

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

O Festival de Joinville e a construção de uma ideia de dança cênica no Brasil.

Caroline Abreu dos Santos Dias

Niterói, 2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES**

O Festival de Joinville e a construção de uma ideia de dança cênica no Brasil.

Caroline Abreu

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Cerbino

Niterói, 2020

Caroline Abreu dos Santos Dias

O Festival de Joinville e a construção de uma ideia de dança cênica no Brasil.

Dissertação apresentada à banca examinadora como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA).

Banca Examinadora

Professora Dra. Ana Beatriz Fernandes Cerbino – UFF (orientadora)

Professor Dr. Leandro Mendonça (UFF)

Professora Dra. Ana Luiza Cerbino (UNESA)

Niterói, 2020

Agradecimentos

Aos meus pais, Marilene e Carlos, que estão sempre ao meu lado incondicionalmente.

À minha orientadora Beatriz Cerbino pela confiança.

Ao Eduardo, por sempre ouvir e acolher.

Aos amigos artistas e educadores, especialmente à Thaisa, Joana e Massuel.

Aos amigos acadêmicos que me inspiram, Ana Elisa, Diane, Gilberto, Thaís e em especial ao meu grupo querido do IFRJ/Nilópolis por contribuírem tanto na minha trajetória.

Ao CAPES pela bolsa.

À Universidade Federal Fluminense pela oportunidade.

RESUMO

DIAS, Caroline Abreu dos Santos. *O Festival de Joinville e a construção de uma ideia de dança cênica no Brasil*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) – Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

O presente trabalho surge a partir de questionamentos a respeito da relação que os festivais de dança competitivos estabelecem sobre uma ideia de dança cênica, essencialmente falando acerca de um festival específico, no caso o Festival de Dança de Joinville. Os caminhos traçados passam por indagações com relação a história da dança e uma memória atual, que carrega consigo várias vertentes que amarram essa concepção da dança dentro de um ambiente de competição. Além de falar do mercado dos festivais competitivos e sobre técnica de dança, mergulhamos em ideias que passam por memória, sociedade, mas principalmente buscamos entender a história da construção do Festival de Dança de Joinville, que virou uma referência para outros festivais competitivos e profissionais da dança.

Palavras-Chave: Festival de dança; Dança cênica; Técnica de dança; Competição; Memória.

ABSTRACT

DIAS, Caroline Abreu dos Santos. *The Joinville Festival and the construction of a scenic dance idea in Brazil*. 2020. Dissertation (Master in Contemporary Studies of the Arts) - Contemporary Studies of the Arts, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

The present work arises from questions about the relationship that competitive dance festivals establish about an idea of scenic dance, essentially talking about a specific festival, in this case the Joinville Dance Festival. The paths traced go through inquiries regarding the history of dance and a current memory, which carries with it several aspects that tie this conception of dance within a competitive environment. In addition to talking about the competitive festivals market and dance technique, we immerse ourselves in ideas that pass through memory, society, but mainly we seek to understand the history of the construction of the Joinville Dance Festival, which has become a reference for other competitive and professional festivals in dance.

Key words: Dance festival; Scenic dance; Dance technique; Competition; Memory.

Lista de imagens

- Imagem 1** – página, **16** - https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_from_Ballet_comique_de_la_reine.JPG
- Imagem 2** – página, **16** - <https://br.pinterest.com/pin/297448750365365459/>
- Imagem 3** – página **17** - <http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com/2012/06/luis-xiv.html>
- Imagem 4** – página **19** - <https://naspontas.com.br/2019/02/15/pierre-beauchamp-quem-foi/>
- Imagem 5** – página **21** - <https://br.pinterest.com/pin/344032859017945990/>
- Imagem 6 e 7** – página **60** - <http://www.ifdj.com.br/2013/linha-tempo-2012-fotos.php>
- Imagem 8** – página **61** - <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>
- Imagem 9** – página **66** - <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>
- Imagem 10** – página **68** - <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>
- Imagem 11 e 12** – página **72** <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Introdução..... | 10 |
| 1. – Uma ideia de dança cênica..... | 16 |
| 1.1 – As propostas cênicas de Jean-George Noverre para a dança..... | 16 |
| 1.2 Construção da memória na dança: alguns aspectos..... | 25 |
| 2. As academias e os festivais na construção de uma ideia de dança..... | 34 |
| 2.1 O funcionamento de um festival competitivo..... | 34 |
| 2.2 – A relação das academias/escolas de dança com a competição em dança..... | 43 |
| 3 – O Festival de Dança de Joinville..... | 55 |
| 3.1 – O Festival de Joinville: uma história em construção..... | 55 |
| 3.2 – A estrutura do Festival de Joinville..... | 69 |
| Conclusão..... | 76 |
| Referencias bibliográficas..... | 79 |
| Anexo 1 – Equipe técnica do Festival de Dança de Joinville..... | 83 |
| Anexo 2 – Cronologia do Festival de Joinville..... | 86 |

“A dança traz em si e perante todos a chave da inteligência do corpo”

José Gil

“Os gestos do dançarino não traçam, no espaço, representações; estas nascem da potência mimética do corpo. (...) Antes de tudo, trata-se de dançar – isto é, de traduzir em movimentos a lógica interna à produção do sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si próprias, as articulações da infralíngua no estado puro”

José Gil

Introdução

Que dança cênica é esta que se apresenta nos mais diversos corpos, seja de profissionais ou de amadores? A partir deste questionamento, outro, tão importante quanto, surge: podemos pensá-la no singular, isto é, como “dança cênica”? Trata-se de um fazer artístico constituído por técnicas diferentes e por cenários distintos, com variados processos formativos e múltiplas concepções cênicas. Ou seja, a dança cênica pode, e deve, ser compreendida nos mais diversos contextos: são muitos os mestres, criadores, bailarinos, e toda uma ampla gama de profissionais envolvidos em seu fazer, assim como estudantes, que transformaram, e continuam transformando, ao longo dos anos, como percebemos e como fazemos essa arte. Este entendimento é relevante para que se possa ampliar o debate não apenas acerca da inserção e atuação no mercado de trabalho da dança, como também, e principalmente, sobre os diferentes sentidos ali produzidos.

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o Festival de Dança de Joinville. Um festival competitivo em atividade há três décadas na cidade de Joinville, no estado de Santa Catarina, que apresenta em sua programação uma ampla diversidade de danças, do balé clássico à dança contemporânea, passando pelo jazz, sapateado, danças populares e danças urbanas. Não se trata aqui de realizar uma análise histórica, econômica e/ou artística para entender o que vem mantendo esse Festival como um dos maiores do mundo em termos de participação, tanto de competidores, quanto de público em suas oficinas e espetáculos, mas compreender como este atua na construção do que pode ser percebido como dança cênica. Uma atuação que pode se dar para apreciação estética, assim como também em um contexto de competição. Isto é, um processo de fruição que leva em conta os aspectos artísticos das performances, comparando-os em termos de qualidade, em disputa.

O Festival de Dança de Joinville foi escolhido por ser tratar de um espaço de dança feito por, e para, aqueles que amam e vivem de dança, mas que, ao final disso, também almejam ganhar troféus e premiações que qualifiquem e, de certa maneira, legitimem todo o esforço realizado. Trata-se do maior festival competitivo da América

Latina, tanto em de número de participantes, quanto de público presente e vagas em cursos oferecidos. Com sua primeira edição em 1983, Joinville, como é usualmente chamado, tornou-se rapidamente uma referência no Brasil. O “lugar” em que a dança e, conseqüentemente, todo o esforço engendrado para sua produção e execução seria reconhecido. Ou seja, teve, e tem, uma importante participação na construção de uma ideia de dança cênica voltada para espaços de competição e de visibilidade midiática, com uma extensa e intensa participação do público, que se organiza em torcidas, muitas vezes calorosas e ruidosas. Joinville com o passar do tempo torna-se uma referência nacional quando o assunto é dança, pois além de receber pessoas de todo o Brasil, este festival está dentro do imaginário de muitos bailarinos, aspirantes da dança, que treinam e trabalham para estar competindo neste evento tão significativo e importante para o mundo da dança.

Para chegar a este tema de pesquisa, passei por diversos caminhos, todos no campo das artes e da educação, cada um com sua importância na formação de minhas percepções a respeito da dança como objeto artístico e, ao mesmo tempo, inserida em contextos competitivos. A minha formação artística em dança, durante a infância e adolescência, foi feita em escolas e academias de dança. Na fase adulta, passei a frequentar ambientes considerados mais acadêmicos: a UFRJ, na graduação em licenciatura em dança; no IFRJ, na especialização em linguagens artísticas, cultura e educação; e na UFF, mestrado em estudos contemporâneos das artes. Além de minha experiência na área da educação, como professora de artes da rede pública municipal, em Araruama/RJ. Imagine ter uma percepção construída durante boa parte da sua vida e depois perceber a necessidade de redimensioná-la a partir de outros parâmetros? Foi o que ocorreu comigo. Eu possuía uma determinada construção sobre a dança cênica, voltada para competição, e depois passei a enxergá-la como algo muito mais complexo, para além das dificuldades técnicas para a execução de um determinado passo ou seqüência, como um *fouetté en tournant*¹.

¹ Fouetté, que pode ser traduzido como chicoteado, é um movimento com várias aplicações na dança. O mais popular é o *fouetté ronde de jambe en tournant en dehors*, mais conhecido como *fouetté en tournant*, no qual a bailarina lança a perna de trabalho no ar, ao lado, realizando “batidas chicoteadas”

O fato de frequentar academias de dança me possibilitou participar como bailarina e coreógrafa de muitos festivais competitivos, podendo compreender como funciona esse universo. Além disso, foi fundamental ter me formado no curso de graduação dança pela UFRJ, pois me colocou em um patamar de atuação e compreensão muito além do que qualquer escola de dança poderia me proporcionar. Mais tarde, já como professora de dança e de artes, em escolas particulares e no município de Araruama/RJ, senti a necessidade de entender melhor a relação da dança cênica com as competições, isto é, com os festivais competitivos no Brasil, nesta pesquisa em especial o Festival de Dança de Joinville, e como os bailarinos são especificamente preparados para ingressar neste universo. Em um processo de preparação e metodologias a fim de atingir objetivos específicos, que são as premiações. É importante destacar que não são todas as escolas que trabalham com essas metas, isto é, focando na conquista de prêmios, mas se voltam em termos metodológicos para apresentações internas, sem o viés de competição.

Importa destacar nesta dissertação que utilizo os termos “academia de dança” e “escola de dança” como sinônimos. De um modo geral, quando falamos em escola, pensamos em processos pedagógicos e estágios de aprendizagem, com a presença de avaliações periódicas e conteúdos curriculares diferenciados. Por outro lado, a palavra academia pode aludir a exercícios e atividades físicas não necessariamente ligados ao aspecto artístico do movimento. Em ambos os espaços, contudo, pode se dar o ensino e os processos de aprendizagem de diferentes técnicas de dança, como balé, jazz, sapateado, assim como ocorrer a disponibilidade de aulas teóricas e oficinas sobre história da dança, terminologia da dança, etc. Logo, optei por não definir um único termo como “correto” para falar sobre espaços de ensino da dança. Além disso, independente de como cada instituição se denomina, todas são livres para participar de festivais competitivos, o que de fato ocorre.

enquanto gira na ponta, ou meia ponta, com a perna de base. Os 32 giros *fouettés* consecutivos realizados na coda do *grand pas de deux* do Ato III de O Lago dos cisnes (executados pela primeira vez pela bailarina italiana Pierina Legnani (1868 – 1930), no balé Cinderella, em 1893), é um dos mais famosos desafios no repertório de uma bailarina clássica. CRANE & MACKRELL, 2000, p. 189.

Os festivais se inserem no universo das escolas de dança por enxergarem ali uma possibilidade de mercado, tanto em termos de inscrições de participantes, quanto de público pagante, para que possam acontecer, quem sabe, várias edições. Ao mesmo tempo, são vantajosos para as academias de dança, já que estas ganham visibilidade e com isso a chance de aumentar seu número de alunos. É preciso deixar claro que não são todas as academias que gostam ou participam de competições, ou seja, não é uma regra e não se trata do único modelo de ensino a ser seguido ou um objetivo em relação à dança. Esta participação é vista pela escola como uma oportunidade de se fazer visível em sua cidade e bairro, ganhar competitividade em relação as suas concorrentes, e também para extrapolar os muros da escola e expandir o conhecimento e a troca de experiências de seus alunos. Estes últimos, ganhos que vão além dos financeiros e puramente quantitativos.

Outro termo que gera confusão nesse universo dos festivais competitivos é “estilo/modalidade de dança”, muitas vezes utilizado em detrimento a “técnica de dança”. É preciso salientar que tal uso não é apenas uma questão terminológica, mas traz implícito a escolha de como perceber a dança cênica. Trata-se, portanto, de uma escolha política. A palavra estilo parece deixar de lado o processo de construção e implementação de informação no corpo, assim como as transformações pelas quais passa um determinado tipo de dança, pois dá a falsa ideia de que o corpo está apto a executar, a qualquer momento, qualquer tipo de movimento. Como se fosse apenas uma questão de troca de figurinos, deixando para traz os processos biomecânicos, estéticos e artísticos no aprendizado de uma técnica de dança. Logo, faz-se aqui a opção pelo termo “técnica” para se referir a alguma dança cênica como balé clássico, jazz, sapateado, *street dance*, etc.

Poderíamos refletir que a linguagem corporal do jazz perante os olhos daqueles que não atuam no campo da dança, tem gestos e uma fala mais próxima da competição e uma relação comunicacional mais comum. Você consegue enxergar essa técnica com mais facilidade em diversos momentos da vida cotidiana, seja na televisão, seja com artistas famosos e suas performances, em grandes shows a apresentações, ou seja, uma técnica de dança que possui o virtuosismo que impressiona e chama atenção de públicos

distintos (tanto quem é da área da dança como aqueles que não são), ao mesmo tempo que aproxima as pessoas dessa linguagem quase que natural aos olhos daqueles que assistem. O termo “natural” não é utilizado aqui no real sentido da palavra, porém vem carregado de significância assim como a palavra “orgânico” que nada mais seria do que falar de movimentos de dança dentro de uma proximidade social, isto é, movimentos que conseguimos enxergar no cotidiano e que também são feitos em uma coreografia, diferente de certas posturas feitas no balé clássico, muitas desafiando a anatomia humana e a gravidade. A dança, assim como outras artes, carrega um olhar de distância, o qual quanto mais difícil for aquele passo ou aquela técnica, mais artística podemos considerá-la. É nesse lugar de distância com aproximação que o jazz entra, bebendo das fontes do balé clássico e buscando as ideias e novidades da dança contemporânea, fazendo com que esta técnica se torne mais popular e usual nos festivais. Complementando esta fala, de acordo com Louppe (2000), a mestiçagem evoca uma ideia de universalidade de acordo com uma abertura cultural de “bom-tom”, favorecida também pelas correntes globalizantes atravessadas pelas reflexões atuais sobre a alteridade, o pertencimento a grupos identitários e o diálogo eventual entre esses grupos.

Os caminhos serão muitos e os questionamentos diversos, mas para me orientar de forma mais pontual optei por iniciar esta dissertação dialogando com as ideias do mestre de balé e teórico francês Jean-George Noverre (1727 – 1810), por meio das observações de Mariana Monteiro. O primeiro capítulo abre com uma discussão acerca dos processos de construção do que Noverre chamou de balé de ação e que veríamos depois em cena, no século XIX, organizando o balé romântico e neo-romântico. Ideias que se mantiveram, e se mantêm, em grande parte, até hoje. A aproximação com Noverre se fez necessária por ter sido ele um dos primeiros a teorizar não apenas como um espetáculo de dança cênica deveria se organizar, mas também refletir acerca do corpo que dança, em termos de biomecânica, técnica dos bailarinos e bailarinas, assim como da estética de um espetáculo de dança. É importante apontar que Noverre não foi o único a problematizar as questões da dança como espetáculo cênico, contemporâneos a ele pode-se citar o austríaco Franz Hilverding (1710 – 1768) e o italiano Gasparo Angiolini (1731 – 1803), que igualmente se debruçaram sobre os temas então emergentes da cena produzida pelo

corpo e pela dança. Noverre se destaca, porém, por seu livro *Lettres sur la danse* (1760), publicado em formato de cartas, em que discorre sobre aspectos cênicos e técnicos do balé de ação. Ainda no capítulo 1, aprofundo a discussão sobre a participação em festivais competitivos a partir da técnica de *jazz dance*, na qual me formei e participei de vários eventos, possuindo uma compreensão aprofundada das exigências técnicas e estéticas necessárias para seu fazer, e como o Festival de Joinville se tornou um importante

No capítulo dois, se estamos falando do passado, também iremos falar sobre memória, para isso Michael Pollak e Maurice Halbwachs nos mostram como a construção de memórias, tanto coletivas como individuais, caminham junto dos conceitos que já foram vividos no passado e que são reproduzidos no presente. Pierre Bourdieu nos ajudará a refletir sobre a dança a partir da ideia de arte/linguagem artística, assim como sua inserção na sociedade, ao falar da arte a partir do contexto social e econômico, pontuando tanto as vivências quanto os gostos de grupos sociais. Já os autores Leonardo Charréu e Fernando Hernández pensam as artes nos espaços educacionais e mostram que existem compreensões sobre as artes de uma maneira bastante ampliada, para além de técnicas codificadas. Outros autores da área da dança, como Thereza Rocha e Laurence Louppe, também nos ajudarão com suas ideias sobre dança, movimento e corpo. O historiador Paul Bourcieu fala da história da dança, servindo como uma base para entendimento mais gerais, porém não estamos aqui para fazer uma historiografia da dança e sim para nos ajudar a nos situar perante a história e suas alterações com o passar do tempo, sendo apenas pontos relevantes para pincelar e/ou pontuar quando necessário.

No capítulo três, vamos tratar sobre especificidades e sobre a história do Festival de Dança de Joinville e todas as suas implicações dentro do cenário da dança, no universo dos festivais competitivos, trazendo discussões que afirmam ideias sobre técnica de dança e as relações dentro do mercado atual. Além das leituras, análises de vídeo e leitura de reportagens locais sobre o Festival de Dança de Joinville também servirão como material para esse estudo afim de aumentar sua credibilidade em relação aos dados levantados aqui, pois muitos relatos sobre Joinville vem de fontes locais e de comentários feitos por organizadores do evento ou a própria população que deixa registrada a sua impressão e importância do festival para o mundo da dança.

1. Uma ideia de dança cênica

1.1 As propostas cênicas de Jean-George Noverre para a dança

Que dança cênica é essa construída ao longo de séculos, pensando não apenas em termos históricos, isto é, nas transformações técnicas e estéticas, mas também na ideia desse corpo que dança e é construído tanto para um fazer artístico como para competições? Podemos pensar em dança/arte como algo a ser avaliado, premiado e julgado artística e tecnicamente? Ao refletir a respeito das demandas que um festival competitivo engendra, tanto em níveis maiores, como em festivais menores, que abarcam diferentes graus econômicos, um dos pontos relevantes está em encontrar essa conexão entre o Festival de Joinville e uma compreensão sobre dança nos dias de hoje, pensando em discussões anteriores que são pertinentes para debates acerca de uma ideia de dança cênica.

Um caminho possível para se pensar a construção da dança cênica é partir das ideias do mestre de balé e teórico francês Jean-George Noverre. Sua importância se dá por questionar, já no século XVIII, o lugar da dança na sociedade, por entendê-la não apenas como um divertimento dos nobres e burgueses, mas como arte séria, produtora de sentido, em diálogo constante com a sociedade em que é produzida. Logo, falar de dança cênica é também falar em Noverre, de suas propostas de como o balé de corte², um todo coerente no qual se alternavam danças, recitativos e cantos, poderia se transformar no que

² Entre os vários balés de corte produzidos, dois, em particular, se destacam: o *Ballet Comique da la Reine*, considerado o primeiro balé de corte a ser encenado, apresentado em 15 de outubro de 1581 para a corte de Catarina de Médici, no Grande Salão do Petit-Bourbon, no Louvre, em Paris, por ocasião do casamento da Mlle. De Vaudemont, irmã da Rainha, com o Duque de Joyeuse. Foi coreografado pelo músico italiano Baltasar de Beaujoyeux (? - c.1587), teve como tema o mito da deusa grega Circe, e duração de mais de cinco horas. E o *Ballet Royal de la Nuit*, um dos mais famosos exemplos de balé de corte, que estreou em 23 de fevereiro de 1653, também no Grande Salão do Petit-Bourbon, com música do italiano naturalizado francês Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687). Com duração de 12 horas, das 18H às 06H, contou com a participação de Luis XIV no papel de Apolo, em uma demonstração do poder monárquico e sua relação com o divino. (CRANE & MACKRELL, 2000, p. 41)

ele chamava de balé de ação³. Um tipo de espetáculo em que o corpo dançante era percebido como elemento principal da ação, narrando com gestos e movimentos o enredo e as características de cada personagem, deixando de ser mero coadjuvante como Noverre o entendia no balé de corte. (CRANE & MACKRELL, 2000, p. 41)



Imagem 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Title_from_Ballet_comique_de_la_reine.JPG

³ Entre os balés de ação criados no período, cabe citar os principais compostos por Noverre: *Admète et Alceste* (1761), *La mort d'Hercule* (1762), *Médée et Jason* (1763), *Orpheus et Eurydice* (1763), *Les petits riens* (1767), *Vénus et Adonis* (1773). (CRANE & MACKRELL, 2000, p. 349)

Figure de la Salle.

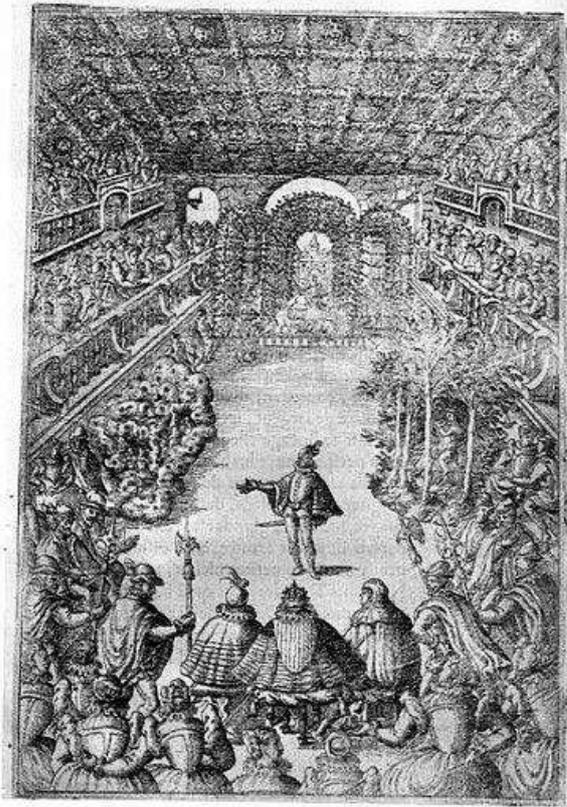


Imagem 2: <https://br.pinterest.com/pin/297448750365365459/>



Imagem 3: <http://ceciliabazzottivultosdadanca.blogspot.com/2012/06/luis-xiv.html>

Em seu livro, *Noverre: Cartas sobre a Dança* (1998), Marianna Monteiro apresenta as ideias e a construção da noção de dança cênica realizada por Noverre. A construção do que mais tarde viria a ser reconhecida como dança cênica esteve atrelada por séculos as danças festivas que aconteciam nas praças, feiras e também nos castelos. Em um processo de circulação e apropriação de informações entre os movimentos realizados tanto pelas pessoas do povo, quanto pelos nobres. Tratou-se de uma intensa e profícua troca, ao longo dos séculos, para a construção do que mais tarde viria ser conhecido como balé.⁴ Essa dança, então conhecida como balé de corte, apesar de ter

⁴ Para um aprofundamento deste processo de construção do balé como arte cênica ver BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. SP: Martins Fontes, 2001; e PEREIRA, Roberto. *Luz na dança: contornos e movimentos*. RJ: Eletrobrás, 1998.

permanecido por muito tempo atrelada ao entretenimento e ao virtuosismo de seus praticantes, não deixou também de ser utilizada para a reafirmação das relações hierárquicas presentes na sociedade de então. Segundo Monteiro (1998) trabalhava-se, em três níveis: o das relações de poder, o das relações espaço-temporais e o das relações simbólicas, que são, antes de mais nada, teatrais. O balé de corte era, portanto, uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais.

Com um enredo mais ou menos elaborado, o balé de corte é, então, um plano dentro de outro plano. Não cabe aqui aprofundar a análise do sentido das festas barrocas, nem da estruturação dos balés dentro delas; o que importa reter é que o balé nasce no momento em que a dança se encontra estreitamente vinculada à vida de corte, e é impensável fora do contexto da festa. (MONTEIRO, 1998 p. 35)

A dança foi questionada sobre seu lugar e sua execução como material artístico a partir de observações a respeito do balé de corte. Noverre propôs um gênero novo: o balé de ação, pelo qual acreditava poder tornar possível a expressão das emoções, ou seja, uma dança que fosse capaz de emocionar e tocar o público. Para ele, a ação se apresenta sempre como oposta ao *divertissement*⁵, um dos elementos constitutivos do balé de corte. Essa oposição não fazia parte do balé de corte, que, ao contrário, pensava a ação como elemento imanente ao *divertissement*. Nesse sentido, para Noverre, o *divertissement* é uma dança que se assemelha aos *fogos de artifício*, uma forma vazia, desprovida de qualquer caráter de expressão. Fazer com que a dança deixasse de ser um mero *divertissement* era, pois, procurar as condições para que ela se realizasse como imitação da natureza, deixando de “agradar aos olhos para falar à alma”. (Monteiro, 1998 p. 46).

Ao questionar e apontar a dança então feita nos balés de corte como mera repetição de passos, Noverre propõe pensá-la por um viés diferente do puro divertimento ou do mero mecanismo dos passos. Para ele, era necessário pensar em uma dança que se

⁵ Termo originalmente utilizado para se referir as músicas e danças que compunham os espetáculos cênicos do século XVIII, assim como as rápidas cenas apresentadas nos entreatos destes, com pouca ou nenhuma conexão com o enredo. (CRANE & MACKRELL 2000, p. 145)

expressasse por meio do corpo e da alma, utilizando a técnica aprendida por mestres de balés e bailarinos. Ou seja, uma dança que veiculasse significados aos movimentos e emocionasse o público, ao contrário da chamada dança mecânica, como ele nomeava o balé de corte, que se contentava em “agradar os olhos” e incapaz de estabelecer uma comunicação com o espectador pela via de imitação verossímil da natureza. Tratava-se de atribuir expressividade à dança por meio da utilização da pantomima, estudo das artes de um modo geral e conhecimento anatômico do corpo, a fim de perceber que cada tipo corporal executa os movimentos de maneira diferente e aprimoramento da técnica, tudo isso para ser capaz de se comunicar e emocionar a plateia. O corpo, de acordo com o pensamento noverriano, torna-se veículo de uma narração, deixando de lado as músicas cantadas e trovas utilizadas no balé de corte para contar uma história em cena apenas por meio de gestos e movimentos dançados.

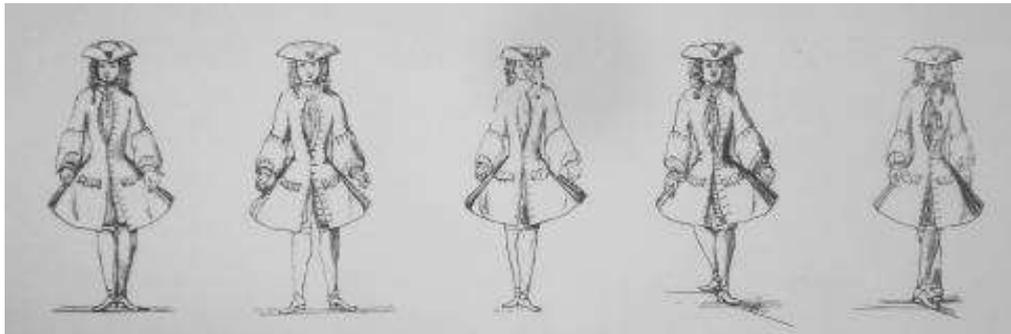


Imagem 4: <https://naspontas.com.br/2019/02/15/pierre-beauchamp-quem-foi/>

Segundo Monteiro (1998), Noverre sinaliza uma ruptura, ao exigir da dança outra dramaticidade. A novidade se dá na maneira de encarar os recursos expressivos da dança, a partir dos meados do século, XVIII quando os balés desvinculam-se das festas, os chamados balés de corte, modificando radicalmente suas condições de produção e de fruição. A dança procura reafirmar-se como imitação da natureza em novos termos.

Cabe apontar, contudo, que a dança se desenvolveu na corte como divertimento respondendo às ansiedades típicas da mentalidade barroca. Em suas observações,

Monteiro (1998) aponta que o *divertissement* buscava desviar-se da monotonia e da falta de sentido, no caso do balé de corte, fazia-o constituindo uma coerência alegórica, reforçando ideais religiosos e monárquicos. Ou seja, se passou a existir uma desqualificação deste mesmo *divertissement* é porque houve mudança de seu significado social, em decorrência de transformações no contexto da criação e da fruição da arte, em geral, e dos balés, em particular. Cabe perceber as transformações que ocorreram quando a dança se transferiu para os teatros da cidade, deixando de lado a corte e o universo das festas, passando a atingir um público mais amplo, agora pagante, e observar a mudança radical na forma como esta arte passou a ser produzida e apreciada.

Para pertencer a este universo, era necessária prática. Segundo Monteiro (1998) a existência de bailarinos profissionais não era novidade: os mestres de balé, que há dois séculos serviam às cortes, sobreviviam de sua arte. O que mudou foi o tipo de dependência do profissional em relação à corte. Os teatros da cidade, cada vez mais frequentados, criaram novas possibilidades de trabalho, definindo um mercado propriamente para a dança. O resultado foi a mudança no papel do artista, que passou a depender cada vez menos do patrocínio das cabeças coroadas, podendo começar a pensar em viver em função do público.

[...] como momento de dissolução da arte cortesã, é concomitante à multiplicação dos balés nos teatros públicos e à profissionalização do bailarino. A produção artística e intelectual, outrora concentrada na corte, vaze deslocar para os salões, e o centro cultural, no caso da França, deixa de ser Versalhes para se concentrar em Paris, abrindo-se para um público cada vez mais amplo. (MONTEIRO, 1998, p. 50)

As reflexões que cercam o discurso de Noverre trazem questões que se alinham as ideias do Iluminismo, no século XVIII. Falar de técnicas de dança, das implicações sociais, econômicas e políticas, coloca essa arte em um posicionamento mais engajado e ampliado, diferente da desvalorização dessa linguagem artística, contra a qual Noverre se debatia, e que constantemente a relegava a puro entretenimento.

De acordo com Monteiro (1998), Jean-George Noverre foi um dos poucos teóricos imersos no universo propriamente da criação de balés, o que poderia implicar certa especificidade do seu texto, todavia, o que se evidencia é uma grande proximidade

entre suas ideias e as questões levantadas a respeito do teatro, da música, da dança, e da ópera da época. Sua reflexão caracteriza-se por ver a dança do ponto de vista do palco, como alguém que, ao longo de toda a vida, atuou profissionalmente na área, com uma produção teórica diretamente ligada a sua experiência como bailarino, mestre de balé e coreógrafo. Tratava-se de compreender o que entendia por balé de ação, já que o cerne de sua reflexão confunde-se com a ideia de que é preciso dignificar a dança, trazendo-a para o rol das belas-artes, e convertê-la à imitação da natureza, definindo com isso um novo gênero: o balé de ação.



Imagem 5: <https://br.pinterest.com/pin/344032859017945990/>

O virtuosismo, a capacitação técnica de corpos e sua apresentação para o meio social, causaram transformações na dança como técnica corporal e como linguagem artística, em suas formas de apresentação e dramaturgia cênicas. De acordo com Monteiro (1998), Noverre surpreende-se com o fato de que a pintura e a escultura

tivessem alcançado graus de excelência, que a música também se encaminhasse para isso, enquanto a dança continuava sem vida, sem caráter, sem ação. Assim, para Noverre, uma primeira demanda delineava-se: a dança precisava tornar-se expressiva. Havia, é claro, expressividade nas festas e nos bailes de corte, mas o que passou a ocorrer foi o entendimento de que aquele tipo de expressão em cena era formada por códigos que já não eram capazes de atingir uma plateia heterogênea e pagante, que se deslocava de suas residências para assistir aos espetáculos nos teatros das cidades. Perceber a dança como pertencente ao campo artístico fez com que se passasse a compreendê-la para além de uma interação social nos salões da corte.

Noverre clamou por uma colaboração mais próxima entre os criadores de um balé: coreógrafo, compositor, cenógrafo e maquinista deveriam se comunicar. Ele advogou que um coreógrafo deveria ter uma ampla educação, incluindo a observação das pessoas em suas diversas funções no cotidiano, conhecimentos musicais, teatrais e de pintura, para assim dar maior verossimilhança aos gestos, aos movimentos e as histórias apresentadas no palco. Ele também protestou contra o uso de máscaras, acessório cênico utilizado em sua época, pois defendia que as expressões faciais do bailarino e da bailarina reforçavam seus gestos, construindo com isso outra camada de interpretação, e iluminavam o efeito das emoções que buscavam comunicar à plateia. Para Noverre, um bom balé deveria ser elaborado lógico e racionalmente, com uma ação inteligível e coerente, com as cenas consistentes com o enredo e ação apresentados. (MONTEIRO, 1998)

Como uma técnica de dança codificada, realizado por corpos virtuosos e igualmente capazes de apresentar e desenvolver um enredo por meio de movimentos dançados, o balé de ação proposto por Noverre trouxe novas perspectivas e possibilidades para a dança cênica. Dança que no século seguinte, a partir das primeiras décadas do XIX, com o balé romântico e neo-romântico⁶, ganharia outra roupagem, não apenas em termos de técnica, mas também na dramaturgia por ela construída em cena. Referências

⁶ Para uma discussão acerca das características técnicas e estéticas do balé romântico ver PEREIRA, Roberto. *Giselle: o voo* traduzido. RJ: Ed. UniverCidade, 2003; e GARAFOLA, Lynn (ed). *Rethinking the sylph: new perspectives on the romantic ballet*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.

que permaneceram em cena até meados do século XX, como parâmetros para a construção de espetáculos cênicos.

1.2 A construção da memória na dança: alguns aspectos importantes.

Para falar de tempo, falamos também de memória. Quando estamos tratando de memória neste trabalho, estamos remetendo tanto ao coletivo quanto ao individual, pois nossas memórias e entendimentos são construídos a partir de vivências que vão sendo consolidadas ao longo do tempo, partindo de nós mesmos como indivíduos e seres únicos no mundo, assim como seres atuantes na sociedade que não escapam das informações e ensinamentos que vão sendo passados e acontecendo ao longo das nossas vidas. E falar memória nesse momento é algo significativo visto que estamos o tempo todo falando sobre compreensão de dança, sobre técnicas, sobre a dança que está nos festivais e como um festival, em específico o de Joinville, conseguiu se consolidar durante tantos anos. Sendo assim, segundo Pollak (1992), a priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Maurice Halbwachs, na década de 1930, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de "vividos por tabela", ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada. (POLLAK, 1992 p. 2)

Toda nossa história, tanto a que nos pertence como indivíduos como aquela que nos cerca como cidadãos, é construída por diversas camadas que vão sendo preenchidas ao longo do tempo e que passa por situações, eventos que consolidam nossas ideias e entendimentos. Pode ser que memória seja também compreendida ou colocada em questão como algo passageiro, remoto e que não se agarra na nossa pele, no nosso consciente e inconsciente, porém esta se aplica de maneiras complexas e que podem ser passageiras ou permanentes, tudo dependendo de como vamos alimentando e fazendo manutenção das nossas memórias, podendo ser algo transformador, momentâneo ou insignificante. Para Michael Pollak (1992) se destacamos essa característica flutuante, mutável da memória, tanto individual quanto coletiva, devemos lembrar também que na maioria das memórias existem marcos ou pontos relativamente invariantes, imutáveis. Em certo sentido, determinado número de elementos torna-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificarem em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala.

Trazendo essas reflexões à tona, podemos falar que a memória recente sobre o que é dança e a maneira como essa ideia vem sendo colocada para as pessoas é algo construído e compartilhado em grupo. Essa memória depende de um todo para ser consolidada individualmente, partindo do pressuposto que, se está memória não é reafirmada pelo grupo, a mesma pode acabar se perdendo. Nesse sentido, de acordo com Halbwachs (2006), a constituição da memória de um indivíduo é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa e sofre influência, seja na família, na escola, em um grupo de amigos ou no ambiente de trabalho. O indivíduo participa então de dois tipos de memória (individual e coletiva) e isso se dá na medida em que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p. 72). Dessa maneira, a memória coletiva engloba a memória do grupo e cada componente desse grupo com ela se identifica. O grupo é portador da memória e esta é consensualizada mediante as relações que se estabelecem dentro do próprio coletivo. Para Halbwachs (2006), a duração de uma memória está

limitada à duração da memória do grupo. Isso significa dizer que há necessidade de preservação de elos entre os integrantes de um mesmo conjunto para que a sua memória permaneça, ou seja, essa manutenção das ideias pode acontecer através das relações entre as pessoas, entre o coletivo, assim como acontece partindo da individualidade.

Essa relação que podemos estabelecer com as nossas memórias, não só criam ideologias, concepções e bases para sermos quem somos ou vivermos no mundo e no contexto atual, mas também serve de material para a edificação de uma identidade. Quando falamos mais precisamente da individualidade, pensamos nessa identidade como fator primordial para a consolidação de um ser humano. Nossa identidade é aquilo que somos, aquilo que pensamos, como agimos, como atuamos em coletivo, partindo sempre do nosso individual para aqueles que nos cercam. Segundo Pollak (1992), podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992 p. 5)

Quando construímos uma memória, consolidamos uma identidade; e esta não apenas se torna parte do nosso ser, como é necessário manter essas ideias durante todo o tempo. A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. As vezes nos confundimos com acontecimentos do passado e nossa memória pode nos pregar uma peça, fazendo com que acreditemos naquilo que queremos ter registrado em nossa mente. A memória da dança é um exemplo disso, pois são múltiplos os exemplos e possibilidades de técnicas de dança que existem pelo mundo afora, mas cabe a nós gravar

quais movimentos serão considerados como elementos de dança, elementos estes que serão artísticos e reconhecidos como tal. Para Pollak (1992), há uma multidão de motivos, uma multidão de memórias e lembranças que tomam difícil a valorização em relação à sociedade em geral e que podem ser a origem de conflitos entre pessoas que vivenciaram o mesmo acontecimento e que, a priori, por terem elementos constitutivos comuns em suas vidas, deveriam sentir-se como pertencentes ao mesmo grupo de destino, à mesma memória. Além do trabalho de enquadramento da memória, há também o trabalho da própria memória em si. Ou seja: cada vez que uma memória está relativamente constituída, ela efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade, de continuidade, da organização.

Esse trabalho ocorre tanto no coletivo como no individual, porém as relações coletivas são aquelas que possuem um potencial maior para consolidação de memórias, já que em coletivo temos diversas visões acerca de um único tema, podendo assim vislumbrar visões diferentes, do mesmo assunto, mas que levam a mesma memória. Para Pollak, a história tal como a pesquisamos pode ser extremamente rica como produtora de novos temas, de novos objetos e de novas interpretações. A história está se transformando em histórias, histórias parciais e plurais, até mesmo sob o aspecto da cronologia. Acredito que a única coisa que se pode dizer é que existem cronologias plurais, em função do seu modo de construção, no sentido do enquadramento da memória, e também em função de uma vivência diferenciada das realidades.

Em vários momentos, Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de "negociação" para conciliar memória coletiva e memórias individuais. Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (POLLAK, 1989, p.1)

Se estávamos falando das relações que a memória possui com a nossa identidade e com aquilo que temos como entendimento das coisas, o autor Pollak, junto as ideias de

Halbwachs, também trouxeram reflexões sobre memória e o esquecimento, que nos remete a tudo aquilo que vivemos, tanto individual quanto coletivamente, porém tendemos a selecionar aqueles que queremos guardar como memória e cada indivíduo pode construir uma lembrança diferente da outra visão de outra pessoa, mesmo que estejam vivendo a mesma situação. Tanto que, Pollak (1989) diz que as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento, sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade. Assim, o denominador comum de todas essas memórias, mas também as tensões entre elas, intervêm na definição do consenso social e dos conflitos num determinado momento conjuntural. Mas nenhum grupo social, nenhuma instituição, por mais estáveis e sólidos que possam parecer, têm sua perenidade assegurada. Sendo dessa forma, se a análise do trabalho de enquadramento de seus agentes e seus traços materiais é uma chave para estudar, de cima para baixo, como as memórias coletivas são construídas, desconstruídas e reconstruídas, o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais.

Existem memórias que pertencem ao campo do senso comum, memórias que são gravadas em calendários, dentro de uma coletividade, e que são de conhecimento popular em diversos níveis (local até internacional). Logo, de acordo com Pollak, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá interessar pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias.

A partir de estudos sobre as ideias de Halbwachs (2006), é possível perceber que para que haja algo oficial, ou seja, uma memória de conhecimento nacional é preciso muitos e muitos anos de repetições de conceitos, para que seja passada de geração a geração e assim concretizar uma ideia. A memória que é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações em função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. A memória organizadíssima, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, pois para que exista um consenso em relação a fatos ou opiniões, também parece ser necessário que as vivências tornem-se repetitivas, passando uma ideia de verdade visto que durante anos e anos as pessoas entendiam que o balé clássico era uma técnica de dança mais reconhecida perante a sociedade. Com isso, podemos considerar e notar que a dança passou por processos de afirmação de conceitos, com repetições que permanecem dentro do imaginário das pessoas, tornando-se uma memória coletiva que nos ajuda a compreender a dança tanto no campo artístico, quanto no âmbito social.

A partir dessas análises e percepções sobre o comportamento social perante a realidade e a memória tanto coletiva como individual, podemos perceber que muitas das ideias e verdades sobre determinados assuntos, vem carregados de história e opiniões que passaram por séculos de transformações. A relação estabelecida entre a dança (coreografia) e o espectador (público) possui uma relevância que acredito ser necessária ressaltar, visto que para que se consolide uma ideologia, ou seja, uma construção do modelo de uma dança e festival, a recepção e entrega dessas concepções se misturam dentro daquela ideia de memória coletiva e individual. São necessários anos e anos para afirmar conceitos, mas para isso é preciso que existam pessoas que passem essas ideias entre as gerações, formando determinados conceitos. Não só a dança como fazer artístico construiu isso ao longo do tempo, mas também a sociedade e suas demandas.

Seria injusto para as artes, e especificamente falando da dança, que o seu fazer artístico limita-se ao balé clássico, pensado e planejado a muitos anos atrás como a única

forma de dançar. A dança passou por modificações e revoluções que foram ampliando suas possibilidades de movimentação. Mesmo que façamos uma historiografia da dança, o ponto que precisamos chegar é que a dança feita nos festivais, por mais que existam estilos e modalidades diferentes, a maioria está dentro da técnica de jazz e/ou esbarram nessa técnica, como forma de construção de coreografias diversificadas, podendo ser categorizadas como movimentos livres, como já citamos anteriormente a respeito das múltiplas formas de se apresentar uma coreografia de jazz.

Acredito que essa consolidação do jazz como um olhar comum para a dança vem não somente da técnica em si, mas também de uma expressividade que transborda nos palcos e que emociona aqueles que assistem. Não só a técnica de jazz possui um leque de oportunidades de ações, bem como contém possibilidades de expressões e temáticas diversas para um momento coreográfico. Em um balé de repertório, as expressões feitas pelos bailarinos podem ser mais limitadas e direcionadas, seguindo o roteiro de personagens com personalidade pensadas previamente, já que são reproduções de repertórios que foram pensados e ensinados para serem feitos de tal maneira que siga aquele roteiro pré-estabelecido. No jazz você pode ser diversos personagens, com temáticas distintas, figurinos que vão desde um vestido longo até um short e top de lycra, com músicas tradicionais e/ou instrumentais até mesmo as da atualidade do universo popular (popular que remete ao pop, das músicas da atualidade como funk, hip hop, entre outros). Mas não pense que o jazz dance é uma grande mistura de cores, gêneros ou referências, pois este mantém seus passos codificados assim como o balé clássico. Podemos dizer que o jazz permite uma certa abertura em alguns pontos, porém mantendo as tradições a respeito da técnica em si. Dentro disso, parafraseando Monteiro (1998), começa a surgir a consciência de que existe uma dança mecânica e uma dança de expressão, que precisam ser unidas; trazendo a ideia de uma dança boa para os olhos e que contempla público, bailarinos e coreógrafos; dança esta que ultrapassa os limites dos olhos e do corpo, fazendo com que a criatividade, por vezes, fique restrita em ações puramente virtuosas.

A história, os nossos gostos, as nossas memórias, a posição social que ocupamos, tudo isso interfere na maneira como entendemos as coisas e como levamos a diante determinadas ideias. As relações feitas entre obra de arte (dança) e público (quem assiste), existe aquele que faz o caminho ser percorrido para que ocorra esse encontro artístico. De acordo com Bourdieu (1983) no encontro entre a obra de arte e o consumidor, existe um terceiro ausente, aquele que produziu a obra, que fez uma coisa de seu gosto graças a sua capacidade de transformar seu gosto em objeto, de transformá-lo de estado de alma ou, mais exatamente, de seu estado de corpo em coisa visível e conforme o seu gosto. O artista é este profissional da transformação do implícito em explícito, da objetivação que transforma o gosto em objeto, que realiza o potencial, isto é, este sentido prático do belo que só pode se conhecer realizando-se. E a partir dessas criações feitas por aqueles que trabalham com arte, e especificamente com dança, são levadas para compreensão de valores, reforçando aquela discussão sobre técnicas de dança, aquilo que agrada aos olhos e como determinadas movimentações se tornam referência para muitos. O jazz dance é esse exemplo, de uma maneira de dançar, de expressar-se e de como um modelo de dança pode ser perpetuado por muitas décadas, sem perder sua essência original ao mesmo tempo que bebe de outras fontes de saber, introduzindo movimentos de danças mais populares, no sentido da palavra como algo moderno e atual, visto pelas novas gerações, como as danças de rua por exemplo.

Com isso, todas essas relações que são criadas a partir das concepções artísticas e sociais que se estabelecem entre si e vão se construindo com experiências, opiniões, conceitos e sempre, marcadas pela história. Acredito que um festival competitivo consegue se consolidar não apenas com patrocinadores, bailarinos, academias de dança, espectadores ou pela simples manutenção do mercado da dança, pois tanto a técnica de jazz, como as reproduções de repertórios, auxilia nessa ideia de festival, que vem sendo alimentada por muito tempo. Não enxergo como um caso isolado, como se a dança fosse autossuficiente para se destacar com esse tipo de mercado, e sim que é um trabalho em conjunto com todos esses elementos citados, fazendo assim uma ideia de dança, um conceito de dança cênica, que é colocado dentro de um formato virtuoso, mercadológico, artístico, social e talvez muitos outros motivos que mobilizam tantas pessoas para esse

modelo de exposição da dança. É uma grande mistura inusitada e que acontece instantaneamente, sem nos darmos conta, e que deu certo, e que segue sendo reproduzido em diversos lugares do mundo. Para Bourdieu (1983) podemos ver que as "estratégias" de distinção do produtor e as estratégias de distinção dos consumidores mais advertidos, isto é, mais distintos, se encontram sem necessidade de se procurarem. É isto que faz com que o encontro com a obra seja frequentemente vivido na lógica do milagre e da paixão súbita. E que a experiência do amor à arte se exprima e se viva na linguagem do amor, pois essas relações que se estabelecem são únicas e importantes não só para uma ideia de sociedade como para o campo artístico.

2. As academias e a construção de uma ideia de dança

2.1 O funcionamento de um festival competitivo

Antes de darmos continuidade nesta pesquisa, julgo necessário falar um pouco sobre mim mesma e como cheguei até esses festivais e todas as relações traçadas nesta pesquisa. Quando iniciei meus estudos em dança, tinha por volta de dez anos de idade, e foi quando o *jazz dance* e o balé clássico entraram na minha vida/corpo. Foi entre academias de dança, espaços culturais e até mesmo aulas de dança dentro da própria escola de ensino regular, que iniciou a construção dessa bailarina/professora/pesquisadora de dança. A minha relação com festivais competitivos começou cedo. Apenas dois anos após iniciar as aulas de dança (jazz e balé), já estava participando de festivais internos (mostras de dança entre os alunos da mesma escola, as vezes competitivo e as vezes apenas demonstrativo) e externos (competitivos entre outras escolas de dança). A partir desse momento, por volta do ano de 2002, até o ano de 2018, estive presente em diversos festivais voltados para competição, no início como bailarina e posteriormente como coreógrafa ou ensaiadora. Já estive também a frente da coordenação de uma escola de dança, podendo direcionar ideias e definir rumos dentro de uma academia de dança, frente ao corpo docente e discente, como por exemplo definir temas para o espetáculo de fim de ano, ou escolher quais festivais iríamos participar e quais coreografias seriam levadas, além de orientar o trabalho de professores e alunos em relação a competências criativas e artísticas.

Ainda dentro desse espaço temporal, a UFRJ entrou na minha trajetória (2010), sendo a minha graduação em licenciatura em dança, concluída no final de 2014. A intenção era de consolidar aquilo que já estava sendo trabalhado: aulas de dança. Dentro disso estive trabalhando em projetos de pesquisa dentro de universidade relacionado a dança dentro de contextos educacionais como o Cap UFRJ, trabalhando especificamente com alunos do ensino médio, em aulas de teatro, focando na parte de preparação corporal para os alunos/atores. E também em pesquisa sobre a origem e relações da dança em períodos históricos, focado no antigo Egito, no projeto intitulado de Arqueologia da

Dança. Além disso mantive em contato com aulas de dança dentro de academias de dança e também em escolas de ensino regular na educação infantil, principalmente com aulas das técnicas de jazz e balé clássico.

O ano de 2015 foi um divisor de águas quando decidi seguir a carreira acadêmica e entrar no universo do funcionalismo público, dentro da área da educação e claro, dentro da área de dança ou artes como é comumente definido pelo ensino regular. No ensino regular a relevância para uma discussão sobre as artes (dança, música, teatro e artes visuais) de uma maneira ampliada se tornou necessária dentro do espaço escolar, o que demandou novos estudos e uma atenção maior para outras linguagens artísticas, pois tratar de todas dentro do espaço oferecido pela escola, torna-se um desafio diário. Mais adiante disto, temos que lidar com as diversas formações que cada professor adquire para poder trabalhar com artes dentro de uma grade curricular, as vezes a carência de recursos para proporcionar uma aula de dança ou teatro que demanda espaço, ou música que pode ser necessário aparelhos de som, ou artes plásticas que precisam de materiais específicos.

São muitos pontos, para muitas discussões. Ainda dentro dessa formação acadêmica/licenciatura, em 2016 iniciei a minha especialização no IFRJ, no curso de linguagens artísticas, cultura e educação, sendo este curso extremamente importante para minha formação, pois ao mesmo tempo estava iniciando a minha primeira matrícula dentro de uma escola pública, atuando como funcionária pública, o que ampliou a minha visão sobre educação regular, educação artística e sobre as maneiras que estamos lidando com a artes dentro de ambientes escolares de diversos níveis de aprendizagem. Ao longo desses dois processos, foram diversos aprendizados e muitos questionamentos sobre dança e artes de um modo geral, o que motivou a minha procura pelo mestrado na UFF, que hoje complementa toda a minha trajetória artística, pessoal e acadêmica.

Neste momento, lanço um olhar específico para a técnica de dança do jazz, mais conhecida como *jazz dance*. Essa prática, historicamente falando, se aproxima das técnicas de dança moderna, não só em termos temporais, mas por apresentar uma construção corporal um tanto distinta do balé clássico, com partes do corpo isoladas que se movem separadamente, mas no mesmo ritmo, movimentos em torção e ondulação da

coluna vertebral⁷, das cinturas escapular⁸ e pélvica⁹. A realização dos movimentos ganhou no *jazz dance* mais amplitude em termos espaciais, pois não há a necessidade de buscar a retificação das curvas fisiológicas da coluna vertebral, isto é, a diminuição dos ângulos das curvas da coluna, como ocorre no balé, em que a verticalização do corpo é buscada, a fim de apresentar uma aparente falta de esforço e leveza ao se dançar.

Para que não entremos em outra discussão sobre uma técnica específica de dança, ao falar sobre o jazz, entendo esta técnica como uma movimentação mais comumente encontrada em festivais competitivos ou apresentações de dança, que possuam um teor mais voltado para competição, visto que dentro desse contexto, o virtuosismo acaba surgindo com mais naturalidade e como uma demanda maior. Além do que, o *jazz dance* em si, faz parte de toda a minha trajetória artística como bailarina e também como professora de dança, pois foi a técnica com a qual mais me identifiquei artisticamente. Quando penso em movimento, penso em *jazz dance*. Cabe apontar que apesar de muitas vezes nos referirmos no singular, existem diferentes técnicas de *jazz dance*, cada uma desenvolvida de acordo com o corpo/movimentar de seus criadores. Além disso, é importante frisar que o *jazz dance*, apesar de possuir movimentação específica,

⁷ Nos humanos, a coluna vertebral, ou espinha dorsal, é formada quase sempre por 33 vértebras, eventualmente 32 ou 34 vértebras, ligadas por articulações que são de dois tipos: uma maior, com interposição dos discos intervertebrais na região anterior entre cada vértebra, e duas menores, atrás, por um duplo par de facetas interarticulares posteriormente, sendo duas facetas voltadas para cima e duas para baixo, formando de cada lado, posteriormente, na vértebra, duas articulações facetárias. A coluna vertebral não é totalmente flexível, mas 75% desta: vértebras cervicais (7), vértebras torácicas (12) e vértebras lombares (5). Vértebras como o sacro (5 vértebras fundidas) e o cóccix (4 vértebras fundidas), são imóveis. (CALAIS-GERMAN, 1991, p. 34).

⁸ A cintura escapular é a estrutura que conecta o braço ao tronco, e participa dos movimentos dos membros superiores, conferindo mobilidade e funcionalidade aos mesmos. É composta por duas clavículas, uma de cada lado, e duas escápulas, também uma de cada lado. Os dois lados da cintura escapular são conectados anteriormente pelo esterno, que se articula com as clavículas. O conjunto recebe esse nome por ser a escápula o osso que se conecta com quase todos os outros que fazem parte da articulação. (CALAIS-GERMAN, 1991, p. 110).

⁹ Cintura pélvica é o nome dado à união do esqueleto axial ao esqueleto apendicular nos membros inferiores, formada pelo osso do quadril, que por sua vez é formado pela fusão do ílio, ísquio e púbis, sacro e cóccix. É composta por duas articulações: a Sacro-Ilíaca, que é o local de junção entre o sacro e o osso pélvico e a Sínfise Púbica, onde ocorre a junção entre o púbis direito e o esquerdo. (CALAIS-GERMAN, 1991, p. 191-199).

constituiu-se, e assim segue, a partir da apropriação, e conseqüente transformação, de movimentos presentes em outras técnicas de dança. Pode-se dizer que o *jazz dance* funciona como uma teia, cheia de tramas e informações oriundas do clássico, da dança moderna e da dança contemporâneo, sendo assim uma técnica muito encontrada em academias de dança, festivais, mostras de dança ou qualquer outra forma de apresentação ou manifestação artística.

A técnica e a formação em dança foram substituídas por uma nova “cultura coreográfica”, cujo corpo que dança atualmente é portador dos estigmas cintilantes sem que a sua substância imaginária seja verdadeiramente afetada. Há de fato um “corpo eclético”? Sim, se as condições favoráveis ao ecletismo estiverem presentes, como a possibilidade de se escolher entre as opções diferentes, e de se passear descompromissadamente de uma a outra. (LOUPPE, 2000 p. 33)

Dando continuidade, gostaria de ressaltar um ponto relevante, que seria falar sobre público, recepção das obras e relação das pessoas com as peças artísticas me remete a uma pesquisa anterior que realizei durante a minha especialização em linguagens artísticas, cultura e educação, a qual tratei de falar sobre a relação que se estabelece entre o trabalho que é feito a respeito de formação de plateia, especificamente para dança contemporânea, juntamente da educação escolar como alicerce fundamental que funciona como um facilitador, ou podemos dizer como uma ponte, para traçar esse caminho da educação até chegar na plateia; plateia esta que estabelece uma conexão com a obra assistida, buscando trazer significados e percepções dentro do campo da fruição artística. Como já falado anteriormente, cada dança possui uma técnica, e com isso formam-se determinadas plateias que agregam diversas demandas culturais. O público que assiste aos festivais competitivos poderia até ser considerado um dos mais diversificados, pois dentro desse modelo de atividade cultural, você consegue encontrar as mais variadas possibilidades de aparições artísticas, sendo este um ponto importante para acentuar, visto que durante anos e anos os festivais competitivos vivem não somente das inscrições ou feiras da sapatilha, como também da venda de ingressos para cada dia de apresentação.

Ainda remetendo ao discurso sobre as concepções que vem sendo construídas a respeito da obra de arte, público, tempo e memória, podemos chegar em um ponto de pensamento de que uma ideia apenas permanece constante na história, ou ela é reproduzida fielmente ou possivelmente dentro do mínimos detalhes, se a mesma for eficiente e suprir as necessidades de todas as partes envolvidas, ou seja, temos bailarinos, ou no caso específico de muitos festivais competitivos, bailarinos amadores e estudantes de dança, profissionais da área e público que assisti as mais diversas manobras artísticas corporais. É importante frisar este detalhe: mesmo que por diversas vezes a palavra “bailarino” apareça como referência aqueles que estão dançando e competindo em festivais, estes não necessariamente são pessoas que se profissionalizaram em dança, sejam por meios avaliativos dentro de sindicatos ou através de cursos técnicos e/ou graduações, a grande maioria que participa desses eventos de competição, são bailarinos amadores, que ainda estão em processo de aprendizagem, ou até mesmo já concluíram algum curso dentro da própria academia de dança, mas claro dentro das exigências feitas pela própria instituição, nem sempre sendo considerada pelo meio acadêmico, artístico ou educacional.

Esta colocação traz outra pontuação para a pesquisa, pois pensar que um festival como o de Joinville se tornou algo tão grande em popularidade, inscrições e em dias de apresentações, mas também refletir como que outros festivais competitivos em menor escala (regionais ou locais) e com menos popularidade ou até mesmo apenas conhecido entre bairros e pequenas localidades, conseguem existir por vários anos e se perpetuar ao longo de várias edições, garantindo por muitas vezes uma ótima verba para escolas de dança que trabalham com esse estilo de evento. Isso significa que uma escola de dança consegue permanecer dentro do mercado não apenas com as matrículas de alunos ou as apresentações feitas ao longo do ano. Esses estabelecimentos também realizam parcerias com escolas de ensino regular, proporcionando aulas de dança, dentro das técnicas oferecidas pela academia de dança ou também por aquilo que a escola regular solicitar, sendo assim ambas as partes conseguem gerar lucro, divulgar suas marcas (ambas as instituições de ensino) e gerar emprego entre os alunos ou professores da escola de dança, já inserindo-os no mercado de trabalho. Além dessas parcerias dentro das escolas de

ensino regular, uma academia de dança pode também montar o seu próprio festival. É muito comum esses festivais competitivos surgirem de academias de dança, já que é usual que essas escolas conheçam outras e muitas outras escolas que vão divulgando, chamando, comentando e fazendo crescer a cada edição. Alguns se limitam entre bairros e pequenas localidades, outros são expandidos e agregam outros municípios, estados ou até outros países.

Eventos que proporcionam manifestações artísticas são aqueles que agregam tanto os artistas que irão performar e mostrar seus trabalhos, assim como aqueles que assistem e prestigiam ações culturais. É de grande relevância que isto aconteça com frequência e em grande escola para que a dança ganhe espaço dentro da cultura, como diversifique as mais diferentes técnicas, públicos, manifestações e mercado. Agora exclusivamente falando dos festivais competitivos, estes complementam essa argumentação sobre a necessidade de eventos culturais, partindo do princípio que muitas pessoas utilizam e/ou reconhecem essas apresentações de dança, feita pelos mais diferentes níveis de profissionalismo, como uma atividade cultural e um encontro social que agrega valores humanos e aproximam as pessoas através de uma linguagem artística. Para Monteiro (1998) embora com uma estrutura dramática mais elaborada, o balé de corte ainda era um *divertissement* para nobres, feito por nobres, que cumpria, como arte eminentemente cortesã, uma função social específica. Nesses balés, os nobres se expunham como bailarinos a partir do treinamento que recebiam como parte de sua educação, e a necessidade de ostentação apontava para algo além do mero entretenimento. A crítica de Noverre ao *divertissement* tem claramente, como uma das referências, essa época em que a dança ainda não se distinguira da festa como um domínio particular da expressão pública.

Quando penso na palavra “festival” duas palavras são recorrentes: festa e apresentação. É possível relacionar ambas em uma compatibilidade de ações as quais uma pode levar a outra, ou seja, festa simboliza as relações, o encontro, a aparição e demonstração cultural. Nesta pesquisa iremos tratar de festivais, mas especificamente falando dos festivais com objetivo de competição, e como esse modelo perpetua ideias sobre a dança cênica hoje. Compreender a relação que os festivais competitivos de dança

possuem com a construção de uma ideia do que é considerado dança nos leva a entender que a dança cênica, mesmo tendo passado por diversas transformações e reflexões ao longo da história, muitas ideias ainda permanecem enraizadas. Esse mercado contém tradição, inovação e mobilizam várias academias de dança e bailarinos pelo mundo. Se tratando de um evento que agrega não só profissionais da dança como também amigos, parentes e familiares em um espetáculo de dança que traz para o palco bailarinos amadores, semi e até profissionais. Toda essa concepção faz com que o campo da dança ganhe uma visibilidade que abrange a linguagem artística, também, como um produto premiado. Ou seja, a dança sendo avaliada por jurados da área, colocada em ordem e premiada de acordo com sua técnica, sua arte e suas ideias.

Essa discussão possui relevância quando pensamos na dança contemporânea, também como um conceito de dança cênica, como algo que reflete organicidade. Quando coloco organicidade na dança, é para falar da questão expressiva da linguagem, quer dizer, diferente de uma execução técnica de passos decorados e/ou codificados, organicidade vem como a ultrapassagem de uma barreira que vai além dessa execução técnica e atinge a expressão artística, como um gesto, como algo que vem de dentro e transborda para o público como verdade, como movimento dançado, vivido e sentido. Porém, essa técnica de dança existe em muitas danças e representa a aprendizagem de movimentos, nuances e especificidades de uma determinada linguagem. Técnica não está presente somente em danças clássicas, mas também em danças modernas e contemporâneas. A dança contemporânea hoje, e desde seu início, entrou e permanece entrando em caminhos que emergem em urgências sociais, reflexão, crítica, os quais vem sendo concebidos desde a dança moderna, como resposta a dança clássica. Essa discussão é contemporânea, mas já existe há muito tempo, pois a preocupação de pensar em novos paradigmas na dança como arte e como linguagem dançada vem com as ideias de Noverre, quando Monteiro fala que o balé de ação aparece como alternativa, no novo contexto, para que a dança se torne novamente dramática e poética. Era preciso enfrentar o desafio, rever o paradigma da imitação, combatendo a degradação que a dança sofria nas mãos daqueles que nem mesmo suspeitavam que ela pudesse ser uma arte de imitação, capaz de tocar verdadeiramente.

A reforma da dança deve, pois, ser captada no interior da transformação das condições de fruição da obra de balé. Em busca de algo que emocione um novo tipo de espectador, era necessário combater as formas anteriores de espetáculo de dança e se posicionar diante de tendências contraditórias de continuidade e mudança no interior da tradição do balé acadêmico. E, como sempre, quando se trata da adequação a um novo público, é a verossimilhança que se põe novamente em questão. (MONTEIRO, 1998 p. 102)

E quando essas questões vão sendo levantadas, outro tipo de movimentação torna-se necessária para que as barreiras a serem ultrapassadas tenham um significado que transmita outras mensagens para os públicos e de alguma forma, tentar ampliar o campo de atuação da dança. Mas, infelizmente, essas argumentações sobre movimento orgânico e novos significados na dança existem majoritariamente em centros de pesquisa acadêmica ou em escolas que tenham professores dessa área de atuação. Quando tratamos de falar sobre o que é dança para uma sociedade, caímos no senso comum, mas mídias televisivas, nas redes sociais e tudo aquilo que sirva como reprodutor de modelos prontos ou clichês. Nesse campo entram as danças urbanas, o balé clássico, jazz, sapateado e claro, a dança contemporânea (compreendida e aplicada na lógica clássica, na maioria dos casos). Entra o lugar da dança que impressiona aos olhos, que desafia capacidades humanas, que distancia o público em geral da execução técnica, podendo tecnicamente colocar como o virtuosismo na dança. Assim como diria Monteiro (1998), o maravilhoso, do ponto de vista do balé, aparece como o máximo domínio sobre o corpo; o bailarino extrapola o comportamento humano usual fora do palco e revela destreza e habilidades incomuns. Nos balés, o maravilhoso está nos cenários, na ação, nos personagens, mas manifesta-se, acima de tudo, na facilidade, na leveza, na elegância, no dinamismo da movimentação, que pertencem ao domínio do extraordinário. É nesse sentido que podemos dizer que o par maravilhoso-verossímil, no balé, manifesta-se pela oposição e pela complementaridade entre dança mecânica e dança de expressão.

Na concepção de dança de Noverre, há oposição entre o balé que é capaz de expressar sentimentos e *falar à alma* dos espectadores e o *divertissement*, visto como um tipo de atuação que apenas agrada aos olhos, como fogos de artifício, apresentando *movimentos mecânicos e indeterminados*. Indeterminado é o adjetivo que está aí para designar a

falta de verossimilhança, a indeterminação em que ficou convertida a relação público/plateia a partir do novo contexto. (MONTEIRO, 1998 p. 103)

Esse mercado circunscreve camadas da população mais expressivas quantitativamente, visto que a acessibilidade dessas técnicas de dança, especialmente a técnica de jazz que acaba se mostrando muito versátil, são mais midiáticas e abertas, isto é, estão mais inseridas em uma lógica lucrativa do mercado. Estamos falando do povo, do senso comum, daquilo que é de conhecimento geral, não necessariamente um conhecimento profundo, mas sim algo superficial, que é passado como uma informação mastigada, digerida e pronta para fácil consumação. Essa relação de compreender o que é dança, o que é arte, o que podemos chamar de dança e o que podemos chamar de expressão artística. Bourdieu (1983) quando fala das questões implicadas com as classes sociais e como essas ligações e esses entendimentos se dão pelos acessos e oportunidades que cada indivíduo possui, nos faz perceber que compreender arte não vem de herança biológica, e sim de estudos, de ter acesso e um respaldo que garanta a absorção de determinados conteúdos que não são apreendidos em qualquer local. Halbwachs (2006) quando traz a ideia sobre memória coletiva, memória individual e histórica, trata-se daquilo que aprendemos e fomos ensinados em relação a todos os assuntos vigentes em nossas vidas. Se no seu bairro é comum a prática de realizar festas coletivas que agregam vizinhos, essa memória coletiva de festividade e sociabilidade se aplica na sua vida e é esperado que seja perpetuado ao longo dos anos.

As ideias, os comportamentos sociais e as atitudes humanas podem ser reproduzidas e ressignificadas. Por mais que as ideias possam ser novas, muitas concepções são antigas e retratam modelos anteriores, já adquiridos pela memória social. Assim funciona com os festivais competitivos, o qual as modalidades normalmente apresentadas são as mais tradicionais, como citado anteriormente, e essas técnicas ganham mais força quando ocupam espaço em veículos como a televisão, redes sociais e também o mercado da música e do entretenimento. A partir disso podemos interpretar que o mercado dos festivais competitivos, que abrangem na sua maioria as academias/escolas

de dança, concentram um poder de propagação de ideias e conceitos a respeito de um campo de compreensão de dança. É complexo falar que uma célula de dança da companhia Cena 11¹⁰, por exemplo, teria a mesma expressão e mensagem artística que uma variação de repertório de O Lago dos Cisnes¹¹. Ambas são dança, mas com histórias, técnicas e mensagens muito diferentes, e que dentro desse universo da competição, a variação de repertório possui uma categoria específica, voltada pra competição, diferente de uma apresentação da companhia Cena 11, por exemplo, que se encaixa perfeitamente em um modelo de festival que mostra trabalhos artísticos sem o intuito de premiações, rankings ou qualquer objeto de avaliação. Um aspecto importante é que ambas performances convivem, atuam e frequentam o Festival de Joinville, trazendo essa pluralidade magnífica, presente ao longo de todo o evento.

2.2 A relação das escolas de dança com os festivais competitivos

Os festivais competitivos são organizados, na sua maioria, por academias/escolas de dança, com participantes também originários dessas mesmas academias. São eventos de dança com o intuito de premiar coreografias de diversos estilos, modalidades e faixas etárias e que acontecem em espaços preparados para receber bailarinos, coreógrafos, professores, equipes de apoio e familiares. Nesta dissertação, aponto o uso do termo “estilo de dança” a fim de problematizar como esse termo remete à dança cênica como um simples aglomerado de passos ensaiados e decorados, como se fosse possível ao bailarino implementar em seu corpo um número interminável de técnicas, simplesmente trocando-as como se fosse uma troca de figurino. Falar em “estilo” desqualifica a própria dança, banalizando essa linguagem artística ao não valorar sua potencialidade, assim como as diferentes propostas técnicas e estéticas que a conformam. Assim, para contribuir com a construção de um discurso que seja ao mesmo tempo ampliador e inclusivo para o entendimento da dança cênica, substituímos a palavra “estilo” pela

¹⁰ Sediado no sul do Brasil, em Florianópolis (SC), o Grupo Cena 11 Cia de Dança é uma das principais e mais importantes companhias de dança contemporânea do país.

¹¹ O Lago dos Cisnes é um ballet dramático em quatro atos do compositor russo Piotr Ilitch Tchaikovski e com o libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer.

palavra “técnica”, pois as variações de dança possuem técnicas específicas ao seu fazer. O fato de academias de dança organizarem esses festivais mostra a necessidade que essas instituições possuem em mostrar o seu trabalho que é desenvolvido ao longo de todo um ano letivo. Normalmente as escolas atribuem ao final de ano um espetáculo que envolve todos os alunos. No ano seguinte, algumas dessas coreografias terão a oportunidade de participar desses festivais competitivos, o que normalmente são as coreografias de nível técnico mais avançado, com os alunos mais adiantados da escola, apresentando-se nas categorias de balé clássico, jazz, sapateado, dança contemporânea e street dance, que costumam ser as técnicas de dança mais apresentadas nesses momentos.

Para participar é preciso pagar taxas de inscrição que são importantes para pagar o espaço ocupado e tudo aquilo que fomenta a estrutura de um festival, como teatros, os jurados que irão avaliar durante o dia, a equipe de apoio e outros gastos necessários com som, iluminação, limpeza e sistematização. A organização das apresentações é feita por idade, estilo/técnica de dança e agrupamentos como solos, duos, trios e grupos. Em alguns festivais é comum haver mostras de dança não competitivas a fim de ampliar a participação de jovens talentos e com isso mostrar novos trabalhos, muitos ainda em processo de construção e amadurecimento artístico. Além disso, os próprios festivais agregam outras empresas além das escolas de dança, que participam com a venda de produtos específicos de dança. Em Joinville, este espaço ficou conhecido como “Feira da Sapatilha”, um amplo local em que várias marcas de todo Brasil, e algumas estrangeiras, oferecem produtos como sapatilhas, saias, *tutus*¹² collants, roupas e sapatos diversos, em sua maioria, por um preço mais barato do que o normal, o que se torna-se algo mais acessível economicamente. Há também empresas de fotografia, que registram o evento e possibilitam o acesso a fotos profissionais, que pode ser bom para o currículo de um bailarino, alimentos, desde refeições até lanches e equipes de som, iluminação e limpeza para uma boa utilização do espaço. Esse tipo de organização traz novas formas de renda

¹² Vestimenta padrão usada pelas bailarinas, usualmente feito de camadas de tartalana, musseline, seda, tule, gaze ou nylon. Tornou-se proeminente na década de 1830, quando Marie Taglioni (1804 – 1884) usou um tutu para sua performance em *La Sylphide* (1832). (Crane & Mackrell, 2002, p. 485).

para as escolas de dança, como também os convênios com escolas públicas e particulares, confecção de figurinos, entre outros. Ou seja, além da visibilidade pra escola organizadora e, para os participantes há todo um mercado da dança que se organiza em torno desses festivais.

Em alguns festivais é comum a prática de oferecer workshops de diferentes técnicas e variados níveis de formação, o que agrega valor ao festival no sentido de trazer os bailarinos não somente para competir, como também para vivenciar a dança e quem sabe aprender e/ou aprimorar seu corpo e sua técnica. Cabe ainda ressaltar um ponto importante: para que bailarinos estejam nesses eventos, as escolas contam com o apoio, e em alguns casos a participação, dos familiares e amigos dos competidores. São eles que pagam as taxas, levam aos ensaios, muitas vezes em finais de semana e feriados, compram os figurinos, fazem torcida, assistem ao festival, que pode durar um dia inteiro sentado na plateia, e em algumas escolas integram a equipe de apoio que trabalha nos bastidores, na produção. Os festivais competitivos são eventos sociais, artísticos e mercadológicos que agregam empresas, famílias, arte, técnica e premiações que vão de medalhas, troféus, itens de dança, bolsas de estudo e até o recebimento de dinheiro. Além claro, de levar visibilidade para as academias de dança, visto que ganhar o primeiro lugar com alguma coreografia pode significar que aquela escola possui qualidade, capacidade e potencial para vencer e principalmente se for de um grande festival reconhecido pelo mercado.

Toda escola de dança possui um calendário que se divide, normalmente, em dois semestres. No primeiro estão as apresentações internas, como festas de dia das mães, juninas e claro, os festivais competitivos. Além disso, em algumas escolas é comum que se organizem festivais competitivos internos a fim de trabalhar a relação de competição entre bailarinos. A preparação para os festivais competitivos externos, organizados pelas academias de dança, começa nos espetáculos de fim de ano do ano anterior, elaborados a partir de uma temática em comum para toda a escola, isto é, às turmas são designados temas dentro de um único universo. Geralmente os espetáculos de final de ano acontecem no segundo semestre, e aquilo que foi apresentado nesse espetáculo, será usado para o ano seguinte para as competições, ou seja, quando os alunos chegam nos palcos para a

competição, estes já vêm de outros processos técnicos e criativos. Geralmente os ensaios para o espetáculo de fim de ano começam em agosto e vão até o final do ano letivo, logo este modelo de preparação requer tempo, visto que engloba a criação de roteiros, coreografias, produção de figurinos, acessórios e organização. Mas também é possível que sejam preparadas novas coreografias, especialmente montadas para os festivais, sendo assim um recurso para abranger a participação da escola em todas as modalidades, tanto em técnicas de dança como nas faixas etárias.

Não há como negar que o virtuosismo colabora para a elevação dos aplausos durante as apresentações. Esse lugar de grandiosidade vem de muito tempo atrás quando a dança, assim como muitos movimentos artísticos como pintura e música, caminhavam para uma representação clássica, perfeita e sem sair dos arredores da nobreza, isto é, a arte era pertencente apenas a altas classes sociais. Jean-Georges Noverre (1727 – 1810) fala de virtuosismo quando trata isso com o termo “maravilhoso” que remete aquilo que enche nossos olhos com coisas bonitas e difíceis de executar tecnicamente. O início da técnica da dança clássica, veio para retratar a leveza, a retidão, o chamado balé de corte, feito para os nobres, diferente do balé de ação proposto por Noverre. O movimento da dança ganhou espaço e necessidades de ampliar suas ações, trazendo a dança moderna com seus movimentos repetitivos, leves e com os pés no chão, para que depois viesse a dança contemporânea com suas urgências, estranhezas, nuances e manifestações. Quando trazemos o orgânico e a técnica, estamos caindo no lugar da comparação ou talvez na contestação de necessidades que cada técnica de dança possui, partindo de um princípio histórico que ilustra essas mudanças, no entanto essas relações são como faces de uma moeda, são diferentes e uma complementa a outra. É possível aprender e aperfeiçoar a execução técnica de movimentos, e posterior a isso, trazer para o corpo um movimento mais consciente e, que traz verdade, poesia, intenção e significado para a dança. São caminhos diferentes que podem se encontrar, e quando encontram é lindo, podendo trazer bons resultados artísticos.

Cada dança pede um corpo. Quando uma poética de dança depende da conformação de uma corporeidade dançante, o processo de pesquisa e criação implicará (re)modelações para que a plasticidade corporal possa

enfim encorpar aquela dança. Uma vez que o corpo não aprende por acumulação, mas por substituição ou recombinação, não há como uma outra dança entrar sem negociar com uma dança que lá está. (ROCHA, 20016 p. 82)

Transformar o comum em arte. Reformular o que já existe em cada um de nós, em movimento dançado. A palavra “orgânico” pode estar sendo confundida com outras questões que estejam presas na relação gramatical da palavra. Técnica seriam seus códigos, passos específicos, enquanto orgânico são as ações humanas, corriqueiras, algo menos codificado. Isso não exclui as discussões que partem desse lugar do movimento como dança, pois a dança contemporânea bate nessa tecla da organicidade do movimento, ou seja, trazer naturalidade para as ações artísticas, dando outro tom para as obras, para o corpo dos bailarinos e para a dança em si. Muitas técnicas podem ser elucidadas através de movimentos cotidianos e que se transformam em códigos de balé, por exemplo.

Se pararmos para analisar como a dança vem sendo colocada para a sociedade, podemos fazer um paralelo com os questionamentos de Noverre (Monteiro, 1998) em relação ao balé de corte e a entrada do balé de ação. Aquilo que enche os olhos, ou seja, aquilo que nos impressiona a ponto de julgarmos como algo sublime, entra nesse lugar distante das ações comuns, o que pode significar como algo inatingível, de difícil acesso, uma arte virtuosa como se diz. Talvez por termos uma história cercada por noções eurocentristas e por movimentos artísticos que por séculos canonizaram e espetacularização a perfeição e exatidão, tendemos a engrandecer aquilo que está fora do nosso alcance, enquanto leigos em um determinado assunto. Noverre enxergava, naquela época, a necessidade de falar e contestar as relações que a dança estava estabelecendo tanto para a sociedade como para as artes. A dança estava no lugar do divertimento (*divertissement*) e entretenimento daqueles que possuíam alto poder social. A dança hoje ainda pode ser encarada dessa forma, mas não pensando minimamente em questões monetárias, no entanto no lugar que a dança se colocou hoje como algo para se divertir, animar festas, dentro de um senso comum, dentro de uma memória coletiva que perpassa por gerações e coloca raízes bastante solidificadas. Essa espetacularização da dança vem sendo discutida, como em diversas linguagens artísticas, visto que a globalização, inovações tecnológicas e as misturas de estilos e gostos das pessoas, uma colocação de

Marilena Chauí sobre indústria cultural, nos ajuda a fomentar essa colocação quando fala sobre a massificação da indústria e consumo culturais, de acordo com Chauí (1995), as artes correm o risco de perder três de suas principais características: 1. de expressivas, tornarem-se reprodutivas e repetitivas; 2. de trabalho de criação, tornarem-se eventos para consumo; 3. de experimentação do novo, tornarem-se consagração do consagrado pela moda e pelo consumo. Esse jogo entre mercado e arte, existem nuances que permeiam o campo das artes, dado que essa definição de arte ainda é subjetiva. A indústria cultural vende cultura e para vendê-la deve agradar e convencer o consumidor.

Outro questionamento que iremos tratar, fala sobre a relação que os festivais possuem com um grande quantitativo de pessoas ao mesmo tempo que está ligado não apenas com questões artísticas como também está interligado as demandas sociais. Como já citado anteriormente, a construção da ideia de festivais competitivos somente se sustenta através de alguns pilares, e um deles é a presença de plateia que vem carregada de herança familiar e das relações que cada um estabelece para si, agregando convites para assistir as apresentações. Para além de discussões mercadológicas ou que remete ao campo artístico, esse modelo de exibição necessita de uma aproximação com o público. As concepções feitas ao longo dos anos e que ajudaram na consolidação dos festivais competitivos como fonte de trabalho para a dança, também possui ligação com a nossa educação, ou seja, as nossas memórias que são construídas e levadas a frente com a intenção de afirmar ideologias. Parafraseando Bourdieu (1983) não é que, nós o sabemos, o sistema escolar realize completamente sua verdade: o essencial do que a escola comunica é adquirido também por acréscimo, tal como o sistema da classificação que o sistema escolar inculca através da ordem de inculcação dos saberes ou da própria organização da instituição encarregada de assegurá-la (hierarquia das disciplinas, das sessões, dos exercícios etc.).

Assim, o que a ideologia do gosto natural opõe, através de duas modalidades de competência cultural e de sua utilização, são dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a primeira infância no seio da família, e o aprendizado tardio, metódico, acelerado, que uma ação pedagógica explícita e expressa assegura. O aprendizado quase natural e espontâneo da cultura se distingue de todas as formas de aprendizado forçado, não tanto, como o quer a ideologia do "verniz" cultural, pela profundidade e

a durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a cultura que ele favorece. Ele confere a certeza de si, correlativa à certeza de deter a legitimidade cultural, verdadeiro princípio do desembaraço ao qual identificamos a excelência; ele produz uma relação mais familiar, ao mesmo tempo mais próxima e mais desenvolvida, com a cultura, espécie de bem de família que sempre conhecemos e do qual nos sentimos o herdeiro legítimo. (BOURDIEU 1983 p. 15)

A partir dessa pequena introdução, podemos nos aprofundar nesse debate sobre a forte relação que a educação contém sobre a nossa visão para com as coisas ao nosso entorno. Uma teoria educacional possível de ser aplicada nessa relação dos festivais com as pessoas, seriam as ideias sobre a Cultura Visual. Apesar desse estudo possuir apontamentos sobre artes, o mesmo fala mais especificamente sobre as artes visuais. Suas ideias sobre como são feitas a partir das conexões entre a obra assistida e sobre os olhos que assistem, podendo nos ajudar a entender como que os festivais de competição tornaram-se um grande mercado, já que na sua maioria, as obras apresentadas são pautadas em técnicas virtuosas e que costumam chamar atenção e marcar na memória. Sendo assim, falar sobre cultura visual é levar novos sentidos e significados a respeito das ideias tratadas nesta pesquisa, a qual acredita-se que tanto a memória coletiva e individual, como o virtuosismo e repetição de modelos dentro dos festivais competitivos, podem ser uma resposta para a perpetuação desse modelo de trabalho com dança, estar presente por tanto tempo e ainda existir com tanta força para o mercado de dança e principalmente para professores e donos de academias de dança, como já comentado anteriormente, estes festivais são uma ótima forma de aparição pública e componente do calendário letivo de muitas escolas de dança. Talvez esta seja uma ideologia que se encaixa não apenas em Joinville, por já permanecer no cenário da dança há mais de 35 anos, como também em todos outros festivais competitivos, e quem sabe até os não competitivos, que se comportam como uma mostra de dança. Mesmo que estes não vendam a ideia de virtuosidade, o mesmo possui imagens e ideias que já foram construídas ao longo do tempo, e existem para um determinado tipo de público.

Para tratarmos mais a fundo sobre Cultura Visual, a qual julgo necessário exemplificar essa ideia para fomentar a discussão, iremos referenciar algumas de suas

teorias e conceitos, e também para que o meu lado de professora de artes/professora de academia de dança possa mostrar como a educação caminha lado a lado nessa conversa sobre os festivais, dando continuidade a discussão após falarmos sobre memória, técnicas de dança e sua história. A Cultura Visual pode, e vai, apontar uma crítica em relação ao foco ocidental muito presente ainda nas artes, no entanto este não é nosso foco de pesquisa, pois essa teoria ressalta fortemente a maneira como enxergamos as coisas e como isso constrói as nossas relações com essas mesmas coisas, a partir de vivências sociais. Além do mais, o nosso objeto de estudo refuta essas novas tendências na dança, não de maneira negativa ou negacionista, mas de forma proposital e consciente afim de manter as tradições e modelos que funcionaram no passado e funciona até hoje para este modelo de mercado, os quais reforçam repertórios clássicos e reprodução de modelos já existentes dentro do campo das ideias, então poderia soar contraditório utilizar a Cultura Visual neste caso, porém reforço a necessidade de olharmos para esse entendimento, essa forma de pensar, como uma peça importante para a argumentação, ampliando e observando outros pontos de vista. Lembrando que, cada dança, cada forma de dançar e de se expressar, torna-se válida a partir do momento em que todas as partes envolvidas façam de maneira profissional, respeitando a profissão, os corpos e a todos que assistem.

Exemplificando melhor esse debate, um caminho válido a seguir na educação e que está crescendo em espaço e em discussões, é o ensino da Cultura Visual, que visa as relações entre aqueles que veem e aquilo que é visto, ou seja, nós construímos imagens ao mesmo tempo em que elas nos constroem. Ensinar Cultura Visual e promover o seu estudo no ambiente escolar contemporâneo pressupõe, então, em primeiro lugar, a “demolição” de um conjunto de conteúdos que se foram cristalizando em redor do que é tradicionalmente chamado de Ensino Artístico ou como ainda encontramos em algumas escolas a Educação Artística. Hoje o nome mudou para Artes, pensando na expansão das linguagens artísticas vigentes hoje em dia. A Cultura Visual pode, então, constituir-se como um vetor de transdisciplinaridade entre disciplinas e áreas de conhecimento, procurando dar uma resposta a uma problemática diagnosticada. A arte visual do passado e a do presente podem ter, assim, um valor axial de extraordinária importância, mediando entre o indivíduo e a realidade, assumindo-se quer como pauta interpretativa (na

perspectiva de quem aprecia), quer como fontes inspiradoras e referenciais (na perspectiva de quem faz). A educação da Cultura Visual acontece como uma compreensão dos processos cognitivos entre aqueles que produzem e os que apreciam a visualidade da vida diária. O imaginário social nos afeta de diversas formas, fazendo com que a nossa diversidade tenha visibilidade nas artes. Essa educação nos direciona para novos paradigmas, passando de uma prática pedagógica, para uma práxis relacionada com contextos sociais. É claro que mesmo utilizando o termo “artes visuais”, não podemos esquecer que a dança, sendo debatida dentro da ideia de dança cênica, pertence as artes visuais, que criam imaginários e ideologias.

Isso significa que a cultura visual não seria tanto um quê (objetos, imagens) ou um como (um método para analisar ou interpretar o que vemos), pois se constitui como um espaço de relação que traça pontes no 'vazio', que se projeta entre o que vemos e como somos vistos por aquilo que vemos. A cultura visual, quando se refere à educação, pode se articular como cruzamento de relatos em rizoma (sem uma ordem pré-estabelecida) que permite indagar sobre as maneiras culturais de olhar e seus efeitos sobre cada um de nós. Por isso não nos enganamos e pensamos (sabemos) que não vemos o que queremos ver, mas sim aquilo que nos fazem ver, o que descentra a preocupação por produzir significados e a desloca para indagar a origem – os caminhos de apropriação de sentido – a partir dos quais viemos aprendendo a construir os significados; o que nos leva a explorar as fontes das quais se nutre não apenas nossa maneira de ver/olhar, mas os significados que fazemos nossos, e que formam parte de outros relatos e referências culturais. (HERNÁNDEZ, p. 34, 2011).

Ou seja, as imagens que nos cercam nos ajudam a nos construir e também a pensar o mundo como um todo. Esse olhar nos traz a noção de visualidade ao mesmo tempo que relativiza a cultura local. Não se trata somente do que o sujeito enxerga, é também o que está no foco do seu olhar e onde este ser se localiza no espaço. De acordo com Hernández (p. 34 2011), “... a cultura visual aparece como uma referência para situar uma série de debates e metodologias, não só sobre a visão e a imagem, mas também sobre as formas culturais e históricas da visualidade”. Pensar a Cultura Visual como um norteador que sempre esteve presente em nossas vidas e na nossa formação como seres humanos e atuantes na sociedade, nos faz repensar a nossa história como indivíduos e em

todas as nossas orientações em relação ao passado e tudo que vivemos hoje. Aquilo que acreditamos, enxergamos, pensamos e projetamos para o mundo, vem carregado de imagens, ideias anteriores, que foram sendo construídas ao longo do tempo, como é feito tanto com a nossa memória coletiva quanto a individual, fazendo assim com que tenhamos nossas próprias referências e gostos distintos. É justamente neste ponto que queria chegar, o qual conseguimos traçar essas conexões sobre: uma ideia de festival competitivo, uma ideia de dança, uma técnica muito utilizada, um mercado que vende o virtuosismo, uma memória erguida ao longo de anos de repetição, processos sociais e vivências que vão acontecendo com a sociedade e uma cultura pautada na visualidade, no espetáculo e na virtuosidade. São várias as camadas possíveis que podem explicar o sucesso de Joinville e/ou a perpetuação de festivais durante tanto tempo. Assim como é possível estabelecer uma ligação com os vínculos estabelecidos por academias de dança, no decorrer do tempo, e que sustentam um mercado muito lucrativo e bastante simbólico para a dança.

Para Leonardo Charréu (2011) o mundo deve ser olhado tal como ele é, não como “alguém” acha que deve ser visto. Quando se amplia a diversidade no campo da arte/educação, a cultura visual é ampliada. A construção de imagens e seus significados expande, agregando valor para as artes e para a educação. Uma educação que seja simultaneamente pragmática, útil e emancipadora, sendo capaz de manter a crença de que um mundo melhor é possível, será então o grande desafio que a escola e outras instituições culturais como museus, galerias e centros históricos que perseguem os mesmos fins terão pela frente. A arte, as imagens, todas as figuras, são no fundo, esses produtos simbólicos com uma potencialidade de tornar por vezes mais claras as linhas com que se vai costurando uma sociedade. E sem uma boa linha e um bom trabalho de costura, qualquer roupa rasga, por mais “vistosa” que seja. A Cultura Visual nos ensina, mais precisamente, que o essencial está para além da imagem, daquilo que enxergamos e gravamos em nossa mente. Este além vem carregado de memórias, aprendizagens, apontando dentro deste trabalho um fator fundamental para a propagação constante de festivais competitivos por todos os lugares. O treinamento de olhares através das nossas vivências, das mídias audiovisuais, mais diretamente as televisivas, e das imagens que

vão formulando nosso pensar e agir, nos fazem crer em determinados modelos. Se você tem um acesso cultural mais limitado para as mídias que promovem a ascensão de manobras virtuosas como bailarinas de cantoras famosas, ou acrobacias espetaculares que nos enchem os olhos pelo grau de dificuldade e capacidade técnica de execução, isso vem sendo carregado de recordações que serão reproduzidas, solicitadas e consumidas pela maioria das pessoas. Por uma maioria que está disposta a pagar para participar de festivais, a fim de aparecer nos palcos ou nas plateias desses eventos e com isso aumentando o número dessas cerimônias, dando a entender que tudo está ligado em um ciclo, que se conecta e se integra em prol de um mercado específico.

Nas mutações que se observavam nas representações dos sujeitos infantis e juvenis, medidas pelas pedagogias culturais; na influência que os novos dispositivos tecnológicos tinham na produção, distribuição, armazenamento e relação com as imagens; além das contribuições que se propunham a partir do emergente campo dos Estudos de Cultura Visual – e da História Cultural da arte – em torno do olhar cultural e dos processos de construção de sentido dos relatos visuais quando se põem em contexto. (HERNÁNDEZ, p. 38, 2011).

Antes que se torne uma questão a ser pontuada, o viés da educação está inserido nesse discurso para que possamos fomentar as falas a partir de um entendimento que não nos escapa: a educação é o alicerce do ser humano. Todos passamos por educação, seja escolar, familiar, comunitária ou da vida. Educar-se é estar atento aos detalhes e aos grandes acontecimentos, sempre buscando criar pontes entre aquilo que aprendemos com aquilo que nos é ensinado. E claro, a maneira como conduzimos essas relações e as novas ideologias que vão sendo criadas dentro da nossa memória individual, e aquilo que compartilhamos no coletivo. De acordo com Hernández (2011), a perspectiva da cultura visual permite, então, incorporar a problemática que esteve fora da esfera da arte na educação. E o faz a partir do questionamento de noções como originalidade, autoria, recepção, representação, intenção do artista, linguagem visual centrada no formal, contexto de produção, de expressão, a criança como artista e, de maneira especial, o relato salvador da educação pela arte. Durante toda a minha formação acadêmica, sempre escutei que a arte pode salvar vidas. Tentando não ser tão literal pelo uso da palavra,

penso que a arte nos ajuda a sermos além da caixa que nos colocam, sendo as artes tanto uma disciplina escolar como uma prática social, devemos tentar sempre buscar entrar em novas caixas, de outras cores, com outros pensamentos e que possa servir como ampliação de conhecimento e de novos olhares. Para Hernández (2011), uma proposta educativa a partir da cultura visual pode ajudar a contextualizar os efeitos do olhar e mediante práticas críticas (anticolonizadoras), explorar as experiências (efeitos, relações) de como o que vemos nos conforma, nos faz ser o que os outros querem que sejamos e poder elaborar respostas não reprodutivas frente aos efeitos desses olhares.

Acredito que todas as relações citadas até o dado momento solidificam a argumentação sobre a popularidade e propagação de festivais competitivos, como o de Joinville, considerado um dos maiores do Brasil e da América Latina. Mais adiante, temos questões culturais, mercadológicas, que reinam nesse universo e ditam regras sobre esse estilo de mercado. Os investimentos em festivais de competição como o de Joinville acontecem a partir de empresas, mas muitos se sustentam pela própria comunidade local e acrescentam parcerias entre lojas e comerciantes que vendem artigos de dança. É um movimento crescente, que vem ganhando cada vez mais espaço e cada vez mais seguidores para esse modelo de atuação, ou seja, estudantes de dança estão estudando, praticando e trabalhando para poderem competir dentro de técnicas específicas de dança, e que serão apresentadas em palcos, junto a outras escolas de dança com o mesmo intuito: ganhar prêmios, indicações, recomendações e acima de tudo o apreço pelo trabalho executado, ainda mais se for bem recompensado. Vale lembrar também que ganhar um troféu em um festival local, com uma diversidade limitada de participantes ou de competição técnica, é muito bom, porém ganhar em um festival como o de Joinville, possui um peso muito grande para a carreira de um bailarino amador ou profissional, sem contar o prestígio que uma escola de dança pode conseguir ganhando um festival desse porte. Para Trotta (2011) o desejo de fazer-parecido, de fazer-criar, manifestado por este ou aquele coreógrafo, por esta ou aquela escola, é o que define o contrato fiduciário, que resulta na iconização da dança. São essas construções de poder, de dignificação que aumentam e transformam a dança/arte em dança/espetáculo, e vem sendo carregado por muito tempo por esse mercado

3. Festival de Dança de Joinville

3.1 Festival de Dança de Joinville: uma história em construção

Antes de darmos continuidade neste assunto, adoraria poder falar um pouco mais da minha vivência. Sei que pode parecer narcisista chegar até este ponto da pesquisa e ainda estar pontuando questões pessoais, porém quando iniciei esses estudos, tudo que veio até mim como forma de material, sempre esteve carregado de memória e experiências particulares. O termo “festival” pode possuir outras definições, diferente das que foram dadas como aparato de competição em relação a dança. Festival pode ser de música, como o Rock in Rio, Coachella ou aquele festival local dentro de pequenas cidades, com aparições de bandas e trabalhos artísticos, sem o intuito de competir. Mas porque usar a palavra festival? Porque não usar a palavra “mostra”? Uma curiosidade que gostaria de falar, não como comparativo ou um paralelo para a pesquisa em questão, e sim como uma ilustração das diferentes maneiras de trabalhar com eventos de dança, e no caso utilizando a mesma palavra “festival”, trazendo outro significado para competição e podendo vir à tona a palavra “mostra de dança”, já pontuada neste capítulo como um dos recursos utilizados por Joinville. Peço licença para falar sobre a utilização da palavra festival, que mesmo não tendo relações fixas com a competição, é usada para diversas finalidades. Quando fui apresentada a esse molde de “mostra de dança”, consegui ressignificar a relação da dança em corpos competitivos e não competitivos e nessa fruição que mesmo não sendo voltada para análises com premiações, podem nos levar a comparar apresentações entre companhias de dança e até mesmo escalonar as obras artísticas, entre uma coreografia e outra, entre uma temática e outra. Busca-se apontar que normalmente os festivais possuem mais de um dia de apresentação, o que pode levar as pessoas a selecionarem dias melhores, grupos melhores; frases como: “no segundo dia de apresentação, na minha opinião, achei as coreografias melhores do que o primeiro dia, assim como aquele grupo que fechou o festival foi o mais bonito”, podem trazer vários significados que carregam consigo ideias e memória.

A palavra festival vem de festa, festividade, comemorar, mas não implica obrigatoriamente na questão de competir entre si. Realizar um festival é como um festival de música que reúne bandas de todos os tipos para tocar em um concerto, ou como um festival de teatro que traz trabalhos e pequenos fragmentos de peças teatrais. Com a dança não é diferente, e um festival que traz essa possibilidade é o Festival Panorama de Dança, que traz uma ideia diferenciada em relação aos dos festivais competitivos. Supondo que o movimento da dança carioca dos anos 90 se transformasse num corpo, com certeza, sua espinha dorsal seria o Panorama RioArte de Dança. Tal qual as vértebras do ser humano, as edições do principal festival de coreógrafos e bailarinos em solo carioca foram sustentando, ano após ano, desde 1992, o crescimento do número de companhias na cidade, fomentando trabalhos coreográficos de toda a espécie, estimulando novos criadores, facilitando a circulação de ideias e os debates de pensamentos, promovendo intercâmbio internacional e, principalmente, garantindo a diversidade de linguagens de movimentos sem qualquer tipo de preconceito.

Um festival de dança contemporânea é um festival de dissensos. Penso nos festivais e mostras de dança contemporânea como um grande parque de encontros, não necessariamente consensuais, muitas vezes encontros disjuntivos. Penso nas fortes filiais de dança que os festivais ajudaram a constituir a partir do, apesar do e graças ao compensado de dissensos (de)formadores de dança que ali têm lugar. Penso, portanto, mutualidade aí convocada. A mutualidade nos fala de um ambiente de dança que resiste; a mutualidade como exercício de futuro não-programático da dança. (ROCHA, 2016 p. 53)

A coreógrafa e bailarina Lia Rodrigues foi um dos principais nomes desse movimento, quando passou a programar coreógrafos da cidade, transformando o Festival Panorama em um dos mais importantes espaços da dança brasileira a partir da década de 1990. Embora o número de grupos tenha crescido a olhos vistos, na prática, o festival ainda era feito muito pela garra e vontade dos envolvidos. Não raro, Lia e seus convidados de fora pregavam o linóleo no chão ou varriam o espaço Sérgio Porto antes de o público chegar. Por outro lado, naquela altura, o Panorama era praticamente a única chance para bailarinos e coreógrafos mostrarem suas pesquisas mais recentes, inclusive com grupos de fora do estado, que, pela primeira vez, se apresentaram no galpão do

Humaitá a convite de Lia. O Panorama cumpria a tarefa de continuar revelando a juventude que pensava em corpo e em movimento. Um festival de amostragem de trabalhos artísticos, com mesas redondas sobre assuntos referentes as peças apresentadas e sobre o trabalho dos artistas convidados. Você assiste, desfruta, absorve e pode falar sobre aquilo que foi assistido. Diferente de uma modalidade de apresentações sucessivas e em grande quantidade, os festivais não competitivos possuem um quantitativo bem menor e mais condensado de apresentações.

O Panorama trazia a dança para o campo da experimentação, das ideias, do fruir, do fazer artístico e ser artista. Não há como negar que o Panorama é, hoje, o mais importante evento de dança da cidade do Rio de Janeiro, mas também é bom frisar que todo crescimento e mudança de rumos requer novos debates. Esses novos debates podem ser relacionados com o que já falamos anteriormente, sobre as questões históricas da dança e que trazem novas urgências para os artistas locais. Mais do que incitar uma reflexão artística, o início da década também surge como uma oportunidade perfeita para pensar sobre a resistência e a importância política deste festival.

A Mostra Contemporânea de Dança em Joinville, junto com os workshops e debates levantados ao longo Festival, fomentam essa discussão levantada pelo Festival Panorama, que traz novos olhares e conceitos para o cenário da dança dentro do mercado artístico, profissional e social. Esse evento foi chamado em um primeiro momento de Mostra de Dança Contemporânea por ter em sua programação apenas peças coreográficas da técnica de dança contemporânea. Ao mudar o título para Mostra Contemporânea, fez com que a procura e inserção de novas coreografias e novas formas de dança pudessem emergir e elucidar a arte da dança. Essa Mostra é, entre todas as possibilidades do desse evento de dança, leva ao palco o que há de mais recente nas discussões sobre movimentos e linguagens cênicas e suas relações com as outras artes. São formas diferentes de pensar a dança, mas são festivais que acrescentam e aumentam a repercussão dos trabalhos artísticos de dança. Um dos pontos mais relevantes sobre os festivais competitivos, e especificamente falando de Joinville, é que existe uma afirmação no discurso, em relação a missão principal do festival. O evento costuma frequentemente enaltecer a valorização da arte como ponto principal e norteador do festival.

Entretanto, não é exatamente a esse tipo de festival que se está creditando toda uma conjuntura de desenvolvimento da dança, sobretudo no que diz respeito ao incremento regional. Afirmamos aqui aqueles festivais comprometidos com o desenvolvimento artístico de seus respectivos contextos. Esses eventos não só se propuseram a realizar mostras de espetáculos, mas também primaram pela qualidade artística de suas programações, ou seja, apresentaram trabalhos de nível estético elevado que, por vezes, ainda traziam consigo a relação com novas linguagens e pensamentos de dança. Através de perfis diversos, serviram também como plataformas de aproximação entre as cenas locais e a produção de outros contextos do Brasil e exterior. Uma grande quantidade de trabalhos importantes feitos em outros países, sobretudo da Europa, pode ser vista no Brasil graças a essas iniciativas. (SIQUEIRA, 2014 p. 4)

Entender o festival, como um produto, vai para além das coreografias, técnicas apresentadas ou premiações; são várias as camadas que completam as relações que são construídas através das interações que um festival pode proporcionar e independente do seu objetivo, a interação social ocorre de maneira fluída, visto que o encontro entre diversas pessoas, vindas de locais diferentes e com novas ideias. Historicamente falando, parafraseando Siqueira sobre suas análises a respeito de festivais, a década de 1990 ainda era um período de poucos títulos bibliográficos e sem informação digital, no qual o mapa artístico-cultural do Brasil era delineado por polos, concentrados no eixo Rio-São Paulo. Nessa época os festivais locais funcionaram como uma mídia, reunindo e difundindo informações de dança através de suas programações. Dentre as mudanças implantadas nos últimos anos, que variaram de evento para evento, pôde-se destacar: investimento na internacionalização e no potencial de ações que estimularam a troca e a interatividade, fazendo eclodir novas percepções; além de incremento em ações que possibilitaram o encontro e interação entre artistas (e até público), linguagens e propostas de origens e contextos distintos, programando e fomentando o agenciamento de informações múltiplas e diversas. No entanto, a partir dos anos 2000, alguns eixos de ocorrências que passaram a operar na dinâmica cultural do país e também do mundo exerceram uma forte influência para uma nova reconfiguração da dança no Brasil. Um deles foi a internet, o outro, os festivais regionais. E o terceiro, foi a junção dos dois, ou seja, operacionalizar um utilizando o outro como ferramenta. No conjunto de fatores que contribuíram para

que a produção regional brasileira ganhasse mais consistência artística e organizacional e, como consequência, maior espaço dentro e fora do país, estão os festivais, como mecanismos de circulação e fomento.

Ao longo da última década os festivais têm se multiplicado rapidamente em várias regiões brasileiras. Esse grande mercado dos festivais fez com que fossem difundidas diversas maneiras de utilizar a palavra festival como maneira de atuação e demonstração de várias técnicas de dança. De acordo com Siqueira (2014), de modo que se observa na atualidade, a existência de uma infinidade de festivais tanto em capitais quanto em cidades do interior no Brasil constituídos predominantemente por mostras de espetáculos e, paralelamente, oficinas práticas abrangendo estilos diversos de dança. Com frequência oferecendo programações concebidas com pouco rigor artístico e basicamente compostas de espetáculos de academias de dança – muitas vezes competindo entre si. Em geral esses eventos miram um público formado, em sua maior parte, por estudantes dessas mesmas academias, seus respectivos pais, parentes e amigos. Isso apenas complementa a fala desta pesquisa, quando trazemos as nuances que existem entre o fazer artístico, o fazer mídia, estar preparado para competir e como tudo isso se entrelaça em propostas coreográficas que são apresentadas.

Assim, esses eventos funcionaram como verdadeiros congressos artísticos, praticamente obrigatórios para os artistas da região, pois visavam minimizar a carência de informações e proporcionar a interação desejada por todos – através de oficinas, palestras, debates, troca de experiências e da simples convivência, além, claro, do acesso aos trabalhos artísticos. (SIQUEIRA, 2014 p. 2).

As diversas relações dentro do universo da dança nos possibilitam pensar que são múltiplas as maneiras de atuação desta linguagem artística. No site do Festival Dança de Joinville, sua missão é apresentada de maneira clara e concisa: promover a dança como expressão artística e contribuir para a difusão cultural e o desenvolvimento regional. A visão proposta é de valorizar a apreciação, a criação, a educação e a prática da dança e estimular as novas linguagens artísticas. Dentro ou fora do palco, o Festival de Dança de Joinville é visto como um evento consolidado pela tradição, pelo profissionalismo e pela

pluralidade dos participantes. Numa trajetória que em 2012 completou 30 anos, milhares de bailarinos e amantes da dança chegam a Joinville vindos de todo o país e do exterior com diferentes objetivos: desde apresentar-se nos espaços do festival até interesses na atividade didática.



Imagem 6: <http://www.ifdj.com.br/2013/linha-tempo-2012-fotos.php>



Imagem 7: <http://www.ifdj.com.br/2013/linha-tempo-2012-fotos.php>

O Festival engloba a realização de cursos e oficinas com fins de aperfeiçoamento profissional, workshops gratuitos para os coreógrafos inscritos no evento, seminários de dança, projetos comunitários, palestras, debates, entre outras ações. Colocar para as

noites especiais – Abertura e Gala – espetáculos que sejam montagens completas de balés consagrados ou peças de destaque de outros gêneros de dança e trabalhos de companhias de renome também é uma preocupação da Curadoria Artística e da organização do evento. Mantido com o apoio de patrocinadores e promovido pelo Instituto Festival de Dança de Joinville, o evento reúne cerca de mais de seis mil participantes diretos e atrai um público superior a 200 mil pessoas numa média de 170 horas de espetáculos, o que inclusive lhe rendeu a citação como o Maior Festival de Dança do Mundo no Guinness Book de 2005.



Imagem 8: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>

Criado em 1983 pelo professor de balé Carlos Tafur e pela artista plástica Albertina Tuma, e desde então o Festival de Dança de Joinville tornou-se referência nacional e internacional para quem vivencia a dança dentro das academias. Pelo seu palco passaram muitos jovens bailarinos e coreógrafos de diferentes técnicas. Desde sua primeira edição, em 1983, o evento somente cresceu, com eventos e atividades simultâneas, da realização de mostras artísticas até cursos, oficinas e atividades para a discussão de temas relacionados à dança, proporcionando um rico intercâmbio entre os participantes que vêm de todos os cantos do Brasil e do exterior. Para acomodar esta

intensa programação, o festival passou dos cinco dias de apresentação da primeira edição para os atuais onze dias. A ideia da criação deste festival partiu do professor de dança Carlos junto com Albertina, artista plástica, a qual inicialmente teria sido apenas pensada para promover um encontro de dança entre bailarinos e coreógrafos. Com o amadurecimento das ideias, e a busca por espaços que agregassem cada vez mais pessoas, ambos decidiram criar um festival de dança em Joinville, proporcionando esse encontro de dança e para a dança, que nascia na casa de Cultura e que depois foi tomando espaços culturais futuros.

No período de criação do Festival, a cidade de Joinville passava por uma situação delicada em relação à estrutura e organização da cidade. Foram muitas chuvas e alagamentos que destruíram parte da cidade e que mobilizou a população em prol de uma ajuda coletiva de se reerguer. Mas isso não foi o suficiente para segurar o surgimento do Festival de Dança de Joinville, e foi em 1983 que foi dada a largada de um grande evento feito para dança e aqueles que vivem disso. Nessa época, a cidade não possuía estrutura necessária para receber tantos visitantes de uma só vez, então, os próprios moradores da cidade arregaçaram suas mangas e correram atrás de proporcionar espaços acolhedores e estruturados para receber os bailarinos, que após alguns anos de realização do festival, não pararam de chegar de várias partes do Brasil e do mundo. Os moradores da cidade recebiam as pessoas em suas casas, faziam esquemas de locomoção e buscavam viabilizar a alimentação diária dos participantes. A receptividade do povo foi um dos pontos primordiais para o sucesso desse evento. Não somente pelo engajamento aplicado pela população joinvilense, mas também por toda infraestrutura econômica e social que se instalou a partir desse festival. Durante os primeiros dias de festival, os bailarinos eram recebidos nas rodoviárias e aeroportos com flores e sapatilhas de chocolate. Isso partia de um grupo de voluntários e dos organizadores do evento, para que todos pudessem se sentir bem recebidos e acolhidos em Joinville. Esse fato chamou a atenção de jornalistas locais e tal atitude saiu nos jornais da cidade e de fora, pois nunca haviam visto algo parecido dentro do universo dos festivais, com tamanha receptividade e cordialidade.

A cidade e o setor de turismo ficam em alta nesse período. Tanto o incentivo público quanto o privado, mobilizam-se para alcançar os objetivos necessários para a

realização do festival. O comércio e a rede hoteleira, os quais foram ampliados devido ao crescimento e necessidade da cidade, tendem a possuir uma das maiores elevações durante os dias do festival. Uma das ações feitas pelo município são a acessibilidade e locomoção pela cidade. Aqueles que estão visitando a cidade são convidados a conhecer os pontos turísticos e desfrutarem de tudo que a cidade tem pra oferecer, e de forma facilitada pela prefeitura e pelos próprios moradores. O festival de dança de Joinville foi um grande divisor de águas para a cidade, pois podemos dizer que existe uma Joinville antes e depois do festival, visto que o crescimento econômico e a visibilidade para a cidade foram significativa e representativa. Os olhares do mundo da dança (bailarinos, professores, escolas de dança, entre outros) ganharam uma nova direção e a cada ano crescendo mais e mais e recebendo olhares nacionais e internacionais.

Por seus atributos culturais, Joinville recebeu diversos títulos ao longo das décadas de 1940, 60 e 80, tornando-se conhecida como "Cidade dos Príncipes", "Cidade das Flores", "Cidade das Bicicletas", "Manchester Catarinense", e "Cidade da Dança". Inúmeros eventos culturais são marcantes na cidade. A Festa das Flores acontece há 72 anos, a Coletiva de Artistas de Joinville acontece há quase 40 anos ininterruptos. Recentemente, a cidade passou a sediar também um festival de música instrumental, o Joinville Jazz Festival. E, é claro, o Festival de Dança. Uma filial da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, a única fora da Rússia, é destaque na formação de bailarinos e bailarinas, oferecendo formação de qualidade a estudantes carentes. Joinville foi a cidade escolhida para sediar este projeto de inclusão social para crianças e jovens. Localizada no norte do Estado de Santa Catarina, a inauguração ocorreu em 15 de março de 2000, com o diretor do Teatro Bolshoi Vladimir Vasiliev, o prefeito de Joinville Luiz Henrique da Silveira, além de autoridades, artistas e comunidade. Vladimir Vasiliev e Luiz Henrique da Silveira tornaram-se os patronos fundadores da instituição. Em 1995, para que outras nações tivessem oportunidade de conhecer a metodologia aplicada na Rússia, o diretor artístico do Teatro Bolshoi, Alexander Bogatyrev, desenvolveu um projeto que reproduzia as mesmas características da Escola Coreográfica de Moscou. Em 1996, a Companhia do Teatro Bolshoi realizou uma turnê no Brasil e Joinville foi incluída no programa, o qual o espetáculo ocorreu no 14º Festival de Dança de Joinville. Os russos ficaram

impressionados com a receptividade do público e a reverência da cidade diante da arte. Depois disso, o russo Bogatyrev esboça propostas para montar uma unidade da Escola no país, contemplando questões como a aplicação da metodologia, seleção de professores e alunos, estrutura física necessária e o desenvolvimento da dança clássica no Brasil.

A produção artística acontece em centros culturais, museus, casa da cultura, centro de eventos, mercado público, teatros, na Cidadela Cultural Antártica (antiga fábrica de cervejas), e também em escolas, universidades, associações de moradores, igrejas e praças públicas. A Joinville contemporânea se caracteriza por ser rica na diversidade cultural de seu povo. O aspecto pluralista permite as mais diferentes expressões, das mais diversas culturas e etnias formadoras, da dança clássica ao hip hop, dos corais étnicos à música lírica, da música clássica ao chorinho, do pop rock à música sertaneja e gauchesca, isto é, a cidade possui esse caráter receptivo e acolhedor tanto para visitantes quanto para a cultura. O festival acontece graças a algumas empresas situadas em Joinville que têm colaborado com a difusão da cultura local, patrocinando grandes eventos e mantendo em suas próprias estruturas, grupos de dança, coral, teatro e ações comunitárias voltadas para a manutenção das tradições. Além de uma lei municipal de incentivo à cultura, com dois mecanismos de apoio desde 2006.

Já que estamos falando em termos cronológicos, ao longo dos anos o Festival de Dança de Joinville ganhou novas características e espaços diferenciados para aqueles que participam do evento e para aqueles que estão a passeio. A cada ano o Festival foi ganhando mais visibilidade e com conseqüentemente foi ganhando novos patrocínios e novas ideias. Alguns dos destaques mais relevantes, aqueles que modificaram de certa forma a cara do Festival, aconteceu em 1997 o qual cerca de 20 cursos foram oferecidos nesta edição – desde balé clássico à dança de rua e iluminação. O Balé Nacional de Cuba fez uma apresentação especial nesta edição. Além disso, Carlinhos de Jesus pisa mais uma vez no palco de Joinville e esbanja charme e ginga para a plateia. No ano seguinte, 1998, o Festival de Dança de Joinville ganha o Centreventos Cau Hansen, arena multiuso, que passa a abrigar toda a área administrativa do evento, bem como um grande palco dimensionado e preparado tecnicamente para qualquer tipo de montagem artística. O novo espaço abriga cerca de 4,5 mil espectadores por apresentação. Naquele ano também

foi criada a Feira da Sapatilha, hoje considerada a maior feira do setor no país, com a participação dos principais fabricantes nacionais de artigos de balé e outras técnicas de dança. E em 1999, ano que marca o início de uma nova fase, com a criação do Instituto Festival de Dança de Joinville, entidade sem fins lucrativos que tem por objetivo o gerenciamento completo do evento. Por sua formatação jurídica, o Instituto pode captar recursos da iniciativa privada através de leis de incentivos, o que aumenta o interesse de novos patrocinadores. Somam-se a estes valores aqueles obtidos com inscrições dos grupos nos cursos e oficinas e a venda de estandes e ingressos, o que torna o evento autossustentável, do ponto de vista financeiro.

Na virada do milênio, outras novidades surgiram. O ano de 2001 marca o início da Mostra de Dança Contemporânea (hoje denominada Mostra Contemporânea de Dança), evento não-competitivo voltado a companhias de dança profissionais, que antes tinha três ou quatro noites de apresentações, realizadas no Teatro Juarez Machado. Em 2003 o Festival contou com vários eventos especiais como, exposição de figurinos, de artes plásticas, desfiles, cursos e cerca de 20 palcos alternativos. Na Noite de Abertura, o Balé Teatro Guáira se apresentou com “O Grande Circo Místico”. E nesse mesmo ano, nasce o projeto Dança Comunidade, com o objetivo de inclusão social na comunidade joinvilense através da dança. Já em suas bodas de prata, no ano de 2007, o Festival comemora o Jubileu de Prata (25 anos) e traz para a Noite de Abertura o bailarino Mikhail Baryshnikov com sua companhia Hell’s Kitchen Dance. O Festival neste ano registrou lotação máxima na maioria das noites no Centreventos e alcançou cerca de 200 mil pessoas de público em todos os palcos da cidade. Outra mudança importante aconteceu em 2009, a qual a organização do Festival de Dança de Joinville mudou o conceito de uma de suas mostras não competitivas. A até então chamada de Mostra de Dança Contemporânea passou a se chamar Mostra Contemporânea de Dança. Isso porque o evento não quer limitar essa ação somente à técnica da dança contemporânea, mas sim pensar a dança no contexto contemporâneo. A intenção é trazer ao festival outros gêneros da dança que mostrem o que há de moderno e inovador.

O Festival com o tempo conquistou destaques importantes para a história dos festivais competitivos, e foi em 2011 que o público mais uma vez lotou a arena do

Centeventos Cau Hansen, o evento contou com apresentações de peso nas Noites de Abertura e Gala. Os destaques foram para a Cia. Deborah Colker e Balé Teatro Castro Alves, de Salvador (BA). Além de ser referência em dança, cursos, oficinas e workshops, mais uma vez a Feira da Sapatilha também fez sucesso recebendo diariamente cerca de seis mil pessoas. O Festival deste ano inovou ainda nas redes sociais e em aplicativos para smartphones proporcionando acessibilidade para todos os turistas. Sem contar no foco para inclusão social, com o guia disponibilizado em braile e as apresentações antes dos espetáculos em libras. Nesse ano o evento recebeu também a Medalha do Mérito Cultural do Ministério da Cultura. Já em 2012 o Festival completa 30 anos inaugurando a calçada da fama em homenagem aos grupos e escolas que marcaram a trajetória de sucesso do evento. Entre os destaques, na abertura, a primeira-bailarina Ana Botafogo dança “Isadora Duncan”, e uma memorável Noite de Gala também homenageia os grupos mais marcantes que fizeram a história de consagração do festival, levando ao palco 15 grupos convidados em um único espetáculo dirigido pelo bailarino e coreógrafo Ricardo Scheir. Ainda para comemorar a data, foi lançado o livro histórico dos 30 anos do Festival.



Imagem 9: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>

Um dos últimos acontecimentos desse Festival ocorreu em 2014. Esta edição do Festival de Dança foi marcada pela apresentação do Grupo Corpo na Noite de Abertura, com as obras “Onqotô” e “Parabelo”. E pela estreia da Estímulo Mostra de Dança, mais nova atração da grade de programação criada para fomentar a profissionalização de

grupos premiados na Mostra Competitiva. A implantação do serviço de audiodescrição, destinado a pessoas cegas ou com baixa visão, foi outra ação de destaque neste ano. Esta ação foi realizada durante o espetáculo da Noite de Gala, que contou com a apresentação do Balé da Cidade de São Paulo, a audiodescrição foi uma inovação que veio para ficar, ampliando cada vez mais o alcance de público do Festival. Em 2016, foi a sua 34ª edição do Festival de Dança de Joinville, o qual aconteceu um FlashMob e mais de 9 mil pessoas participaram. A Noite de Gala foi marcada por uma apresentação do Balé do Teatro Guaíra, a releitura de "Cinderela", um clássico para todas as idades. O evento teve um aumento em número de participantes e ganhou, oficialmente, o título de Capital Nacional da Dança. O reconhecimento foi divulgado na noite de abertura do Festival, diante de um público de 4,2 mil pessoas. E para fechar, o ano de 2017 foi marcante, pois acontecia a sua 35ª edição do Festival de Dança de Joinville, que foi notável por uma Noite de Gala exclusiva, um espetáculo criado pelo bailarino e coreógrafo Marcelo Misailidis especialmente para a comemoração de 35 anos do Festival. A Noite de Abertura recebeu a Companhia Deborah Colker com o espetáculo "Cão sem Plumas". Uma das novidades deste ano foi o Passaporte Cultural, um guia de bolso com os principais pontos turísticos de Joinville. Ao concluir os roteiros os participantes puderam retirar prêmios exclusivos da Capital Nacional da Dança. Essa iniciativa não só agrega uma rede de sociabilidade entre os participantes do Festival, como também para a população da cidade.

Já existem registros oficiais sobre o último festival apresentado em 2019, e como sempre, este evento possui uma forte tendência em sempre buscar novidades, mais elementos que interessem a todos e uma necessidade de almejar cada vez mais reconhecimento e importância no cenário da dança. Joinville mostra-se como um festival que tem como missão promover a dança como expressão artística e contribuir para a difusão cultural e o desenvolvimento regional. Além disso, este ano a organização do evento marcou um aumento significativo no número de participantes no Festival, batendo o próprio recorde em número de inscritos em um festival desta proporção. Isso deixa claro que a utilização da dança não está apenas no campo artístico como está também no mercadológico. Não há dúvidas que a cidade garante muitos benefícios financeiros,

culturais e sociais, e que talvez possamos arriscar dizer que muitas pessoas de fora conhecem o município de Joinville pela existência desse festival, seja através das mídias ou de conhecidos que comentam a respeito da grandeza que esse festival representa para o mundo da dança das academias de dança.

O crescimento foi sendo construtivo e recebendo novos lugares, como por exemplo o fato da procura por aulas de dança ter aumentado gradativamente com os sucessos do Festival, independente da idade e com desejos distintos desde a profissionalização até pelo puro prazer de dança ou fazer uma atividade física. Além disso, a famosa Feira da Sapatilha tornou-se um mercado promissor para os comerciantes dessa área. Muitos lucram o equivalente a meses de venda em apenas alguns dias de evento e como a receptividade e a procura é grande, alguns lojistas de artigos e materiais de dança, lançam novos produtos como forma de termômetro para futuras produções. Se der certo em Joinville, a tendência de dar certo em outros locais é muito positiva. Esta Feira pode parecer de longe apenas um local comercial de venda de produtos, no entanto é uma oportunidade de empregabilidade e sociabilização entre os bailarinos e pessoas envolvidas com a dança. O momento de olhar os produtos, passar pelos stands com seus amigos de academia, encontrar antigos colegas, professores e amigos de profissão torna-se algo primordial e único.



Imagem 10: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>

O Festival de Dança, com o objetivo de se tornar uma Organização Social, criou seu Conselho Administrativo e Fiscal. A nova estrutura começou a vigorar em março de 2007 e conta com representantes do poder público, representantes da comunidade e de entidades representativas da sociedade civil organizada, como Associação Empresarial de Joinville (Acij), Câmara dos Dirigentes Lojistas (CDL) e Conselho Municipal de Cultura, além da nova Diretoria responsável pela execução do Festival. Há a Noite de Abertura, quando o festival convida companhias profissionais (do Brasil ou exterior) para abrilhantar o evento, reunindo convidados especiais. E a Noite dos Campeões é o momento dos melhores do Festival se reapresentarem para enaltecer todo o mérito adquirido ao longo do espetáculo.

3.2. A estrutura do Festival de Joinville

Grandes companhias do Brasil e do mundo já brilharam nos palcos de Joinville ao longo das três décadas de existência do evento, a exemplo de Mikhail Bayshnikov e Hell's Kitchen Dance (EUA); Ballet Bolshoi (Rússia); David Parsons (EUA); Teatro

Colón (Argentina); S'poart (França); Mazowske (Balé Nacional da Polônia); os Balés Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo; as primeiras-bailarinas Ana Botafogo e Cecilia Kerche e o dançarino, professor e coreógrafo Carlinhos de Jesus, entre outros. O Festival conta com a organização e execução de uma série de oficinas, participações especiais, mostras e outros eventos que agregam valor e cada vez mais pessoas, não apenas aqueles que irão competir pelas premiações mas que aproveitam para garantir artigos de dança por um preço mais em conta e/ou para realizar aulas com profissionais da área em prol de aperfeiçoamento artístico, técnico ou profissional. Esses acontecimentos ocorrem ao longo do Festival e são para públicos diversos:

- Mostra Competitiva: A Mostra Competitiva é o momento em que os grupos, vindos de todo o Brasil e do exterior, apresentam seus trabalhos em oito noites. A premiação da competição se dá em sete gêneros: Balé Clássico de Repertório, Balé Clássico, Dança Contemporânea, Sapateado, Jazz, Danças Urbanas e Danças Populares. Quem decide quais grupos sobem ao palco do Centreventos são os curadores artísticos do Festival de Dança. Depois, durante o evento, jurados renomados escolhem os melhores em cada gênero e subgênero. Os primeiros colocados sobem ao palco mais uma vez na Noite dos Campeões para dançar a vitória colhida após tantos meses de dedicação. Os jurados também honram destaques com a premiação especial: troféu de Melhor Grupo, e medalhas de ouro para Prêmio Revelação, Melhor Bailarino e Melhor Bailarina. Ao total, são R\$ 36 mil em dinheiro para esses agraciados. O Coreógrafo Revelação recebe um certificado de classificação e ganha ainda uma viagem de uma semana para o exterior, onde deverá participar de evento relacionado ao gênero de atuação do profissional escolhido.

- Meia Ponta: Com o objetivo de estimular novos talentos, o Meia Ponta é uma mostra competitiva, que reúne bailarinos entre 10 e 12 anos, em três tardes, no Teatro Juarez Machado, anexo ao Centreventos Cau Hansen. Os grupos se apresentam nos gêneros Balé Clássico de Repertório, Balé Clássico, Danças Populares, Sapateado, Jazz e Danças Urbanas. Os premiados em primeiro, segundo e terceiro lugares voltam ao palco na Tarde dos Campeões. Entre os fatores avaliados no processo de seleção, dois deles recebem destaque no caso da mostra infantil: a adequação das peças escolhidas para os

bailarinos, no caso do Balé Clássico de Repertório e o desenvolvimento adequado do tema proposto, no caso dos demais gêneros. Em ambos os casos, a técnica aplicada e o tema abordado precisam estar de acordo com a capacidade e idade dos pequenos bailarinos.

- Palco Aberto: Instalados em espaços não convencionais, como praças, hospitais e shopping centers na área central e nos bairros da cidade, os Palcos Abertos propiciam aos moradores locais e visitantes, espetáculos gratuitos de qualidade. As coreografias são inscritas por grupos de todo o país e passam pela análise criteriosa da Curadoria Artística do Festival - o mesmo crivo a que são submetidos os candidatos à Mostra Competitiva e Meia Ponta.

- Workshops coreográficos: Os Workshops Coreográficos oferecem a chance de aprimoramento e novas técnicas de produção de espetáculos com grandes nomes da dança nacional e internacional. São propostas elaboradas pelas companhias participantes da Mostra Contemporânea de Dança, sempre na manhã seguinte às apresentações. Para participar, basta escolher o workshop e se inscrever gratuitamente.

- Seminários de Dança: Os seminários de dança são espaços de debates e discussões acerca de temas pré-escolhidos pelos responsáveis da curadoria do evento. Esse espaço tem a finalidade de abrir diálogos sobre a dança e o seu contexto na contemporaneidade, discutindo desdobramentos como ferramenta de criação, processos pedagógicos e mercados de trabalho na Dança. A programação dos seminários ainda reúne homenagens, conferências dançadas, mesas temáticas, espetáculos, performances, apresentações de trabalhos científicos, exposição de pôsteres e lançamento de livros. É um espaço valioso de encontro de estudantes, artistas, pesquisadores, educadores, profissionais de dança e de áreas afins, esperando discutir, debater e vivenciar diferentes abordagens.

- Encontros das Ruas: Voltado para a cultura urbana durante o Festival, o Encontro das Ruas é uma grande confraternização entre os amantes da cultura Hip Hop. Batalhas de B. Boys, B. Girls, Hip Hop Freestyle, Locking, Popping, House Dance e MC's aconteceram em forma de apresentações sem o caráter competitivo.

- Rua da Dança: Com o propósito de reunir a comunidade em torno da arte e fazer as pessoas entrarem literalmente na dança, a Rua da Dança possui atividades realizadas na Estação da Memória, junto à Estação Ferroviária de Joinville, em um único dia. Professores e coreógrafos dão dicas e ensaiam alguns passos com quem passa pelo local. Totalmente gratuita, a programação da rua oferece um dia para divertir a família inteira e interagir com bailarinos.

- Dança Comunidade: No intuito de mais uma vez discutir, debater e buscar alternativas para que a dança seja uma ferramenta de inclusão social e de fomento à educação de qualidade, o Dança Comunidade reúne profissionais envolvidos na dança com o viés da educação e em projetos sociais. O objetivo é a troca de ideias com os participantes em fóruns que buscam novas possibilidades para mudar a realidade de comunidades de todo o Brasil.

- Mostra Contemporânea: Com o objetivo de mostrar o que está sendo criado na contemporaneidade na dança, a Mostra realça a diversidade de linguagens e perspectivas de criação e pesquisa. A programação inclui espetáculos inéditos ou não, e workshops gratuitos destinados a coreógrafos e bailarinos. O aprofundamento na pesquisa e no desenvolvimento crítico da dança como arte é a marca principal da Mostra Contemporânea de Dança de Joinville.



Imagem 11: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>



Imagem 12: <https://viagemeturismo.abril.com.br/materias/fotos-do-festival-de-danca-de-joinville-santa-catarina/>

Outro ponto relevante para destacar é a equipe de curadoria, que sempre traz personalidades importantes do universo da dança. Nomes como Ana Botafogo, já passaram pela incrível equipe de curadoria, que é responsável pela organização de todo festival. Entre as funções da Curadoria Artística estão a definição das atrações das noites de Abertura e Gala, seleção dos grupos que se apresentam no evento (Mostra Competitiva, Meia Ponta, Palcos Abertos e Estímulo Mostra de Dança), escolha dos cursos, oficinas e professores, indicação dos jurados, elaboração da programação dos Seminários de Dança e o suporte na estruturação de todos os eventos que integram a programação do festival. Através de notícias locais, que são recorrentes quando o assunto é o festival de dança, muitos nomes relevantes já passaram pela curadoria do Festival de

Joinville, como Marcelo Misailidis e Monica Mion, que dançaram nas primeiras edições do evento, serão os novos curadores e devem organizar a estrutura técnica e artística do evento de 2015 ao lado da diretora artística e coreógrafa Tais Vieira, que permanece no grupo por mais um ano. Ela é curadora neste ano ao lado de Cecília Kerche, da bailarina, coreógrafa e diretora Iracity Cardoso e a professora e pesquisadora Sigrid Nora. A formação da curadoria altera parcialmente a cada ano. Segundo a organização do Festival, isso proporciona uma renovação constante das propostas e também dos conceitos que norteiam a organização do evento. Este Festival possui uma proporção que demanda equipes especializadas e em grande escala, visto a intensidade do espetáculo.

O tamanho físico, temporal e a importância artística e social que um festival como o de Joinville possui torna-se algo necessário para debater e refletir sobre o mercado da dança e a atuação de bailarinos/intérpretes dentro da ideia de competição. E não apenas demonstração e/ou argumentação do seu trabalho, pois quando falamos em atuar em competição, temos um corpo que é voltado para aperfeiçoamento técnico e físico e não um corpo voltado para suas sensações e abstrações, assim como temos um público e mídias de divulgação que promovem essa dança mais virtuosa. Joinville oferece a oportunidade de profissionais da área de dança de exibirem suas técnicas e talentos, ao mesmo tempo que proporciona lazer e aprendizado para aqueles que são do campo da dança. Para aqueles que não trabalham com dança provavelmente possa ser mais interessante participar do festival de forma mais indireta, assistindo ou participando de palestras, workshops, conversando com profissionais da dança e aprendendo mais sobre dança. Ou até mesmo conhecendo o território catarinense e sua cultura local que tem muito a oferecer, visto que a cidade de Joinville ganha muita repercussão e movimenta sua economia em grande escala durante o período do festival. De acordo com Siqueira (2014) percebe-se hoje que o contato com as informações veiculadas nesses eventos foi de grande importância para o estabelecimento de novas conexões e referências para a dança produzida no Brasil. As cidades que abrigaram esses festivais passaram a experimentar transformações significativas, qualitativas e quantitativas, ampliando seus leques de produções em torno da dança e o raio de alcance das mesmas. Logo, percebemos que eventos desse estilo, independente do porte, conseguem ampliar não

somente o campo de atuação da dança, como pode ser possível melhorar a economia em várias camadas, de pequenos empresários até grandes empresas e criar vínculos com a comunidade local, que mesmo direta ou indiretamente, acaba criando uma ligação. Tudo isso nos mostra como esses eventos podem transformar a realidade de pequenas e grandes cidades, pode aumentar a renda de muitas famílias, como também ampliar a popularidade de cidades, bailarinos, escolas de dança ou qualquer que sejam as participações que acrescentam, e muito, o universo da dança.

Conclusão

Ao longo desse processo, foram muitos os caminhos que atravessaram essa pesquisa. No entanto, gostaria de começar a falar sobre o corpo. Corpos que são trabalhados, moldados e experimentados em dinâmicas que divergem em relação a ideologias. Um corpo que dança, um corpo que compete. Um corpo que une a competição com o fazer artístico e que em alguns minutos de apresentação no palco, mostra sua técnica. Essas concepções sempre atravessaram algumas ideias que foram sendo estabelecidas ao longo da minha formação acadêmica e que de certa forma, transbordou de uma maneira que me fez pensar nesses diferentes corpos, nessas danças, ou melhor dizendo, essas técnicas que também acabam por se misturar entre uma coreografia e outra, e que enriqueceram esta pesquisa com novas percepções. O Festival de Joinville pode ser considerado algo pertencente ao imaginário das pessoas, como uma fonte de aprimoramento e uma certeza de que você atingiu o auge da sua carreira. Participar de um festival como esse, pode significar muito para coreógrafos e bailarinos, já que para entrar você já passa por uma pré seleção, dos melhores inscritos, para que a partir daí consiga concorrer aos prêmios. Esse imaginário vem carregado de memória, história, que foi construída ao longo de muitos anos e se afirmando no campo da dança e dentro do mercado dos festivais competitivos.

Sem fazer juízo de valor entre as instituições envolvidas, tanto as escolas de dança quanto outros festivais, até porque mesmo pensando em valores quantitativos, independente de um festival ser grande, reconhecido, internacional, ou nada disso, estes funcionam de maneira produtiva e promove a propagação de trabalhos coreográficos, possibilitando o conhecimento e divulgação de novos bailarinos, coreógrafos e academias de dança. Um ponto em comum a todos os festivais competitivos está naquilo que é apresentado. O virtuosismo está muito presente na produção artística das obras de dança dos festivais competitivos, claro que pensando em questões práticas, quando se tem alguns poucos minutos para mostrar todo o seu talento, é normal que os movimentos sejam voltados para uma estética para impressionar, dentro do que seria incrível para um

ser humano fazer. Para Monteiro (1998) o maravilhoso existe, portanto, para despertar o interesse do público pelos acontecimentos extraordinários, inesperados, que, no entanto, parecem naturalmente plausíveis. Nesse sentido, não se pode pensar o maravilhoso fora da correlação com seu oposto complementar: o verossímil. O maravilhoso, ou podemos chamar de virtuoso, se opõe ao verossímil na medida em que pode ser definido como aquilo que surpreende, que desvia o curso normal das coisas; mas, em contrapartida, para que possa surpreender, o maravilhoso deve ser crível.

Esses encadeamentos que vão ganhando forma dentro de uma perspectiva criada logo no início dessa discussão, consolidaram algo que vinha sendo alimentado dentro de mim. Uma ideia que veio através da história, transformando os pensamentos individuais e coletivos em relação a dança. Para Rocha (2016) quando o mundo era mundo, podíamos dividir a dança assim: dança social, dança ritual e dança cênica. Historicamente, a dança que passou a ser considerada de arte separou-se da dança social e da dança ritual e especializou-se como dança cênica e, com perdão da palavra inventada, digamos assim, a dança se cenificou. Ao tornar-se de arte, ela se tornou cênica. Isso trouxe consigo uma medida de valor: a dança cênica, por ser artística, sendo portadora de mais valor do que as outras. Hoje, estas bordas já não se sustentam com o mesmo rigor de antes, muito embora não possamos dizer que elas desapareceram por completo. Esses valores em referência a dança cênica são interessantes para os festivais competitivos, considerando que o reconhecimento de técnicas virtuosas, funcionam muito bem para esse modelo de festival e principalmente para essa dança que compete com outras danças, dentro de categorias estabelecidas por instituições organizadoras. As técnicas apresentadas são afirmadas através desses corpos que crescem, dançam, transformam-se em movimento, e que possuem uma história a qual passaram por mudanças que entram no campo social (danças sociais/ de salão), campo ritualístico/místico (danças rituais) e a dança cênica que veio com as criações de novas técnicas, novos passos, cenas e diferentes maneiras de trabalhar a dança, sendo profissional ou não.

Esse debate da dança dentro do campo da competição, sendo vinculada a um mercado produtor de conteúdos mais diluídos; sendo posta para avaliação e apresentada por diversas óticas e formas de trabalhar. As múltiplas camadas que compõem um

festival, desde os bailarinos e coreógrafos, organizadores, equipe técnica, lojas de venda de produtos, mídias de divulgação, até chegar ao público. Tudo isso carrega a memória e afirmação do Festival de Joinville como um grande festival, de suma importância para o mundo da dança e em especial para aqueles que atuam em escolas/academias de dança. O fato de estarmos perante um mercado que abraça instituições que se comportam como uma escola regular (falando de calendário de aulas, eventos internos, apresentações e festival, se esse último item for do desejo da escola de dança), faz com que esses festivais competitivos tenham um público participante muito ativo e organizado, visto que quando envolvemos crianças e adolescentes, os quais costumam participar em massa desses eventos, temos que sempre ter um cuidado e dedicação especial para que qualquer espetáculo aconteça.

A meu ver, não há dúvidas de que os festivais competitivos são uma ótima jogada de marketing para amplificar a dança cênica e instituições de ensino da dança. Uma fórmula que deu certo e tende a crescer cada vez mais, já que com o passar do tempo, as pessoas vão entendendo, aprendendo e conseguindo aumentar a proliferação de outros festivais, além dos já conhecidos, fazendo com que mais gente se apresente, mais coreografias sejam criadas e conseqüentemente mais pessoas no ramo da dança. O motivo para Joinville ter se tornado um grande festival, conhecido dentro e fora do Brasil, uma referência para muitos bailarinos amadores e profissionais, pode ser explicado por tudo que vimos e analisamos até agora, porém não me parece palpável uma fórmula de sucesso, algo que consiga esclarecer objetivamente. São muitos fatores que fomentam essa ideia e provavelmente outros fatores, que não eram destaque para esta pesquisa, também podem estar interligados. O que eu acredito é em um trabalho bem feito, honesto, que amplie possibilidade para além do esperado, ou seja, não é apenas uma apresentação de dança, um palco italiano, jurados ao fundo e plateia. São empresas patrocinando, lojas vendendo seus produtos, workshops que abraçam todas as tribos, pessoas interessadas em aprender e usufruir tudo que o festival tem a oferecer, e acima de tudo, o seu compromisso com a dança como linguagem artística de grande relevância e potência cultural.

Referências bibliográficas

BOURCIER, Paul. História da dança no ocidente. Tradução: Marina Appenzeller. - 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Gosto de Classes e Estilos de Vida*. Extraído de: ORTIZ, Renato (org.). 1983. Bourdieu – Sociologia. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-121.

BRANT, Leonardo. *Mercado Cultural: investimento social, formatação e venda de projetos, gestão e patrocínio, política cultural*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

BRANT, Leonardo. *O poder da cultura*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2009.

CALAIS-GERMAN, Blandine. *Anatomia para o movimento*, Vol. 1: Introdução à análise das técnicas corporais. São Paulo: Manole, 1991.

CERIANI, Alejandra. Projeto webdança: Uma coreografia do gesto digital. In: BONITO, E.; BRUM, L.; CALDAS, C.; LEVY, R. (Orgs). *Ensaio Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2012.

CHARRÉU, Leonardo. “Cultura Visual: Rupturas com inércias e ignorâncias curriculares” In Martins, Raimundo e Tourinho, Irene. (Orgs) Como e Porque Pensamos a Educação da Cultura Visual, Col. Cultura Visual e Educação (pp. 113-128). Santa Maria: Editora Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford/NY: Oxford University Press, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Versão eletrônica produzida pelo Coletivo Periferia, maio 2003. Tradução em português: www.terravista.pt/IlhadoMel/1540. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.com/eLibris/socespetaculo.html>.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de Ballet e Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

Escritos de artistas: anos 60/70/ seleção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim;[tradução de Pedro Sússekind... et al.]. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GARAFOLA, Lynn (ed). *Rethinking the sylph: new perspectives on the romantic ballet*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy. *Jazz dance: a history of the roots and branches*. Gainesville: University Press of Florida, 2014.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org). *Educação da cultural visual: conceitos e contextos*. p. 31 – 49. Ed. da UFSM, Santa Maria. 2011.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção*. Publicado em: Revista Estudos (Universidade Católica de Goiás), Goiânia, v. 30, n.4, p. 753-766, 2003.

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento. In: V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. ABRACE. São Paulo. 2009. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101335739685.pdf>>

KATZ, Helena. O corpo que dança – A cultura faz parte do bolo do PIB, da produção de massa crítica de Produção de Conhecimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 de agosto de 2001. Disponível em: <<http://helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91313682927.pdf>>

KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru. SP: EDUSC, 2001.

LEPCKI, André. Coreopolítica e Coreopolicia. *ILHA* v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. Lições de Dança, 2/ Arnaldo Antunes... [et al.] pgs 27-40. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MÉSZAROS, István. “Aspectos da alienação: Aspectos estéticos” in Marx: A teoria da alienação. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 171-193.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745768, nov. 2016. ISSN 1676-2592. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>. Acesso em: 16 nov. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1998.

MUNDIN, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, 2005. Disponível em <https://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/Jazz%20embap.pdf>

PAVLOVA, Adriana. *Panorama RioArte de Dança*. Lições de Dança, 2/ Arnaldo Antunes... [et al.] pgs 175-201. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

PEREIRA, Roberto. *Giselle: o voo* traduzido. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2003.

_____. *Luz na dança: contornos e movimentos*. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea? : uma aprendizagem e um livro de prazeres / Thereza Rocha; ilustrações Clara Domingas. - Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROCHA, Thereza. *O corpo na cena de Pina Bausch*. Lições de Dança, 2/ Arnaldo Antunes... [et al.] pgs 143-174. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

ROCHA e CASTRO. “Cultura da mídia, Cultura do Consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno”. LOGOS 30. Tecnologias de Comunicação e Subjetividade. Ano 16, 1º semestre 2009, p. 48-59.

RUDIGER, F. A Escola de Frankfurt e a trajetória da crítica à Indústria Cultural. In: Estudos de Sociologia (Unesp) 4 (17-29) 1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/903/767>>

TROTTA, Mariana de Rosa. *O discurso da dança: uma perspectiva semiótica* / Mariana de Rosa Trotta. - 1. ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.

XAVIER, Cíntia N. Jazz, Jazz, Jazz... *Revista Consequência*, Campinas, ano 1, n. 1, p. 18, 1994.

WYDRO, Kenneth. *The Luigi Jazz Dance Technique*. New York: Doubleday, 1981.

Sites acessados para a pesquisa:

<https://blog.sodanca.com.br/jazz-dance-historia-em-movimento-parte-1-3/>

<http://www.ifdj.com.br/site/index.php/resumo-historico-do-festival/>

<http://static.publico.pt/coleccoes/jazz/drt.historiaDance.asp>

http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Festival_de_Dan%C3%A7a_de_Joinville

<http://festivaldedancadejoinville.com.br/>

<https://www.youtube.com/watch?v=RCi3XwkE0EA>

http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Escola_do_Teatro_Bolshoi_no_Brasil

<https://www.nsctotal.com.br/noticias/ana-botafogo-e-anunciada-curadora-artistica-do-festival-de-danca-de-joinville>

<http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/festival-de-danca-joinville/2014/noticia/2014/07/festival-de-danca-anuncia-nova-equipe-da-curadoria-artistica.html>

<http://www.ifdj.com.br/2010/institucional-organizacao.php>

Anexo 1 – Equipe técnica do Festival de Dança de Joinville

O Festival de Dança, com o objetivo de se tornar uma Organização Social, criou seu Conselho Administrativo e Fiscal. A nova estrutura começou a vigorar em março de 2007 e conta com representantes do poder público, representantes da comunidade e de entidades representativas da sociedade civil organizada, como Associação Empresarial de Joinville (Acij), Câmara dos Dirigentes Lojistas (CDL) e Conselho Municipal de Cultura, além da nova Diretoria responsável pela execução do Festival. A nova formação garante mais transparência e participação da comunidade no processo administrativo e mantém a experiência que garantiu ao evento a solidez e respeito que possui hoje.

Diretoria: é responsável pelo planejamento, execução, administração financeira e captação de recursos para o Festival de Dança, bem como pelo funcionamento do Instituto Festival de Dança. Formação atual:

Presidente: Ely Diniz da Silva Filho: É formado em Relações Públicas e Pós-Graduado em Administração. Além de presidir o Instituto Festival de Dança de Joinville, é também presidente da EDM Logos Comunicação Corporativa e do Conselho Municipal de Turismo de Joinville. Foi um dos fundadores do Instituto Festival de Dança de Joinville, em 1999, em que já foi também diretor executivo.

Diretor Administrativo: José Francisco Payão: Graduado em Administração em 1982 e Pós-Graduado em Administração de Empresas, foi diretor administrativo e presidente da Fundação Cultural de Joinville. Já ocupou também o cargo de presidente do Instituto Festival de Dança de Joinville em 2005 e 2006. Desde então é o responsável pela área administrativa e financeira do Instituto.

Diretoria Executiva: desempenhada pela empresa Arte Brasil (contratada), por meio de seu sócio Victor Aronis (responsável pelo Festival de Teatro de Curitiba até 2007), que já atuava na organização do evento desde 1999, quando da criação do Instituto Festival de Dança.

Diretor Executivo: Victor Aronis: Sociólogo natural de Porto Alegre (RS), foi um dos fundadores do Instituto Festival de Dança de Joinville, em 1999 quando assumiu a função de diretor executivo do evento. Por meio de sua empresa, a Arte Brasil, foi também responsável pela organização e realização do Festival de Teatro de Curitiba até 2007.

Conselho Artístico: nomeado pela presidência da diretoria do Instituto Festival de Dança, mantém o mesmo formato que prevê a mudança de dois dos quatro conselheiros a cada dois anos. Constituído por profissionais reconhecidos da dança nacional e internacional, tem por responsabilidade trazer sugestões que contribuam para a formatação técnica e artística do evento, como revisar o regulamento das mostras, fazer a seleção dos grupos, indicar professores, jurados, companhias convidadas e outros projetos e ações especiais que podem enriquecer o conteúdo técnico-artístico do evento.

Componentes do Conselho Artístico:

Fernanda Chamma: Formada em ballet clássico com cursos de especialização em jazz dance e musical theatre no exterior. É diretora artística da Only Broadway, coreógrafa da Rede Globo de Televisão e atua como jurada no quadro Dança dos Famosos. Coreografou recentemente os espetáculos O Sítio do Pica Pau Amarelo, Hairspray, A Gaiola das Loucas e acaba de estrear o musical Garfield no Brasil.

João Wlamir: Foi bailarino solista e hoje é ensaiador do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É coreógrafo e diretor artístico do Grupo de Dança DC. Em 2007, foi responsável pela direção da Noite de Gala do 25º Festival de Dança de Joinville.

Ana Vitória: Diretora artística, coreógrafa e intérprete-criadora há 15 anos. Doutora em Dança e professora dos cursos de Graduação e Pós-Graduação das Faculdades Angel Vianna e Centro Universitário da Cidade, ambas no Rio de Janeiro. Premiada em diversas categorias por suas obras no Teatro e na Dança, apresentadas no Brasil e no exterior. Ministra workshops de Técnica de Dança Pós-Moderna, Composição Coreográfica e Estudos para um Corpo do Ator.

Andréa Bardawil Campos: Coreógrafa e diretora da Companhia da Arte Andanças, é uma das fundadoras da ONG ALPENDRE - Casa de Arte, Pesquisa e Produção, onde desenvolve pesquisas na área de vídeo-dança. Como coreógrafa, foi uma das selecionadas no projeto Rumos Itaú Cultural Dança - 2000, com o projeto "O Tempo da Delicadeza". Atualmente é coordenadora pedagógica da Bienal Internacional de Dança do Ceará e também do Curso Técnico em Dança, realizado pelo Instituto de Arte e Cultura do Ceará - IACC, Senac e Secult. Também foi jurada do Festival de Dança de Joinville.

Conselho de Administração: responsável por ações deliberativas que incluem aprovação do planejamento e acompanhamento da execução e resultados dos projetos desenvolvidos pela Diretoria do Instituto. Os dez integrantes do Conselho de Administração têm mandato entre 2 e 4 anos e reúnem-se três vezes ao ano.

Formação atual:

Presidente do Conselho: Borges de Garuva, representante do poder Público Municipal.

Vice-presidente do Conselho: Dr. Valdir Steglisch, empresário e Presidente do Instituto Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Secretário do Conselho: Joel Gehlen, jornalista, editor e diretor da Editora Letra D'Água.

Charles Narloch, artista plástico e curador (representante do Conselho Municipal de Cultura). Edson Busch Machado, representante do Conselho dos Associados do Instituto Festival de Dança de Joinville. Carlos Antonio Grandene, empresário (representante da CDL). Marcos Odanai, representante do poder Público Municipal. Moacir Bogo, empresário (representante da Acij). Silvestre Ferreira, representante do poder Público Municipal. Yoná da Silva Dalonso, profissional da área de turismo e coordenadora do curso de Gastronomia da Univille.

Conselho Fiscal: responsável pela supervisão das atividades administrativas e financeiras do Instituto. Os integrantes do Conselho Fiscal têm mandato de 2 anos e reúnem-se a cada seis meses.

Formação atual:

Atanásio Pereira Filho, Aliatar José Cordeiro e Luiz Henrique Lima.

Conselheiros Suplentes:

Jean Carlos Vieira, Luiz Carlos da Silva e Rosangela Moser.

Anexo 2

Cronologia do Festival de Joinville

1983: 10 de julho – A Sociedade Harmonia Lyra, prédio histórico no centro de Joinville, é o palco da primeira edição do evento. Joinville passava por um dos piores períodos de cheias, o que complicava o deslocamento na cidade e mesmo no estado de Santa Catarina. Para surpresa dos organizadores, 40 grupos participaram, reunindo cerca de 600 estudantes de dança. Foram cinco dias de apresentações, com espetáculos de clássico, moderno, jazz e folclore.

1984: Na segunda edição, com as expectativas superadas, o festival passa para o Ginásio Ivan Rodrigues. Mais de mil estudantes, representando 62 escolas, invadiram alegremente Joinville. A duração do festival passou para sete dias. O festival começava a desenhar um modelo que iria além da competição e que passava a lhe dar projeção nacional.

1985: O Festival contou com apresentações especiais da Cisne Negro Cia. de Dança (SP), com a coreografia “Do Homem ao Poeta”, e do Ballet da Cidade de São Paulo (SP), com a coreografia “Karada”. O evento se firmou no ginásio Ivan Rodrigues, local onde permaneceu pelos próximos 13 anos. Além disso, o Festival reuniu o dobro do número de participantes do ano anterior: cerca de dois mil bailarinos de 88 grupos vindos de todo o Brasil.

1986: Pela primeira vez, foram realizadas apresentações em palcos ao ar livre, montados em praças da cidade. A noite especial ficou por conta do Ballet Teatro Guaíra de Curitiba (PR). E, mais uma vez, o número de participantes bateu o recorde.

1987: A companhia Studio D1, de Curitiba (PR) faz uma apresentação inesquecível, montada especialmente para o festival: o segundo ato do balé “La Bayadère”, estrelado por Ana Botafogo e Jair Moraes. Essa foi a primeira vez que a bailarina participou do evento.

1988: Nos dez dias de Festival foram mais de 150 horas de apresentações. O primeiro espetáculo a subir ao palco deste ano foi “Lamento por Escravos”, uma homenagem ao centenário da abolição da escravidão. Também na abertura se apresentou o balé de teatro Castro Alves, de Salvador (BA).

1989: Destaque para a companhia francesa Ballet Lolita. Além disso, o espetáculo “O Lago dos Cisnes” foi apresentado pela primeira vez em Joinville, tendo como convidada especial a bailarina Cecília Kerche. Um ano para ficar na história.

1990: Considerada pela imprensa, professores, jurados e bailarinos como a melhor edição do Festival realizada até então, não contou com a participação de nenhum grupo estrangeiro convidado e também não foram aceitas inscrições de grupos novos. Destaque para a Companhia de Dança do Palácio das Artes (MG), Corpo de Baile do Teatro Guaíra (PR), Nora Esteves e Marcelo Misailidis (RJ). Eventos paralelos cresceram, ganhando exposições e lançamentos de livros.

1991: O Festival foi marcado por um movimento de maior profissionalização. A abertura de cada noite competitiva contou com a participação especial de Ana Botafogo, Cecília Kerche, Nora Esteves e Marcelo Misailides, todos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Vários grupos de fora do Brasil também participaram da edição, que com o ginásio reformado e passou a ter capacidade para duas mil pessoas.

1992: O Festival completa 10 anos e bate o recorde de público: cerca de 100 mil pessoas prestigiaram o evento. Mais uma vez a bailarina Cecília Kerche vai a Joinville e encanta o público com a apresentação especial de “Diana e Acteon”, ao lado do astro argentino Maximiliano Guerra. Outra atração foi a participação de 24 grupos de dança que foram destaques nestes dez anos.

1993: Esta edição prestou tributo a três personalidades da dança: Rudolf Nureyev (1938 – 1993), Jorge Donn (1947 – 1992) e Carlos Trincheiras (1937 – 1993). Uma mostra de filmes de dança foi realizada no Cine Palácio. Destaque para o projeto “A praça dança na noite”, onde os grupos que conquistaram o primeiro lugar na noite anterior se apresentavam para quem não teve a oportunidade de assisti-los.

1994: Ana Botafogo foi uma das convidadas. Além de se apresentar na abertura do evento, ela foi jurada e ainda lançou o livro “Ana Botafogo, na magia do palco”. Carlinhos de Jesus e a companhia de dança do Rio de Janeiro também estiveram presentes nesta edição.

1995: A 12ª edição tem treze dias de programação. As grandes atrações convidadas foram o Ballet do Theatro Bolshoi da Rússia e o Ballet Stuttgart, da Alemanha. A dança mundial começava a descobrir que no interior do Brasil havia uma genuína preocupação com a dança, dando a ele o reconhecimento internacional. A iniciativa privada também passava a investir mais, com patrocínios, ampliação do parque hoteleiro e mesmo com uma preparação maior do comércio.

1996: Pela primeira vez, o Festival recebe a visita de um Ministro da Cultura. Foram 13 dias de evento com a participação de 150 grupos. A Noite de Abertura teve como atração

17 integrantes do Ballet Bolshoi, de Moscou. Outra participação importante foi da Stuttgart Ballet, da Alemanha.

1997: Cerca de 20 cursos foram oferecidos nesta edição – desde balé clássico à dança de rua e iluminação. O Balé Nacional de Cuba fez uma apresentação especial nesta edição. Além disso, Carlinhos de Jesus pisa mais uma vez no palco de Joinville e esbanja charme e ginga para a plateia.

1998: O Festival de Dança de Joinville ganha o Centreventos Cau Hansen, arena multiuso, que passa a abrigar toda a área administrativa do evento, bem como um grande palco dimensionado e preparado tecnicamente para qualquer tipo de montagem artística. O novo espaço abriga cerca de 4,5 mil espectadores por apresentação. Naquele ano também foi criada a Feira da Sapatilha, hoje considerada a maior feira do setor no país, com a participação dos principais fabricantes nacionais de artigos de balé.

1999: Ano que marca o início de uma nova fase, com a criação do Instituto Festival de Dança de Joinville, entidade sem fins lucrativos que tem por objetivo o gerenciamento completo do evento. Por sua formatação jurídica, o Instituto pode captar recursos da iniciativa privada através de leis de incentivos, o que aumenta o interesse de patrocinadores. Somam-se a estes valores aqueles obtidos com inscrições dos grupos nos cursos e oficinas e a venda de estandes e ingressos, o que torna o evento autossustentável, do ponto de vista financeiro.

2000: Procurando dar uma oportunidade aos jovens estudantes de dança é criado o Festival Meia Ponta, atualmente denominado apenas Meia Ponta. O evento é destinado a crianças com idade de 10 a 12 anos, que durante três dias se apresentam no Teatro Juarez Machado, espaço para 500 espectadores, localizado no Centreventos Cau Hansen.

2001: Ano que marca o início da Mostra de Dança Contemporânea (hoje denominada Mostra Contemporânea de Dança), evento não-competitivo voltado a companhias de dança profissionais, que antes tinha três ou quatro noites de apresentações, realizadas no Teatro Juarez Machado.

2002: O Festival chega aos 20 anos, consolidado como o maior do país. Mais de 200 grupos de 14 estados brasileiros e Paraguai participaram desta edição. E o espetáculo da Noite de Abertura foi com a Cia. de Dança Deborah Colker – que fundiu a dança com as artes plásticas.

2003: O Festival contou com vários eventos especiais: exposição de figurinos, de artes plásticas, desfiles, cursos e cerca de 20 palcos alternativos. Na Noite de Abertura, o Balé Teatro Guaira se apresentou com “O Grande Circo Místico”. Nasce o projeto Dança Comunidade, com o objetivo de inclusão social na comunidade joinvilense.

2004: O crescimento do número de bailarinos, estudantes e profissionais da dança passa dos quatro mil. E as companhias estrangeiras também marcam presença: na Noite de Abertura, o Ballet Estable Del Teatro Colón (Argentina) e na Noite de Gala, o Ballet Du Grand Théâtre de Genève (Suíça), que apresentou três peças para mostrar a variedade de repertório e os 12 anos sem passar pelo Brasil.

2005: Citação no Guinness Book como o maior festival de dança do mundo. A citação está no capítulo Festivais e Tradições – O mundo moderno: "O Festival de Dança de Joinville, em Santa Catarina, Brasil, é o maior do mundo. Produzido pela primeira vez em 1983, estende-se ao longo de pelo menos 10 dias, e a ele comparecem 4.500 dançarinos brasileiros e estrangeiros, de mais de 140 grupos amadores e profissionais, com uma assistência de mais de 200 mil pessoas a cada ano".

2006: Em sua 24^a edição, o Festival é tido como um dos mais completos eventos do gênero no Brasil e na América Latina, reunindo variados aspectos da dança. Na parte competitiva, mais do que avaliar e julgar, a Coordenação Artística e o júri têm promovido reuniões com os participantes na manhã seguinte às apresentações, mostrando aos coreógrafos e bailarinos pontos que foram considerados positivos e críticas construtivas sobre o que pode ser melhorado. Um exemplo de resultado positivo desta iniciativa está no gênero Jazz, que se encontrava aquém das expectativas, e na edição de 2005 foi considerada a maior surpresa do evento pela qualidade dos trabalhos apresentados. Também neste ano nasce o Encontro das Ruas, evento voltado à arte da cultura urbana.

2007: O Festival comemora o Jubileu de Prata (25 anos) e traz para a Noite de Abertura o bailarino Mikhail Baryshnikov com sua companhia Hell's Kitchen Dance. O Festival de 2007 registrou lotação máxima na maioria das noites no Centreventos e alcançou cerca de 200 mil pessoas de público em todos os palcos da cidade.

2008: O clássico O Lago dos Cisnes, com o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre eles os solistas Cecília Kerche e Vitor Luiz, marcou a abertura do Festival, que reuniu 4.800 participantes em 11 dias. Na Noite de Gala, o destaque foi a obra "Grande Suíte do Balé Dom Quixote", interpretado pelos solistas do Ballet Bolshoi na Rússia, Natalia Osipova e Andrey Bolotin e 100 bailarinos e alunos da Escola Bolshoi de Joinville, além de bailarinos convidados. Foi a primeira vez que a matriz e a escola subiram juntas a um palco, em um balé completo. Três novidades deixaram o Festival ainda mais próximo da Comunidade: a Rua da Dança, o Visitando os Bastidores e a Passarela da Dança.

2009: A organização do Festival de Dança de Joinville mudou o conceito de uma de suas mostras não competitivas. A até então chamada de Mostra de Dança Contemporânea passou a se chamar Mostra Contemporânea de Dança. Isso porque o evento não quer limitar essa ação somente à dança contemporânea. A intenção é trazer ao festival outros gêneros da dança que mostrem o que há de moderno e inovador.

2010: Em sua 28ª edição, o Festival de Dança de Joinville se destacou mais uma vez pelo grande número de atividades culturais voltadas à dança que foram oferecidas aos cerca de 6.500 participantes em seus 16 eventos. Foram 2.500 vagas em cursos, oficinas, workshops e seminários, além de 11 noites com Centreventos Cau Hansen lotado na maioria delas. Foi também o Festival em que o musical ganhou força, alavancado pelo espetáculo “Pernas Pro Ar” de Claudia Raia, e pelo Circuito Broadway, oficina que preparou profissionais para este gênero em alta no mundo das artes. Toda a cidade recebeu a dança em 17 palcos abertos em praças, shopping centers e entidades, totalizando mais de 230 mil pessoas envolvidas com o maior Festival de Dança do Mundo.

2011: O público mais uma vez lotou a arena do Centreventos Cau Hansen. O evento contou com apresentações de peso nas Noites de Abertura e Gala. Destaque para a Cia. Deborah Colker e Balé Teatro Castro Alves, de Salvador (BA). Além de ser referência em dança, cursos, oficinas e workshops, mais uma vez a Feira da Sapatilha também fez sucesso recebendo diariamente cerca de seis mil pessoas. O Festival deste ano inovou ainda nas redes sociais e no aplicativo para Iphone e Ipad. Sem contar no foco para inclusão social, com o guia disponibilizado em braile e as apresentações antes dos espetáculos em libras. Nesta edição foi realizado ainda o PedalTur, roteiro de passeios ciclísticos, aliando sustentabilidade à saúde. Nesse ano o evento recebe também a Medalha do Mérito Cultural do Ministério da Cultura.

2012: O Festival completa 30 anos inaugurando a calçada da fama em homenagem aos grupos e escolas que marcaram a trajetória de sucesso do evento. Entre os destaques, na abertura, Ana Botafogo dança “Isadora Duncan”, uma memorável Noite de Gala também homenageia os grupos mais marcantes que fizeram a história de consagração do festival, levando ao palco 15 grupos convidados em um único espetáculo dirigido por Ricardo Scheir. Ainda para comemorar a data, foi lançado o livro histórico dos 30 anos do Festival e Juarez Machado criou uma gravura especial.

2013: A 31ª edição brilha com vários destaques entre as companhias profissionais convidadas. Além da abertura com o Ballet Nacional Sodre, do Uruguai, uma grande Noite de Gala celebra os 100 anos da revolucionária obra A Sagração da Primavera, numa versão coreográfica contemporânea apresentada pelo Ballet Teatro Guaíra. Duas novas atrações inéditas também arrebatam a população: Dança 24 Horas (uma espécie de virada cultural ininterrupta) e o Programa Dança Comunidade, que desta vez alcançou a Penitenciária Industrial de Joinville.

2014: Esta edição do Festival de Dança foi marcada pelo belo espetáculo do Grupo Corpo na Noite de Abertura, apresentando suas obras célebres, “Onçotô” e “Parabelo”. E também pela estreia da Estímulo Mostra de Dança, mais nova atração da grade de programação criada para fomentar a profissionalização de grupos premiados na Mostra Competitiva. A implantação do serviço de audiodescrição, destinado a pessoas cegas ou com baixa visão, foi outra ação de destaque neste ano. Realizada durante o espetáculo da Noite de Gala, que contou com a apresentação do Balé da Cidade de São Paulo, a audiodescrição foi uma inovação que veio para ficar, ampliando cada vez mais o alcance de público do Festival.

2015: Neste ano o Festival contou com a presença da Escola do Balé Bolshoi no Brasil na Noite de Abertura com o espetáculo O Quebra Nozes. Na Noite de Gala, a companhia italiana Evolution Dance Theatre apresentou o espetáculo Firefly.

2016: A 34ª edição do Festival de Dança de Joinville aconteceu um FlashMob e mais de 9.000 pessoas participaram. A Noite de Gala foi marcada por uma apresentação do Balé do Teatro Guaíra, a releitura de "Cinderela", um clássico para todas as idades. O evento teve um aumento em número de participantes e ganhou, oficialmente, o título de Capital Nacional da Dança. O reconhecimento foi divulgado na noite de abertura do Festival, diante de um público de 4,2 mil pessoas.

2017: A 35ª edição do Festival de Dança de Joinville foi marcada por uma Noite de Gala exclusiva, um espetáculo criado pelo coreógrafo Marcelo Misailidis especialmente para a comemoração de 35 anos do Festival. A Noite de Abertura recebeu a Companhia Deborah Colker com o espetáculo "Cão sem Plumas". Uma das novidades deste ano foi o Passaporte Cultural, um guia de bolso com os principais pontos turísticos de Joinville. Ao concluir os roteiros os participantes puderam retirar prêmios exclusivos da Capital Nacional da Dança.