobramentos do CuBallet como introdução ao referencial cubano de ensino de balé em Goiânia; e Alexssandra Cristina da Costa Sousa (2018) que fez um trabalho monográfico entrevistando as professoras Leidy Escobar e Olga Dolganova onde expuseram as adaptações que foram necessárias às duas para ensinar os métodos tradicionais de balé no contexto das escolas goianienses.

Recentemente, professoras locais têm emergido como propositoras de abordagens autorais sobre o ensino do balé, dentre elas, Tassiana Stacciarini com o Anatomyballet, e Gisela Vaz, com o Método Brasileiro de Ballet^{xvii}.

Gisela Vaz tem se destacado no universo das academias de balé por ministrar cursos de metodologia de ensino e formação de professores de balé na sua própria escola e em festivais competitivos pelo Brasil e exterior. O programa de ensino elaborado por ela e denominado Metodologia Brasileira de Balé, é uma estratégia para pensar o ensino desta dança a partir de uma ideia de padrão corporal dos bailarinos brasileiros. Contudo, apesar do título do curso apontar sinais de uma suposta aproximação de discussões em torno

Rousejanny da Silva Ferreira – Oito premissas sobre o balé em goiânia: levantamentos para pesquisas por vir
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

de corpo e do desenvolvimento de metodologias sensíveis às nossas múltiplas e complexas realidades, tanto o site de divulgação do método como o programa de ensino apresentado para esta formação não trazem instrumentos distintos dos conteúdos generalistas de outros cursos de balé para professores já existentes no mercado. Um exemplo disso é conteúdo que perpassa a terminologia do balé, como a progressão da aprendizagem e dinâmica dos movimentos, consciência e organização corporal.

Tassiana Stacciarini tem esboçado uma abordagem de ensino denominada Anatomyballet, entendida como uma construção da técnica corporal do balé a partir da consciência de princípios anatômicos fundamentais para a prevenção de lesões, melhoramento da performance e formação de um corpo consciente. O alcance do Anatomy ainda é tímido, quando percebida a dimensão exponencial da quantidade de professores, escolas, bailarinos e festivais de balé no cenário nacional^{xxvii}. Os cursos da abordagem têm acontecido através de *workshops* de curta duração, principalmente para turmas de balé de jovens e adultos, bailarinos de dança contemporânea, professores de balé da cidade na capital e em cidades vizinhas.

As tentativas de criação de uma companhia estatal: do Corpo de Baile Teatro Goiânia à Cia de Ballet Basileu França

Com a reinauguração do Teatro Goiânia, em 1978, e a permanente tentativa de modernização cultural da capital, o governo estadual criou o Corpo de Baile do Teatro Goiânia, por intermédio de uma audição neste mesmo ano. De acordo com Ribeiro (2019), a ideia era montar uma equipe de dança e teatro aos moldes de outros corpos estáveis já existentes no Brasil, naquele momento. Impulsionado pela reabertura do teatro, a vinda de Margot Fonteyn, a criação de escolas de arte e de um grupo de dança na Escola Superior de Educação Física^{xxviii}, o governo investiu na capacitação de uma

equipe de professores e técnicos de teatro para uma imersão de seis meses no Teatro Guaíra, Curitiba – Paraná. Como um processo de descontinuidade que se repete até a atualidade, o projeto durou apenas um ano e meio, findando em 1979.

Com a criação do Centro Cultural Gustav Ritter, em 1988, e a formação de turmas que avançavam para níveis mais especializados de formação técnica, começou-se a vislumbrar a possibilidade da criação de um Corpo de Baile. Assim, em 1992 foi criado via decreto (nº 3.792/1992) do governo, o Balé do Estado de Goiás, composto por alunos mais especializados desta escola. De acordo com este decreto, a companhia previa salário para contratação de bailarinos, professor, diretor, assistente de direção, coreógrafo, *maître* e pianista, o que não aconteceu plenamente. Uma formação mais profissional do conjunto começou a se firmar com a contratação de uma coreógrafa convidada e a audição pública para bailarinos com remuneração. Assim, entre 1994 e 1998 o balé foi dirigido pela coreógrafa Marlenkênia^{xxix}, que adotou a dança moderna/contemporânea como fio condutor da produção artística, além de aulas de balé e dança afro como preparação para corporal para os bailarinos. A partir de 1999, a companhia tomou outra direção. O “tempo novo^{xxx}”, marcou o início de uma nova gestão estadual, mudando a direção artística, a partir da demissão do elenco de bailarinos e abertura de audição a fim de promover a mudança da linha estética do grupo. Gisela Vaz^{xxxi} foi a diretora empossada e responsável por isso, apostando na companhia como referencial de dança dentro do repertório clássico e neoclássico. O grupo permaneceu até 2015 sem grandes espetáculos ou turnês que lhe dessem visibilidade para além do estado de Goiás. A promessa sempre adiada de condições de trabalho, a falta de espaço físico próprio, salários irregulares, a incapacidade de leitura contemporânea das possibilidades de uma companhia estatal e a falta de diálogo social e artístico para além de

determinados nichos políticos e sociais dificultaram exponencialmente uma possível ideia de relevância de tal empreitada pelo estado.

Paralelamente ao esfacelamento homeopático do Balé do Estado de Goiás^{xxxii}, surgia o Balé do Teatro-Escola Basileu França, em 2007. Com a direção da professora Simone Malta^{xxxiii}, o grupo começou a remontar balés completos do repertório clássico e a apostar em montagens neoclássicas com coreógrafos e bailarinos convidados, o que trouxe visibilidade para o trabalho realizado na escola e para a estrutura do governo estadual. Concomitantemente à montagem dos grandes balés, a escola e a Companhia começaram a atrair jovens bailarinos clássicos de outros estados que, desde então, vêm à Goiânia para aperfeiçoar estudos em balé clássico, buscando também a possibilidade de contratos, bolsas ou prêmios em companhias e festivais do Brasil e do exterior.

Apesar do sugestivo nome Companhia do Teatro-Escola e do peso de instituição estatal, somente a partir de 2018 os bailarinos só tiveram a possibilidade de receber uma remuneração. A mesma gestão que esfacelou o Balé do Estado de Goiás instituiu o programa bolsa-artista^{xxxiv} para os grupos principais de música, teatro, circo e dança do Teatro Escola Basileu França, em substituição à bolsa-orquestra, que existia desde 2015. Há que se investigar dados mais concretos sobre os incidentes políticos que permearam o fim do projeto Balé do Estado, extinto quase que por inanição. Mesmo não atuando mais, o decreto de criação do Balé do Estado ainda permanece em vigor. Em 2017, foi feita uma retificação no decreto (nº 9.047 de 18 de setembro de 2017) alterando a nomenclatura de Balé do Estado de Goiás para Companhia de Dança do Estado de Goiás como uma tentativa de transformar a Quasar Companhia de Dança em grupo estatal. No entanto, tal projeto não passou da fase burocrática/administrativa e, devido à mudança de gestão estadual e a escassez de valores direcionados à pasta da cultura nos últimos anos, nada aconteceu.

Especializar para sair: Goiânia, um lugar sem mercado para bailarinos

O processo de formação de bailarinos em Goiânia, apesar dos louros, tem sido entremeado também por muitos problemas. Desde a criação das primeiras escolas e seus corpos de baile, bailarinos com potencial profissional têm saído da cidade para buscar em outros estados ou países a possibilidade de construir a carreira artística que não pôde ser consolidada localmente.

Uma das primeiras impulsionadoras do êxodo foi a professora inglesa Heuwlén Price, que pertencia ao quadro de professores da *Royal Academy of Dancing* (RAD) e foi atuante no Mvsika! entre as décadas de 1970 e 1980. A professora intermediou a ida de alunos da escola para a Inglaterra com a finalidade de continuarem os estudos em balé na escola oficial do método. Tassiana Stacciarini (Danças Daqui, 2017), que foi aluna da escola neste período e uma das pessoas indicadas a migrar para Inglaterra, recebeu de Heuwlén o conselho de que precisaria sair de Goiânia se quisesse continuar a dançar. Na década de 1980, três alunos foram intermediados por Heuwlén para estudarem na escola da Royal: Jorge Henrique Maia^{xxxv} em 1984, Daniel de Andrade^{xxxvi}, em 1985, e Tassiana Stacciarini^{xxxvii}, em 1986, juntamente com a profa. Heuwlén, que voltou definitivamente para seu país.

Na década de 1990, alguns alunos de academias particulares também saíram de Goiânia com recursos próprios ou por provimento de alguma bolsa ou contrato no exterior, mas nada com a expressividade numérica e de projeção local equivalente ao movimento liderado por Simone Malta à frente do Instituto de Educação em Artes Gustav Ritter, a partir de 1999, e do Instituto Tecnológico de Goiás em Artes Basileu França, a partir de 2001. Desde o começo deste trabalho até o ano de 2020, quinze bailarinos^{xxxviii} destas duas escolas conseguiram contratos em companhias no Brasil e no exterior.

Em resumo, a formação técnica/artística dos alunos é garantida pelas escolas da cidade, mas a possibilidade de tornar-se profissional, não, e, no

caso Basileu França, essa é uma questão ainda mais complexa. Mesmo com toda a precariedade estrutural e docente que a escola enfrenta desde sua fundação, com promessas adiadas de melhores condições de trabalho, a escola goza de certo investimento em corpo docente, equipe de apoio (nutricionista e fisioterapeuta) e apoio financeiro para viagens dos grupos principais que demandam um recurso considerável em comparação com grupos de uma escola de dança comum. O ponto frágil que toco aqui é justamente que, quando alguns alunos atingem o pico da performance artística, ou seja, estão em condições de atuação profissional, são orientados - por uma questão de permanência na carreira - a buscar esta possibilidade a quilômetros de distância de Goiânia, já que a cidade não apresenta um mercado de trabalho para tal especificidade.

Para além dos quinze bailarinos mencionados, outros tantos desta e de outras escolas da cidade chegaram a níveis significativos de especialização como intérpretes de repertórios clássicos e neoclássicos, mas, por diversos motivos, não puderam ou conseguiram sair para prosseguir na carreira de bailarino fora do estado. É necessária uma discussão política sobre o papel dos centros formadores de dança da cidade, o mercado de trabalho para bailarinos e a responsabilidade social e estatal em desenvolver programas/projetos que possam oferecer condições dignas e oportunidades reais de trabalho no âmbito local. Assim como se lamenta a perda de grandes cientistas e pesquisadores brasileiros para outros países que oferecem melhores condições de trabalho, considero o cenário aqui exposto uma perda artística, econômica e social para a cidade que ainda não consegue pensar o campo da dança pela empregabilidade justa nas funções de intérprete, coreógrafo, ensaísta, entre outros. Por fim, ser bailarino em Goiânia permanece forçosamente um *hobby* artístico e, quem fica, tem como saída tornar-se professor de balé e, na maioria das vezes, com salários muito baixos e contratos de trabalho que garantem pouca estabilidade.

Quando a chave muda: fecham as escolas privadas, cresce a escola pública. O caso Basileu França

As escolas públicas de arte de Goiânia, por anos, foram uma opção de estudos introdutórios em práticas tradicionais como pintura em tela, musicalização, balé, jazz e teatro, por exemplo; e cumpriam principalmente o papel de atender parcelas economicamente mais vulneráveis da cidade. Na virada dos anos 2000, uma série de fatores políticos locais e nacionais^{xxxix} em conjunto com a repercussão positiva do trabalho de dança e música desenvolvidos no Centro Cultural Gustav Ritter e na Escola de Artes Veiga Valle, acarretaram mudanças em seus projetos formativos em decorrência da capacidade que teriam de certificação e especialização da formação em dança. Dito isso, a transformação da Escola de Artes Veiga Valle em Instituto Tecnológico de Formação em Artes Basileu França culminou na implementação de vários cursos técnicos de diferentes linguagens artísticas^{xl}, dentre eles, o curso de Habilitação Profissional Técnica de Nível Médio em Ballet Clássico, com duração de três anos.

Desde o processo de mudança do nome e do prédio da escola, a partir de 2001, a área de dança desta instituição investiu na formação de corpos de baile de balé capazes de atingir excelência artística e visibilidade em festivais competitivos nacionais e internacionais. A consequente conquista de premiações, bolsas em escolas e companhias renomadas, contratos de trabalho e a boa propaganda governamental em torno da questão mudaram a perspectiva local sobre a oferta pública do ensino de balé. Ou seja, o que não era visto com muita relevância, tanto na esfera formativa do balé, quanta na preocupação do estado para a formação em dança, passou a ser uma grande referência e, juntamente com isso, uma série de críticas aos procedimentos e políticas internas.

A escola não oferta somente o ensino de balé em Nível Técnico, mas inicia a formação dos alunos a partir dos cinco anos de idade o que, no entendimento da escola, cria uma coerência no percurso, capaz de formar e selecionar sujeitos com habilidades para integrar os grupos mais especializados. Para tanto, adota estratégias de grupos de destaque – os corpos de baile - ao longo do desenvolvimento etário dos alunos. São eles: Corpo de Baile Fraldinha (entre seis e oito anos), Corpo de Baile Infantil (dez a doze anos), Corpo de Baile Juvenil (doze a catorze anos) e Companhia de Dança (acima de catorze anos).

Esta quantidade expressiva de grupos e turmas da escola começou a atrair alunos de diversas regiões e camadas sociais da cidade, deslocando muitos alunos de escolas privadas da capital e de outros estados para o Basileu, dadas as possibilidades de aprimoramento técnico/artístico e visibilidade que a escola pode proporcionar a um grupo seletivo. No entanto, esta mudança de perfil dos alunos teve seus efeitos na cadeia de escolas privadas, ocorrendo o fechamento de alguns espaços e a diminuição do número de alunos em tantos outros. Das escolas listadas no início do texto, seis fecharam as portas nos últimos anos, e algumas que permanecem abertas amargam uma perda significativa de alunos em comparação às décadas anteriores. Certamente, o fenômeno Basileu não é o único responsável por tal mudança, mas não há dúvidas do seu protagonismo quando observa-se que, somente no ano de 2020, o número^{xli} de alunos na modalidade balé soma 895 matrículas e o número de candidatos na última Chamada Pública para teste de iniciação ou nível de balé clássico alcançou quase 500 inscritos para cerca de 200 vagas.

Finalizando, arrisco-me à segunda inferência do texto, ao presumir mais dois pontos que possam ter contribuído para o fechamento das escolas privadas: a inclusão desta dança como atividade artística de muitas escolas particulares da educação básica por um preço mais acessível e dentro do cronograma de atividades regulares da escola, o que facilita o deslocamento

de pais e alunos; e a criação de diversos grupos de dança vinculados a igrejas evangélicas da cidade, que usam o balé como referência estética para aulas e construção de coreografias, de acordo com os princípios da doutrina e perfil técnico das alunas. Atualmente, muitas igrejas neopentecostais ofertam turmas de balé dentro dos próprios espaços de evangelização. Destaco também o Cenarte Rhema^{xlii}, uma escola e companhia de dança que tem o balé como um dos pilares técnicos e é voltada para o público evangélico. O grupo realiza um festival nacional^{xliii} com periodicidade anual para grupos abordam que abordam a dança como louvor e manifestação da fé. São questões que podem vir ainda a ser investigadas academicamente.

Pessoas e influências: Conselho Brasileiro de Dança (CBDD) e os festivais de dança como exercícios de poder

Principalmente na última década, o balé, em Goiânia, tem alcançado um destaque expressivo que não perpassa somente pela formação de bons bailarinos, mas também pela criação de redes de visibilidade e organização política como estratégia para afirmação de representatividades que envolvem o universo balético. Dada as diversas camadas que o balé envolve no Brasil através de escolas técnicas e livres, concursos, festivais e outros, cito aqui duas manifestações latentes destas redes que vem impactando a projeção lideranças locais e da cidade de Goiânia.

Destaco, primeiramente, Gisela Vaz, que, além de proprietária de academias de dança na cidade, ocupa, desde 2012, a presidência do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD). De acordo com o texto^{xliv} que relata o histórico da instituição: “O Conselho Brasileiro da Dança – CBDD, uma associação sem fins lucrativos organizada como instituição de direito privado e reconhecida nacional e internacionalmente, foi criado em 17 de setembro de 1979 pela Sra. Helba Nogueira” (2017). Desde então, o conselho promove e

apoia eventos e festivais competitivos de dança, principalmente os com foco em balé, fazendo a intermediação de alguns bailarinos clássicos para seleções internacionais.

Apesar da longa data de criação – quarenta e um anos – o conselho só teve três diretoras: a fundadora, Helba Nogueira^{xlv} (Rio de Janeiro), Mariza Estrella^{xlvi} (Rio de Janeiro), a partir de 1997, e Gisela Vaz (Goiânia), de 2012 até a presente data. Com a chancela do CBDD, Gisela percorre uma série de festivais de balé atuando principalmente como jurada e representante maior do conselho. A influência alcançada por ela ao longo destes anos, principalmente entre pequenas academias e professores de cidades do interior do Brasil, potencializou-se pelo imaginário das vantagens que sua aproximação, como presidente do conselho, poderia trazer como benesse para determinada escola ou evento local. Sua atuação também teve reverberações locais: Gisela, juntamente com sua irmã, Ariadna Vaz, criaram o Festival Internacional de Dança de Goiás, que teve sete edições até 2019 e o CBDD Kids^{xlvii} Goiás, com foco na competição infantil. Os dois possuem formatos bem parecidos: preveem a premiação em dinheiro para diversas categorias, um corpo de jurados convidados e workshops para professores e bailarinos.

O acontecimento de maior importância realizado em Goiânia pelo CBDD, e produzido pelas irmãs Gisela e Ariadna Vaz, foi a pré-seletiva para o Prix de Lausanne^{xlviii} - Suíça, uma das grandes vitrines para jovens bailarinos que desejam ingressar nas grandes companhias ou escolas de balé do mundo. O evento, que nunca fora realizado no Brasil, aconteceu na cidade em 2019. O bom desempenho nesta seletiva garantiria o pagamento de todas as despesas dos dois melhores bailarinos para o evento realizado na Suíça. A entrada política de Gisela nos festivais competitivos de balé teve grande influência sobre academias de dança e professores de balé, pois lhes trouxe legitimação em certos âmbitos locais, que acabaram por retroalimentar a

figura de Gisela cuja presença, juntamente com o Conselho Brasileiro da Dança, torna-se uma espécie de chancela.

Em outra esfera, Simone Malta, que exerce o cargo de diretora de Balé do Teatro-Escola Basileu França, construiu uma teia de influências nas grandes competições internacionais de Balé como *Youth America Gran Prix - New York* e *Prix de Lausanne*, conseguindo, frequentemente, levar alunos da escola para estes eventos, e também aproveitando a ocasião para estabelecer pontes e apresentá-los a companhias e escolas norte-americanas e europeias. Esta influência tem facilitado a indicação de alunos da escola – mesmo os não premiados nas finais dos concursos – para companhias e escolas no exterior todos os anos.

No Brasil, o nome de Simone tem uma reverberação muito forte nos principais festivais nacionais, dentre eles, o tradicional Festival de Dança de Joinville^{xlix}, em Santa Catarina. Os grupos dirigidos por Simone ganham prêmios anualmente¹ nas principais categorias do recorte estilístico balé. A notoriedade contínua das premiações e destaques ao longo das edições do evento lhe rendeu o prêmio Revelação - Medalha de Ouro, em 2011 do Festival pelo trabalho pedagógico com o Centro Cultural Gustav Ritter. No ano seguinte o Festival inaugurou uma Calçada da Fama em comemoração aos 30 anos do evento e homenageou cento e cinquenta pessoas que contribuíram com a história do festival, com destaque e honraria para o nome de Simone. Simone concentra influência política na esfera da escola, na relação com o governo estadual e no círculo de festivais que construiu o seu percurso. Por mais que haja uma rede de professores e profissionais que compartilhem do árduo trabalho dos grupos de balé, é a figura central de Simone Malta que estabelece as pontes e promove as visibilidades interessadas.

Longe de Concluir

Rousejanny da Silva Ferreira – Oito premissas sobre o balé em goiânia: levantamentos para pesquisas por vir
Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Este texto se pretende como uma provocação para começos ou continuidades de assuntos e catalogações importantes e necessárias a fim de que possamos entender melhor as conjunturas do balé no âmbito micro e macro. Espero que, de alguma maneira, ele lance faíscas que alcancem grupos de pesquisa, cursos de graduação em dança, professores e organizações públicas e privadas, provocando pensamentos e ações que ultrapassem essa escrita inicial.

REFERÊNCIAS

ALEGO. **Governador sanciona lei que institui o Programa Bolsa-Artista.** Disponível em: <https://portal.al.go.leg.br/noticias/91414/governador-sanciona-lei-que-institui-o-programa-bolsa-artista> Acesso em: agosto de 2020.

AZEVEDO, Angélica Fernandes. CARSLADE, Flávio de Lemos. **Goiânia: Art déco como símbolo de modernidade.** PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade. vol. 4, n. 12. 2020.

BALÉ DO ESTADO DE GOIÁS. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Bal%C3%A9_do_Estado_de_Goi%C3%A1s Acesso em: agosto de 2020.

DANÇAS DAQUI. **Balé,** Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pv8LEmqPH4&t=1414s> Acesso em: agosto de 2020.

DECRETO Nº 3.792, DE 18 DE MAIO DE 1992. Disponível em: https://legisla.casacivil.go.gov.br/pesquisa_legislacao/63669/decreto-3792 Acesso em: 20 de ago. de 2020.

DECRETO nº 9.047 de 18 de setembro de 2017. Disponível em: <http://diariooficial.abc.go.gov.br/portal/visualizacoes/pdf/3266#/p:7/e:3266?find=Bal%C3%A9%20do%20Estado%20de%20Goi%C3%A1s>. Acesso em: 19 de ago. de 2020.

DIÁRIO DA MANHÃ. Seleção Prix de Lausanne será realizada pela primeira vez no Brasil, em Goiânia. Disponível em:

<https://www.dm.jor.br/entretenimento/2018/08/selecao-prix-de-lausanne-sera-realizada-pela-primeira-vez-no-brasilem-goiania/> Acesso em: 21 de ago. de 2020.

FÁTIMA, Conceição Viana de; LEMOS, Jandernaide Resende; LIMA, Lenir Miguel de. **A dança em Goiás nos anos 70: memória e identidade.** Dossiê, 2004.

FENDAFOR. **Maria Estrela – Jurada.** Disponível em: <https://www.fendafor.com.br/mariza-estrela/> Acesso em: 21 de ago. de 2020.

FERREIRA, Rousejanny da Silva. **Formação do professor de balé em Goiânia: considerações sócio-histórico-artísticas da dança.** Universidade Estadual de Goiás - UEG/ESEFFEGO, 2006.

G1: **Festival de Dança de Joinville faz 30 anos e inaugura calçada da fama.** Disponível em: <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2012/06/festival-de-danca-de-joinville-faz-30-anos-e-inaugura-calcada-da-fama.html> Acesso em: 21 de ago. de 2020.

IPATRIMONIO. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/goiania-teatro-goiania/#!/map=38329&loc=-16.676358999999984,-49.26137499999999,17>. Acesso em: agosto de 2020.

JORNAL OPÇÃO. **Bailarinos goianos são destaque na Suíça.** Disponível em: <https://www.dm.jor.br/entretenimento/2020/02/bailarinos-goianos-sao-destaque-na-suica/?fbclid=IwAR3rMCemZYyHywj5weZ7APQwwmqwr6ixk6AeWK17xpD OCN3pARpRdRKBp1M> Acesso em: 21 de ago. de 2020.

JORNAL OPÇÃO. **Nem só por morte governaram os militares.** Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/nem-por-morte-governaram-os-militares-1324/> (2014). Acesso em: agosto de 2020.

_____. **Ilustrado, secretário de Segurança quer uma polícia que combata e evite crimes** (2018). Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/editorial/ilustrado-secretario-de-seguranca-quer-uma-policia-que-combata-e-evite-crimes-117271/>). Acesso em: agosto de 2020.

MELLO, Marcelo de; SILVA, Genilder Gonçalves da. A Revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. **Revista Cordis. Revoluções, cultura e política na América Latina**, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

REGULAMENTO CBDD KIDS 2019. Disponível em: <https://docplayer.com.br/140577115-Festival-cbdd-kids-goiania-2019.html> Acesso em: 21 de ago. de 2020.

RIBEIRO, Luciana. **Breves danças à margem: Explosões estéticas de dança na década de 1980 em Goiânia**. Nega Lilu Editora; Edição: 2, 2019.

RODRIGUES, R. **A Prática Pedagógica no Ensino Do Balé Clássico na Cidade de Goiânia**. Goiânia: Trabalho monográfico – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2010.

SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. **A bailarina - memória da construção discursiva de um mito na imprensa do século XIX**. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Rio de Janeiro, 2011.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. **A dança na ribalta: O Cuballet em Goiânia (1995-2000)** Cordis. História, Arte e Cidades, n. 6, jan./jun. pp. 217-242, 2011.

_____. **Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia (1940-1960)**. Mestrado em História, Universidade Federal de Goiás, 2012.

_____. **Na ponta dos pés: notas sobre dança, cultura e políticas públicas em Goiás (1980-2018)**. Doutorado em História, Universidade Federal de Goiás, 2019.

SOUSA, Alexsandra Cristina da Costa. **As Adaptações dos Métodos de Ballet Clássico das Escolas Russa e Cubana para a Realidade do Ensino de Ballet em Goiânia**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Educação Física e Dança, 2018.

Sucena, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

TEATRO GOIÂNIA. Disponível em: <https://site.educacao.go.gov.br/teatro-goiania/> Acesso em: agosto de 2020.

NOTAS

ⁱ Em 2020, a cidade de Goiânia completou 87 anos.

ⁱⁱ Eduardo Sucena Júnior (1920-1997) foi um bailarino, diretor e colunista brasileiro que nutriu, paralelamente a essas profissões, a tarefa de catalogação e registro dos diversos materiais relacionados à dança, como programas de espetáculos, críticas de jornais e revistas, fotografias e artigos. Apesar de fragilidade metodológica, Sucena é um dos pioneiros na dança a realizar o esforço de catalogar e expor, em uma só obra, um espelho do que se fazia de dança em todos os estados do Brasil, para além do eixo das capitais Rio de Janeiro e São Paulo.

ⁱⁱⁱ Rejane Bonomi Schifino é historiadora com trabalhos de graduação e pós-graduação focados na história da dança em Goiás.

^{iv} O projeto Pelas Beiras, realizado com o incentivo do Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança (2015), propôs discussões e experiências que traçavam perspectivas históricas e construções estéticas de danças que, pela percepção dos propositores do projeto, estão à margem de um debate mais aprofundado na cidade de Goiânia. As danças enfatizadas na ocasião foram o balé, o *jazz dance* e as danças negras.

^v Licenciada em Dança pela UFG, professora e bailarina residente em Goiânia.

^{vi} Agradeço a colaboração fundamental das professoras Cristiane Santos, Simone Malta e Tassiana Stacciarini durante a produção deste texto.

^{vii} É importante ressaltar o genocídio indígena e a exploração exponencial de minério provocados pelos bandeirantes no estado de Goiás. Bartolomeu Bueno da Silva, um dos chefes da expedição ficou conhecido no estado como “diabo velho” que, na língua tupi se traduz como Anhanguera, justamente pelo requinte de crueldade e ameaças tecidas aos povos locais. Atualmente, Anhanguera dá nome à maior avenida da capital e há uma estátua deste bandeirante num cruzamento desta avenida no setor central.

^{viii} A Marcha para o Oeste foi um projeto idealizado pelo governo getulista em 1930, e iniciado em 1937, que respondia à necessidade de modernizar regiões predominantemente rurais dentro da geografia brasileira. De acordo com Mello e Silva (2013), o projeto buscava promover o povoamento, o desenvolvimento econômico e a modernização sociocultural da região Centro-Oeste.

^{ix} De acordo com (Azevedo e Carsalade, 2020) a Art Déco tornou-se símbolo da arquitetura estatal da Era Vargas. Goiânia adotou o “estilo moderno” como sinal do progresso e hoje é considerada a cidade brasileira com o maior acervo arquitetônico do gênero. Apesar do título e do tombamento do conjunto arquitetônico central em 2003 (IPHAN), o patrimônio sofre com o descaso público e privado, que ignora as edificações com grandes fachadas de lojas,

propagandas, demolições de casas antigas, falta de restauração nos prédios públicos e vandalismo constante.

^xDalal foi bailarina e professora, mas teve atuação notória como gestora e articuladora política para questões relacionadas ao balé no Rio de Janeiro. Dirigiu a Companhia de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, organizou a vinda de companhias estrangeiras para o Brasil, fundou sua própria academia, colaborou com a fundação do curso de Licenciatura da UniverCidade (RJ) e escreveu o livro “Balé - uma arte” (1980). Dalal teve uma atuação determinante na articulação de professores e companhias de balé que vieram para Goiânia entre 1960 e 1970.

^{xi} Margot Fonteyn (1919 - 1991) foi considerada uma das grandes intérpretes de balé do século XX. Inglesa, fez carreira no Royal Ballet e é umas das onze bailarinas da história do balé a receber o título/honraria de *Prima Ballerina Assoluta*.

^{xii}Para além do patriarcado, das questões que implicam ser uma artista mulher e do abandono de muitas carreiras de mulheres para tornarem-se esposas e mães, há pontos específicos relacionados ao ambiente artístico e subversivo que afastava as mulheres da carreira profissional: A vida noturna, a possibilidade de independência financeira e algumas apadrinhagens de bailarinas representavam uma ameaça ao fetiche da manutenção da família tradicional. Aragão (2011, p. 58) cita que, para Corvisieri, nenhum pai burguês da época direcionaria a filha para esta profissão “que muitos consideravam contígua à prostituição”. Bailarinas como Maria Baderna e Luz del Fuego, por exemplo, representavam o perfil de mulheres independentes que escapavam às normas e ritos sociais.

^{xiv}A maioria das escolas levantadas neste texto estão concentradas nos seguintes bairros: Setor Oeste, Sul, Marista, Bueno e Setor Bela Vista. Como exceção, temos a Lamounier Ballet, que estava localizada no setor Jaó (região norte), um bairro de classe média alta afastado da região central, além da Academia Yoshida e do Studio Ballet Flávia Rodovalho, localizados no bairro Vila Nova e Negrão de Lima, respectivamente. Trata -se de bairros populares integrantes da região central da cidade.

^{xv}A partir de 2015, a escola muda o nome para *World Group Company*, adotando o nome fantasia *World Dance Fit* e agregando projetos de parcerias e cia. de dança.

^{xvi} Setor Oeste.

^{xvii} Setor Vila Nova e, atualmente, como Basileu França, setor Universitário, bairro vizinho.

^{xviii} Setor Campinas.

^{xix} Fundado em 1920, na Inglaterra, o método tem uma estrutura de ensino dividida por programas de níveis e exames (Syllabus). A RAD – Royal Academy of Dancing atua como uma organização que forma, qualifica e titula professores e bailarinos em diversos países.

^{xx}Delmari de Brito Rossi, Elizabeth Carramaschi Teixeira e Glacy Antunes de Oliveira.

^{xxi}Foi criada na segunda metade do século XX, com a Revolução Cubana liderada por Fidel Castro e por influência direta da bailarina Alicia Alonso. A escola cubana foi projetada com influência direta da escola russa (Vaganova) sendo caracterizada pela agilidade dos movimentos e potência física dos bailarinos.

^{xxii}De acordo com Schifino (2011, p. 230), o primeiro Cuballet foi realizado em Havana em 1982 como um curso intensivo de balé para alunos cubanos e estrangeiros radicados na ilha durante o verão cubano. Em 1995 o Studio Dançarte organizou um curso intensivo de férias com professores e bailarinos cubanos com o objetivo de apresentar aos alunos e público goianiense a metodologia de balé desenvolvida e aplicada em Cuba, e que, até aquele momento, não era utilizada pelas academias da cidade. O curso consistia em: aulas de técnica de balé em pontas, eficiência física, maquiagem para palco, aulas de *pas de deux*, metodologia de ensino e medicina aplicada à dança para professores e medicina aplicada à dança para médicos e a montagem de dois espetáculos.

^{xxiii}Leidy foi a primeira solista do Ballet de Camaguey, primeira bailarina da Companhia do Centro Pro Danza e primeira bailarina convidada do Ballet Nacional de Cuba.

^{xxiv}Mais conhecido como Método Vaganova, sobrenome de sua criadora, Agrippina Vaganova, é caracterizado pela complexidade das coordenações de partes do corpo e equilíbrios desde os primeiros anos de estudo e atenção às minuciosidades de movimentos de braços e cabeça.

^{xxv}Olga Dolganova Alexandrovina foi formada pela Academia de Ballet de Perme no Método Vaganova - Perme/Rússia. Como profissional, foi solista no Teatro Ópera e Ballet Tchaikovsky, Rússia de 1967 a 1987, dançou no Kirov Ballet, Teatro Bolshoi e Ballet de Moscou.

^{xxvi} Ver: <https://www.giselavaz.com.br/mbb/>

^{xxvii} De acordo com o site da empresa Dança Brasil, entre junho e novembro, acontecem, pelo Brasil, vinte e nove festivais de dança que contemplam o gênero balé. No entanto, tal lista ainda não dá uma visão geral de todos os festivais e concursos que acontecem pelo país. Ver: <http://dancabrasil.com.br/calendario-de-festivais>.

^{xxviii} O grupo em questão é o GDU – Grupo de Dança Univérsica, dirigido pela professora Lenir Miguel.

^{xxix} Há uma carência de dados organizados pelas secretarias do Governo de Goiás sobre formação, elencos e obras do Balé do Estado de Goiás. Pouco se sabe sobre a história de Marlenkênia na companhia e na cidade. Uma pesquisa mais aprofundada entre os bailarinos que fizeram parte do grupo à época e que ainda guardam alguns arquivos pessoais se faz necessária.

^{xxx} Marconi Perillo foi eleito governador em 1998, pelo PSDB, com o slogan "tempo novo", associado à ideia de um jeito moderno de governar em oposição aos mais velhos e tradicionais "coronéis" que tinham gerido a cidade até aquele momento. Foi governador do estado por três mandatos e senador por um mandato. Sua carreira política entrou em suspensão por escândalos de corrupção e consequente perda da eleição para o senado em 2018.

^{xxxi} Gisela e a irmã, Ariadna Vaz, são proprietárias da academia Studio Dançarte, em Goiânia.

^{xxxii} Importante frisar que a Orquestra Filarmônica de Goiás, criada também em 1992 e sob gestão do governo estadual, permanece desde então, com seus trabalhos. Atualmente, a orquestra é gerida por uma Organização Social e recebe um montante de quase dois milhões de reais por ano para pagamento de músicos, maestro, equipe e organização de temporadas.

^{xxxiii} Coordenadora da área de Dança do Centro de Educação Profissional em Artes Basileu França e Centro Cultural Gustav Ritter. Atuou como criadora e idealizadora do programa de

ballet clássico para o ensino profissional do Centro de Educação Profissional em Arte Basileu França.

xxxiv Valor da bolsa-artista R\$: 800,00.

xxxv Jorge faleceu.

xxxvi Seguiu carreira na Inglaterra e atualmente é professor e coreógrafo no Northern Ballet.

xxxvii Formada pela Royal Academy of Dance e pelo Imperial Society of Teachers of Dancing (Londres). Foi bailarina da Quasar Cia de Dança (GO), Grupo Ismael Guiser (SP), Balé da Cidade de São Paulo, Altenburg-Gera Theater GmbH e Schleswig-Holsteinisches Landestheater (Alemanha). Ministrou aulas de ballet clássico em várias academias de Goiânia, no Ballet Ismael Guiser (SP), no Theater Fabricke Ballet Center (Alemanha).

xxxviii Dados obtidos a partir do portfólio compartilhado pela professora Simone Malta.

xxxix A direção das duas escolas conseguiu, juntamente com o governo do Estado, angariar verbas do Governo Federal para a construção e compra de equipamentos do Teatro-Escola, sendo o maior com capacidade para 800 pessoas, fosso para orquestra com espaço para abrigar 60 músicos e palco italiano com 170 metros quadrados e 8 metros de altura. A mudança de vinculação da escola da Secretaria de Cultura ou Educação para a Secretaria de Ciência e Tecnologia também foi estratégica para a visibilidade da escola na esfera da formação profissional em artes, entre outros.

xl O Instituto ainda oferta os seguintes cursos técnicos: Habilitação Profissional Técnica de Nível Médio em Música, Dança Contemporânea, Arte Dramática, e Artes Visuais; Graduação de Tecnologia em Produção Cênica. Possui os seguintes grupos/companhias: Balé do Teatro Escola, Cia do Basileu, Cia de Teatro Musical, Grupo e Coro Sinfônico, Banda Sinfônica Jovem de Goiás, Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás e Big Band.

xli Dados cedidos pela professora e coordenadora da área, Simone Malta.

xlii Ver: <https://www.ciarhema.com.br/>

xliii Ver: <https://www.festivalrhema.com.br/>

xliv O texto de fundação e histórico do conselho foi cedido por Gisela Vaz via e-mail e data de 2017.

xlv Fez parte do Conselho Internacional de Dança (CID) após a fundação do CBDD, uma das impulsionadoras para a criação do Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro, e professora e articuladora da dança no estado do Rio de Janeiro.

xlvi Participa como jurada de diversos festivais. É Diretora do Centro de Dança Rio, escola para formação de bailarinos, ediretora da companhia jovem do Rio de Janeiro. Fonte: <https://www.fendafor.com.br/mariza-estrela/>

xlvii Este mesmo Festival acontece em outras cidades do Brasil, como: Fortaleza, Campo Grande, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. As categorias de solos são: Baby, Infantil, Júnior e Juvenil.

xlviii O Prix de Lausanne é uma competição realizada anualmente na Suíça desde 1973 e organizada pela *Fondation en Faveur de l'Art Chorégraphique*. Os vencedores são agraciados

com bolsas de estudos e despesas pagas por um ano nas escolas e companhias associadas. Entre as associadas em 2018 estavam, por exemplo, The Royal Ballet, American Ballet Theatre e Stuttgart Ballet. Fonte: Diário da Manhã do dia 28 de agosto.

^{xlix} Festival de dança criado em 1983, é o maior do mundo em número de participantes. O evento mobiliza a cadeia de academias de dança do país e é uma das seletivas mais desejadas por estudantes de dança de escolas livres e técnicas no recorte do balé.

^l Em 2019, CEP Basileu França de 3º Lugar no Balé clássico de repertório *gran pas de deux*; 3º Lugar Balé clássico de repertório – Variação Masculina Junior; 1º Lugar Duo neoclássico – Sênior no Festival de Joinville.

***Rousejanny da Silva Ferreira**, Professora da Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes no Instituto Federal de Goiás. Coordena os projetos de pesquisa em dança Corpo Composto e Balé do Encontro na mesma instituição. Editora-Chefe da revista científica em Artes, Incomum. Tem mestrado em Performances Culturais (UFG), especialização em Filosofia da Arte (IFITEG/UEG), especialização em Pedagogias da Dança (PUC/GO) e graduação em Educação Física (UEG) Coordenou e lecionou nos cursos de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília - IFB e Programa de Segunda Licenciatura em Dança IFB-GDF nos anos 2012-2013 e foi professora de dança da rede estadual de educação do estado de Goiás entre 2006 e 2011. É autora dos livros Balé Sobre outros eixos (2017), Pesquisa em balé no Brasil (2020) e Discutindo a juventude (2020).

Submissão: 16/09/2020

Aprovação: 14/12/2020