

## Impressões fugidias: as relações entre Goiânia, cultura e dança

Rejane Bonomi Schifino\*

### Resumo

Com o objetivo de fornecer uma perspectiva diferenciada sobre como a dança adquiriu a presente projeção na vida cultural de Goiânia, foi realizada a leitura e análise de notícias publicadas sobre dança na imprensa goiana e goianiense entre os anos 1937 e 1969, de documentos que compõem o acervo particular de pessoas e estabelecimentos vinculados ao universo das danças teatrais de Goiânia e de representações historiográficas sobre Goiás publicadas a partir da década de 1970. Procurei demonstrar que o crescimento e a consolidação das danças teatrais aqui têm raízes na transformação do referencial de dança da sociedade local desde a fundação da cidade.

**Palavras-chave:** História da dança, imprensa, Goiânia, *habitus*, arte.

---

## Fleeting impressions: the relations between Goiânia, culture and dance

### Abstract

With the goal to give a different perspective about how dance acquired the current projection in Goiânia's cultural life, a reading and analysis of dance news published by the local press from 1937 to 1969 was performed, from documents of private files from people and places connected to the theatrical universe of dance in Goiânia and from historiographical representations about Goiás published from the 70s on. I aim to show that the growing and consolidation of the theatrical dances in Goiânia started with the change of the local society's dance referential since the foundation of the city.

**Keywords:** Dance history, press, Goiânia, *habitus*, art.

---

## Do hoje para o ontem: a (re)constituição da dança em Goiânia

A observação da vida cultural e artística goianiense explicita que a dança contribui de maneira relevante para seu crescimento e renovação. O cenário atual da dança na cidade permite entrever que ela permeia a cultura

---

\* Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), graduada e mestra em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora de dança da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás, atua em escolas de Ensino Fundamental e Médio. Doutoranda em História pela UFG, com desenvolvimento de pesquisa em políticas públicas em dança no estado de Goiás. E-mail: rejanebonomi@hotmail.com.

local de maneiras distintas: do ensino profissionalizante de técnicas específicas de dança e formação de companhias profissionais locais à abertura de cursos de graduação e pós-graduação nessa área, da dança-educação à ocorrência, em Goiânia, de eventos a ela relacionados, de porte regional e nacional. Por conta disso, questionei inicialmente quais fatores poderiam ter contribuído para a existência de tal diversidade.

Tentei responder a essa questão com a pesquisa de notícias sobre dança que foram publicadas em jornais locais em alguns arquivos da cidade, estabelecendo-se como recorte temporal principal as décadas de 1940 a 1960, apesar de terem sido pesquisadas algumas notícias do final da década de 1930. Paralelamente ao trabalho realizado nos arquivos, fiz um mapeamento do cenário atual da dança na cidade: participei de eventos, conversei com pessoas do meio, busquei informações sobre escolas e cursos e pesquisei sobre produções bibliográficas recentes sobre o tema. Três coisas emergiram desse trabalho inicial:

- A dança se insere na vida cultural de Goiânia das maneiras mais diversas: ensino profissionalizante, evangelização de fiéis, dança-educação, formação de companhias locais, montagem de espetáculos, organização e ocorrência, aqui, de eventos de porte regional e nacional, entre outros.
- O mapeamento feito e as pesquisas sobre produções bibliográficas recentes a respeito da dança salientam que ela começou a apresentar a diversidade atual na cidade de Goiânia a partir da década de 1970.
- A pesquisa realizada nos arquivos demonstrou que a dança já tinha um espaço visível dentro da vida cultural goianiense desde a década de 1940.

A pergunta surgida diante desses dados iniciais foi de qual dança se estava falando, pois as notícias provenientes do recorte 1940-1960 falavam de práticas de dança que ocorriam em salões de baile, práticas de dança rurais / regionais (e que mais tarde foram transformadas em danças folclóricas), algumas técnicas de danças teatrais (como o balé clássico e a dança moderna), entre outras. Já a dança falada pelo mapeamento se referia a algumas técnicas e estilos de dança como o balé, o *jazz*, a dança moderna, independentemente dos sentidos que adquiriram em decorrência da utilização que se fazia delas.

Essa constatação me levou a questionar sobre qual dança caberia falar, se de balé, de catira, de dança de salão, entre outras possibilidades. O que mais marcou, porém, foi o conflito percebido entre o senso comum de que a dança só começou a ter campo na cidade a partir dos anos 1970, principalmente após a introdução da dança moderna e contemporânea em Goiânia por meio de aulas e cursos dessas técnicas – a qual está se fixando como a memória de dança local, conforme Lima (1998, p. 74) e Ribeiro (1998, p. 63) –, e as informações dos jornais de que a dança já estava aqui desde antes. Escolhi, então, falar de danças elaboradas para apresentação (ou representação) em caixas cênicas, definidas aqui como um gênero cuja finalidade é a expressão do aspecto artístico humano por meio do significado atribuído ao movimento, dentro de perspectiva e espaço cênico previamente definidos, resultando numa simbolização da realidade.

Mas as técnicas que compõem tais danças não surgiram do nada. O balé clássico, por exemplo, em seus primórdios, tomou para si matrizes de movimentos advindas das danças das cortes europeias para a configuração de sua técnica e passou a ser codificado “[...] por mestres a serviço das cortes.” (PORTINARI, 1989, p. 56). Outro exemplo é Isadora Duncan, precursora da dança moderna, que se apropriou de elementos da antiguidade clássica para estabelecer seus conceitos de dança (CORBIN, 1991, p. 611). Atualmente, no Brasil, existem pesquisas relevantes sobre as chamadas danças brasileiras, que se constituem com base em apropriações de movimentos corporais existentes em manifestações culturais, que não se encaixam na vertente cênica renascentista, apropriações que são transformadas em matrizes de movimento para a execução de espetáculos de dança que não admitem a formatação dada por técnicas e estilos como o balé ou a dança contemporânea, conforme apontado por Rodrigues (1997).

É perceptível que em dança, portanto, o teatral e o não teatral caminham lado a lado, às vezes convergindo, às vezes não. Por esse motivo, não foi possível ignorar as danças não teatrais trazidas à tona junto com as teatrais pelos jornais entre os anos 1940-1960, pois as primeiras ajudavam a compreender como as segundas adquiriram ao longo do tempo esse espaço que elas têm hoje. Por causa de tal constatação, adotei o referencial de que dança só é dança se coexistem em seu interior *movimento, tempo e espaço*; é a combinação desses três elementos que define o significado de cada dança. Dessa maneira, saliento que falar sobre danças teatrais não se restringe a se falar de técnicas e estilos específicos, mas de como os três elementos citados

são configurados de modo que uma dança seja reconhecida como cênica renascentista, ou formatada para apresentação em palco italiano.

Estabelecido isso, defini como tese que a expansão e consolidação da dança em Goiânia remontam, praticamente, à fundação da cidade. O respaldo inicial obtido para essa definição foi a constatação da existência de práticas de dança não teatrais que, pouco a pouco, foram convergindo com as teatrais e de que algumas técnicas de danças encenadas já tinham sido introduzidas na cidade, seja por meio da abertura de cursos, seja por meio da própria imprensa que publicava notícias sobre elas – por exemplo, existem notícias publicadas nos anos 1950 sobre ícones da dança moderna, como Ruth Saint-Denis e Ted Shawn.

Para este trabalho, foram utilizados, além dos pressupostos teóricos de Marc Bloch (2001), os referenciais teóricos abaixo:

- A metodologia de pesquisa do professor de História da Dança da Universidade de Paris, Paul Bourcier (2001), na qual ele estabelece que o ponto de partida para a construção de uma historiografia de dança é a existência de uma documentação pertinente a tal empreitada, fazendo-se necessário não só o levantamento e exame crítico dos documentos, mas também o estabelecimento de uma relação entre eles para que seja possível construir uma interpretação que fique de acordo com as informações indicadas neles.
- A metodologia de pesquisa da professora assistente do Departamento de Artes Cênicas e Fundamentos da Comunicação da Unesp, Marianna Monteiro (1998), na qual ela propõe o confronto entre as fontes e as interpretações oriundas de marcos históricos do universo da dança.
- A metodologia de pesquisa do professor e coordenador do curso de Licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade), Roberto Pereira (2003), na qual ele sugere a construção de uma historiografia capaz de articular os marcos históricos da dança aos momentos históricos que não são desse universo para que se possa atingir significados mais profundos que os geralmente expostos pela simples cronologia dos fatos.

Com essa fundamentação teórica, realizei a leitura e análise das notícias publicadas sobre dança na imprensa goiana e goianiense entre os anos 1937 e 1969, de trabalhos acadêmicos selecionados sobre a historiografia goiana publicados a partir de 1970, dos documentos que compõem o acervo particular de pessoas e estabelecimentos vinculados ao universo da dança em Goiânia e de bibliografia diversa para o suporte das interpretações realizadas com base nos dados fornecidos pelas fontes. Confirmei a minha tese e encontrei a formação e consolidação de um *habitus* próprio, disseminado entre a população por meio da dança desde muito antes da formação da nova capital – e que continuou a existir nas décadas posteriores.

### **Entre o moderno e o contraditório, o híbrido: Goiânia**

A construção de Goiânia é um tópico extremamente debatido dentro da historiografia do Estado. Foi projetada como uma cidade moderna nos anos que se seguiram à Revolução de 1930 e à ascensão de Pedro Ludovico Teixeira ao poder; foi utilizada politicamente como forma de esvaziar o poder político dos grupos oligárquicos locais para consolidação dos grupos ligados ao novo interventor; foi povoada por famílias das cidades interioranas do Estado que reproduziram na nova capital hábitos e costumes tidos como provincianos, em vez de representativos da cidade moderna que se desejava construir pelo grupo político mudancista em exercício no governo estadual, cujo maior representante era Pedro Ludovico Teixeira (ARRAIS, 2008; OLIVEIRA, 1999). Os hábitos goianienses (e goianos) não se apresentavam tão provincianos quanto se faziam crer pelo grupo político referido acima; porém, tanto os estudos acadêmicos analisados (ARRAIS, 2008; CHAUL, 1984; CHAUL, 1995; OLIVEIRA, 1999) quanto às referências bibliográficas locais sobre arte (BATISTA, 2010; MENDONÇA, 1981; OLIVEIRA, 2004; SOUZA, 1978) demonstravam que a sociedade tinha à sua disposição, como formas de expressão, linguagens artísticas diferenciadas – como a música, as artes cênicas, a dança. Estas poderiam assumir formas tão diferentes quanto uma folia de reis e uma valsa, ou a composição de um tema musical sacro e a exibição de uma ópera. A população conhecia, aprendia, lia e estudava tais artes, aplicando-as ao seu meio. Ainda mais: expunha suas ideias, comunicava-se, debatia, discordava entre si, socializava-se com essas ferramentas.

Dentre os autores pesquisados, a musicista Belkiss Spencière Carneiro de Mendonça (1981) foi a que expôs esta faceta da sociedade goiana de forma mais contundente. Construía uma cultura peculiar, misturada, híbrida, com base em elementos locais e elementos estrangeiros recebidos ao longo do tempo. Contribuíam para a construção de uma cidade moderna, não conforme o planejado pela política oficial, mas de acordo com a própria compreensão do que modernidade significava para eles. Tanto quanto a cultura, a modernidade também se fazia peculiar, conforme assinalado por Berman (2007).

Foi esse ambiente híbrido que Silene Andrade encontrou quando se mudou para Goiânia no final dos anos 1940. De acordo com Mendonça (1981, p. 363), ela criou o primeiro curso de balé da cidade. Já Estércio Marquez Cunha, ex-aluno da pianista Amélia Brandão, relatou que o marido da pianista fora um fazendeiro rico antes da crise do café. Como ele era amigo do então governador paulista Adhemar de Barros, este o mandou para Goiânia para chefiar a Viação Aérea São Paulo (Vasp) aqui. Silene, esposa de José Andrade, era uma bailarina que tinha uma “formação muito fina.” (CUNHA, 2011). Amélia veio para cá junto com o casal porque era mãe de Silene. Ambas começaram a ensinar essas artes na capital dentro da própria casa.

Nas palavras de Estércio Marquez Cunha, “[...] Goiânia era muito pequena ainda.” (CUNHA, 2011). A sociedade – ou, pelo menos, a elite social – se conhecia, e se encontrava praticamente em todos os eventos que aconteciam na cidade. Quando Jerônimo Coimbra Bueno era governador do Estado (1947-1950), eram feitas grandes festas no Palácio das Esmeraldas, as quais eram frequentadas pela elite social:

O governador era o Dr. Jerônimo Coimbra e se faziam festas no palácio, e a sociedade de Goiânia, que era um ovo nessa época, frequentava ali. Pra época, essas festas, muitas vezes, a dona Silene (que era amiga) aprontava balés pra lá. E colocava o quê? Os meninos. Como eu estudava piano com a mãe dela, a primeira experiência que a gente teve foi ela ensinar pra gente um minueto, que a gente foi apresentar nos *garden parties*. No palácio. Certo? Coisas muito ligadas. Meninos que dançavam balé também eram da sociedade de Goiânia, etc. Quem era, essa coisa do balé. A gente dançou minueto por essa época, enfim... (CUNHA, 2011).

As aulas da bailarina paulista atingiam apenas a elite goianiense formada por funcionários públicos mais graduados, políticos, fazendeiros. A maioria dos alunos era composta pelas filhas dessa elite. Os alunos se apresentavam em coreografias montadas para festas ou em pequenos espetáculos que ocorriam em clubes e demais pontos de encontro desse segmento social. Os meninos não estavam excluídos das aulas, até mesmo pela necessidade do elemento masculino na dança. Além do próprio Estércio Marquez Cunha, dançavam os filhos de Silene Andrade e um ou outro garoto. Mas essa ainda era uma prática essencialmente feminina, na qual os meninos que a executavam eram vistos com maus olhos por esse núcleo social ainda ligado aos valores culturais tradicionais da região.

Clotilde Souza Frausino Pereira, que foi aluna de balé nos anos 1950 (embora não de Silene Andrade) e ex-aluna do Colégio Liceu de Goiânia, afirmou que essa era uma atividade encorajada entre as meninas, bem aceita pela cidade: “[...] chamavam as alunas pra fazer apresentações, tinha uma boa aceitação.” (PEREIRA, 2011). Outro detalhe importante foi levantado por Clotilde: a dança não atingia todas as camadas sociais de Goiânia – apenas os que pertenciam à “classe A” (PEREIRA, 2011) tinham aulas dessa arte.

Apesar da boa aceitação, a dança não parecia ter força o suficiente para ser mais que um *hobby* para as filhas da elite goianiense rica – aliás, pareciam mesmo usá-la como “termômetro da civilidade de um povo” (CORVISIERI, 2001, p. 111), como forma de demonstrar a aquisição de cultura no seu sentido mais comum. Silene Andrade parecia ter tudo para ser bem-aceita nessa sociedade que também procurava se distinguir pela aquisição desse tipo de erudição: era refinada, culta, tinha boas relações de amizade e bons contatos na camada social mais rica da cidade. Também deveria ser uma ex-bailarina e professora talentosa e com técnica excelente, já que, segundo Ana Maria Alencastro Veiga Consort (2010), ela fora a primeira professora de Norma Lília, a primeira bailarina goiana surgida, a despeito da desconfiança local sobre o ambiente considerado indigno para se frequentar diariamente e nem estável o suficiente para garantir o próprio sustento. Mas era uma atividade que apresentava como pontos positivos a aquisição de elementos culturais que poderiam (ou podem) ser considerados importantes e beneficiava, de fato, a manutenção da forma física e auxiliava o equilíbrio psicológico.

Essa percepção parece ter auxiliado a fixação – mesmo que breve – das professoras estrangeiras Karin e Nádia em Goiânia. Karin Gesatzkaz era uma bailarina alemã que montou seu estúdio de dança em um prédio da Avenida Goiás, no qual se localizava a loja de Ian Goldfield, o primeiro distribuidor de carros da capital. “Embaixo era a loja dele e em cima era a escola de balé.” (PEREIRA, 2011). Convidada por Karin, a russa Nádia, sua amiga, também veio para a cidade com a finalidade de dar aulas no mesmo estúdio. Suas alunas eram as filhas da elite social goianiense.

Clotilde e Ana Maria foram alunas de Karin e de sua amiga Nádia; entretanto, elas não sabem dizer qual foi a data de chegada das professoras estrangeiras à capital. Uma nota publicada no *Jornal de Notícias* em 1952 ajuda a localizar o início do trabalho de ambas já no princípio dos anos 1950:

Tânia Cury é uma graciosa bailarina que, com apenas 6 anos de idade, já revela uma extraordinária vocação para a difícil arte de dançar. A estética de seus movimentos, a coordenação e interpretação que empresta aos gestos mímicos, a beleza e a suavidade rítmica com que executa seus passos, tudo isso indica que a encantadora garotinha é uma artista de invejáveis e excepcionais predicados. Filha do casal Dr. Tufy Cury – Dinorah de Faria Cury, finos ornamentos da nossa sociedade, e neta do coronel Salomão Clementino de Faria, Tânia, que é aluna da professora Karin Gesatzkaz, está fadada a um grande sucesso em futuro próximo. Nas fotos [...], a pequena bailarina, na residência de seus pais, executa dois movimentos de um bailado clássico. (*Jornal de Notícias*, 1952).

Ainda segundo Clotilde Souza Frausino Pereira, Karin Gesatzkaz não dava aulas somente de balé. Ela ensinava também danças típicas de outros países, como a tarantela, danças da Rússia, da Hungria, de Portugal. A qualidade do ensino que Karin e Nádia ministravam para essas garotas ainda permanece na memória de suas ex-alunas – tanto que, quando elas foram embora, em 1960, Ana Maria Alencastro Veiga Consort não fez aulas com outros professores que chegaram à cidade: “eu não cheguei a fazer aula com ele porque não achei que a técnica que ele ensinava condizia com o que essa russa e que essa alemã davam, entendeu? Então eu não quis continuar com ele.” (CONSORT, 2010).





Figuras 1 e 2 - Referir-se às alunas dos cursos de balé existentes em Goiânia não significava apenas ressaltar seus dotes artísticos, a delicadeza de seus gestos e a competência técnica que adquiriam e/ou possuíam. Também se fazia necessário recorrer a outros elementos de identificação, como o grupo familiar ao qual pertenciam ou o colégio onde estudavam, salientando também o seu grau de cultura. Neste período, tal perspectiva para o aprendizado da dança não sofria maiores objeções.

Fotografias de Tania Cury publicadas pelo *Jornal de Notícias* (1952).

Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.

Em minha análise, foi essa cultura híbrida a responsável pela recepção das primeiras professoras de balé da cidade. Embora reproduzindo os padrões pelos quais o ensino da Dança passou a existir no país e atingindo somente os segmentos sociais mais abastados da sociedade, ela aos poucos deixou de ser somente um meio para aquisição de refinamento pessoal para, aos poucos, se transformar em possibilidade profissional. Era um ambiente acompanhado de perto pelas famílias, entre um misto de aprovação pela visibilidade social proporcionada e de desconfiança, já que havia a perpetuação da ideia de que esta era uma prática essencialmente feminina. Seus professores não só faziam parte da mesma faixa econômica de seus alunos, como também participavam dos mesmos eventos sociais que eles – fortalecendo laços de amizade que permitiam a circulação e a aceitação do trabalho desenvolvido por esta esfera social. Ao mesmo tempo, era utilizada como

ferramenta educacional e auxiliava na difusão de ideais sociais e políticos, o que me levou a afirmar que a dança, para Goiânia, não se tratava apenas de uma arte, uma prática importada, mas de um *habitus* desenvolvido e configurado de acordo com as peculiaridades culturais goianienses.

Esse hibridismo cultural não foi responsável somente por permitir que um ensino de Dança formalizado surgisse e produzisse frutos importantes no seio da comunidade. Ele também reforçou o uso da dança (e das artes de modo geral) como forma de sociabilidade da sociedade local, transformando-a em um *habitus* goianiense. Entende-se por *habitus*, aqui, o significado que Norbert Elias concede a esta palavra, e que seria “basicamente ‘segunda natureza’ ou ‘saber social incorporado’” (ELIAS, 1997, p. 9). Ele é o indicativo da existência de modificações que atingem tanto as maneiras de pensar quanto toda a estrutura da personalidade (CHARTIER, 2002, p. 113). Dessa forma, a dança ultrapassou a simplicidade da função artística e/ou de manifestação inerente a toda e qualquer sociedade humana para atuar nas relações sociais locais, disseminando regras e condutas de comportamento consideradas desejáveis por esse grupo. Entre seus membros se faziam presentes o estímulo do balé como instrumento de lapidação cultural, a negação da possibilidade dessa prática também ser uma atividade masculina e a exigência de uma conduta individual normatizada pelos padrões sociais vigentes para o exercício da profissão de professora (ou professor) de Dança.

É importante lembrar que, no início, seu ensino se restringia a uma camada social específica – a elite goianiense – que a utilizava principalmente como polimento da educação de suas filhas. Inicialmente, isto explica o fato da não permanência dos professores de Dança em Goiânia nas suas primeiras décadas de existência: a aparente irrelevância inicial da competência e qualificação profissional de alguns mestres que atuavam naqueles primeiros anos, ou ainda porque as bailarinas locais brilhavam muito mais nas colunas sociais do que em grandes espetáculos. Esclarece a segregação dessa prática como primordialmente feminina, sendo seus poucos praticantes masculinos tachados como homossexuais, assim como a incipiente formação profissional com os pioneiros que atuaram na cidade. Isto não excluiu, entretanto, a possibilidade de utilização dessa mesma dança como campo profissional, e o crescimento de alunos, bailarinos, professores e escolas locais.

Por fim, Berman (2007, p. 269) afirma que uma das peculiaridades da modernização petersburguesa é que, apesar das semelhanças espaciais com Paris, a cidade russa não fez seu povo avançar e desejar usufruir o que

a modernização proporcionava, não desenvolvendo as forças produtivas necessárias para a moderna economia de consumo; não significava que seus habitantes não a transformaram em uma cidade moderna com base em seu entendimento cotidiano de modernidade. No caso de Goiânia, acredito que o estabelecimento das regras de conduta social de acordo com a cultura que era inerente aos seus habitantes – ou mais simplesmente, a permanência do hibridismo cultural local que permitiu o uso da dança para finalidades que iam além de suas funções mais óbvias significa evidenciar um indicativo de busca pela modernidade.

### **Outras impressões: restabelecendo novas rotas para compreensão da dança local**

A leitura e análise dos trabalhos acadêmicos selecionados permitiram que se retrocedesse no tempo e no espaço para que se ampliasse o campo de visão para questões mais abrangentes, além do universo da dança em Goiânia, com o intuito de se tentar, através das representações historiográficas sobre Goiás, mapear discursos e práticas que existiam aqui no período anterior a 1930. A realização dessa análise levou a crer que a emergência da dança em Goiânia se coloca mais como continuação da pluralidade das práticas de dança existentes no estado desde antes do século XX que como sinal de uma ruptura atrelada à dicotomia decadência/modernidade ainda predominante na historiografia goiana. Por exemplo, segundo Chaul (1995, p. 145), “os arautos de 30 em Goiás, subestimaram a tradição, negaram o passado histórico e propuseram uma completa ruptura, acreditando que incorporavam o ‘novo’, o ‘moderno’, em nome do progresso”. Isto resultou na inserção e reaproveitamento das práticas de dança existentes no estado para que fossem absorvidas e aceitas no interior das novas relações de poder que aqui passaram a existir a partir da Revolução de 1930.

Os documentos analisados demonstram, ao mesmo tempo, que se a dança inicialmente poderia ser considerada estrangeira, ao longo do tempo se enraizou tão firmemente na cidade que passou a ser definida e caracterizada de acordo com os códigos culturais locais. E aqui, considerá-la estrangeira e à parte da cultura goianiense equivale a afirmar que a cultura não se modifica, que é um objeto harmônico e cristalizado – não só a cultura local, mas qualquer cultura. Afirmo que seu início não foi imposto, e sim aceito por uma população que vivia uma realidade multifacetada e que transfor-

mou algo, à primeira vista, de fora em algo de dentro, próprio, seu – enfim, com suas características e não as de outros. Tal constatação aponta para a fragilidade da relação entre dança e modernidade, principalmente quando esta última é entendida como um padrão de progresso moral e material que se estende a todos os lugares onde ocorre, sem se considerar as especificidades do local e da população que é atingida por ele. Não foi a modernidade que possibilitou o início das aulas de balé na cidade, e sim o sincretismo da cultura local, capaz não só de integrar elementos rurais e urbanos, mas também de adaptar elementos estranhos à sua própria realidade.

A chegada das primeiras professoras de balé a Goiânia e o consequente desenvolvimento de seus trabalhos entre as décadas de 1940 e 1960 permitiram que se forjasse uma situação singular para a dança na cidade. Mais do que demonstrar o alinhamento local às diferentes concepções pedagógicas ou metodologias existentes e à finalidade exclusiva de se formar bailarinos, por ela se observou a reprodução de formas de comportamento que passaram a ser consideradas importantes para a vida na sociedade goianiense. Nas três primeiras décadas de vida da nova capital, esse universo atingiu somente uma parcela ínfima da população, o que contribuiu para que ele fosse considerado como uma atividade de (e para) a elite.

Neste ínterim, entre 1930 e 1940, percebi que havia grande preocupação com o que era colocado como cultura em Goiás e, após a transferência da capital, em Goiânia. Havia grande interesse não só em trazer cultura de outros lugares, mas também em produzir uma cultura que fosse reconhecida como goiana, independentemente da linguagem artística utilizada para este fim. Isso levou, paulatinamente, ao abandono de um referencial de cultura abrangente anteriormente existente para a adoção de um referencial cultural calcado na erudição, excluindo-se, portanto, os hábitos e costumes da terra na busca por um direcionamento para a formação cultural da população. Essa postura levou à emergência de campos de saberes distintos, a saber, o da cultura (que se ligava à erudição) e o do folclore (vinculado às práticas culturais goianas que não se encaixavam no primeiro campo de saber descrito). Considerei que tal direcionamento sofreu forte influência das mudanças ocorridas no campo político da época, tanto no estado quanto no país. Por fim, considerei que a dança, apesar de inicialmente (e primordialmente) regida por padrões de comportamento calcados na moral e bons costumes determinados para aquele período, não escapou à separação feita entre cul-

tura e folclore, permitindo nesse ponto a emergência da noção de danças teatrais na nova capital.

Já entre 1950 e 1960, as notícias publicadas reforçaram a separação entre cultura e folclore e a emergência da noção de danças teatrais, vinculando-as ao campo da cultura anteriormente estabelecido. Também permitiram entrever que o balé clássico era a principal dança em execução na cidade, apesar de a sociedade local do período não ter sido completamente alheia ao conhecimento de outras técnicas e estilos de dança (como, por exemplo, a dança moderna). Elas mostraram que a dança, principalmente por meio da técnica do balé, apresentava múltiplas finalidades: as principais eram servir como verniz para a boa educação de uma parcela da sociedade goianiense e firmar um novo campo de atuação profissional possível na capital.

Reconheço que escrever a história é dar a própria interpretação para o passado. Construir e perpetuar uma memória implica fazer escolhas entre o que é conveniente lembrar e o que deve ser esquecido para que se consiga manter a imagem ou representação que se quer propagar. Diante disso, procurei demonstrar, por meio das interpretações realizadas com base nos dados obtidos no estudo dos documentos selecionados, que o crescimento e consolidação da dança em Goiânia não são um fenômeno com raízes na introdução de técnicas e estilos de dança específicos na cidade a partir dos anos 1970 (principalmente dança moderna e contemporânea), mas com raízes na transformação do referencial de dança da sociedade local desde a fundação da cidade e de acordo com o caráter sincrético da cultura goianiense. Espero, dessa maneira, ter fornecido uma perspectiva mais abrangente para a compreensão de como as danças cênicas adquiriram a projeção atual na vida cultural da cidade de Goiânia.

## Referências

ARRAIS, C. A. *Projeções urbanas: um estudo sobre as formas de representação e mobilização do tempo na construção de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2008.

ASSIS, G. O. A.; MANNIS, J. A.; PASCOAL, M. L. S. M. Criação e organização do arquivo Estércio Marquez Cunha no CDMC – Brasil/Unicamp. In: CONGRESSO INTERNO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

DA UNICAMP, 11., 2003, Campinas. *Resumos...* Campinas: Unicamp/Pró-Reitoria de Pesquisa, 2003. p. 6.

BATISTA, A. P. *Agepel: políticas públicas de cultura no estado de Goiás – um intelectual no poder (1999-2006)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2010.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BORGES, B. G. *O despertar dos dormentes: estudo sobre a Estrada de Ferro de Goiás e seu papel nas transformações das estruturas regionais: 1909-1922*. Goiânia: Cegraf, 1990.

\_\_\_\_\_. *Goiás nos quadros da economia nacional: 1930-1960*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.

BORGES, G. P. *Teatro Goiânia: histórias e estórias*. Goiânia: Ed. da UCG, 2007.

BORGES, V. P. Anos trinta e política: história e historiografia. In: FREITAS, M. C. de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 159-182.

BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAPELATO, M. H. R. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, M. C. de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 183-213.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHAUL, N. N. F. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. 1984. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1984.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Goiás: da construção da “decadência” aos limites da modernidade*. 1995. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 1995.

\_\_\_\_\_ ; DUARTE, L. S. (Org.). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Editora UFG, 2004.

CONSORT, A. M. A. V. Ana Maria Alencastro Veiga Consort: depoimento [set. 2010]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2010. 1 CD-ROM (83 min). Entrevista concedida para pesquisa de mestrado em história da dança em Goiânia.

CORBIN, A. Gritos e cochichos. In: PERROT, M. *et al.* (Org.). *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 563-611.

\_\_\_\_\_. A influência da religião. In: CORBIN, A. *et al.* (Org.). *História do corpo: da Revolução à Grande Guerra*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 57-99.

CORVISIERI, S. *Maria Baderna: a bailarina de dois mundos*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CUNHA, E. M. Estércio Marquez Cunha: depoimento [mar. 2011]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2011. 1 CD-ROM (82 min). Entrevista concedida para pesquisa de mestrado em história da dança em Goiânia.

DOSSE, F. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. São Paulo: Editora Unesp, 2001. p. 71-100.

ELIAS, N. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANÇA, M. S. *Povoamento do Sul de Goiás: 1872-1900 – Estudo da dinâmica da ocupação espacial*. 1975. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1975.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONDAR, J. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: COSTA, I. T. M.; GONDAR, J. (Org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000. p. 35-43.

GUMIERO, M. P. P. *Os tropeiros na história de Goiás: séculos XVIII e XIX*. 1991. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1991.

LIMA, L. M. Um momento da dança em Goiás. *Pensar a Prática – Revista da Pós-Graduação em Educação Física Escolar*, Goiânia: FEF/Cegraf/UFG, n. 1, v. 1, p. 74-80, 1998.

LIMA, N. T. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ/Ucam, 1999.

MAGALINSK, J. M. *Imigração para Goiás (1920-1952): política e prática*. 1987. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1987.

MENDONÇA, B. S. C. *A música em Goiás*. 2. ed. Goiânia: Ed. UFG, 1981.

MONTEIRO, M. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da USP: Fapesp, 1998.

OLIVEIRA, A. M. V. Um lugar no século XIX: Meia Ponte. In: CHAUL, N. F.; DUARTE, L. S. (Org.). *As cidades dos sonhos: desenvolvimento urbano em Goiás*. Goiânia: Ed. UFG, 2004. p. 15-55.

OLIVEIRA, E. C. *Imagens e mudança cultural em Goiânia*. 1999. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 1999.

\_\_\_\_\_. *História cultural de Goiânia*. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

PEREIRA, R. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PEREIRA, C. S. F. Clotilde Souza Frausino Pereira: depoimento [ago. 2011]. Entrevistadora: Rejane Bonomi Schifino. Goiânia: 2011. 1 CD-ROM (9 min). Entrevista concedida para pesquisa de mestrado em história da dança.

PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.



RIBEIRO, L. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. 1998. Monografia (Licenciatura em Educação Física) – Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás, Goiânia. 1998.

RIBEIRO, P. C. P. Quasar Companhia de Dança: expressão da contemporaneidade em Goiás. *Pensar a Prática – Revista da Pós-Graduação em Educação Física Escolar*, Goiânia: FEF/Cegraf/UFG, s. n., v. 6, p. 87-106, 2002-2003.

RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SAHLINS, M. *Ilhas de história*. Trad. Barbara Sette. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SCHIFINO, R. B. *Danças teatrais em Goiânia: uma perspectiva construída a partir da imprensa (1940-1960)*. 2009. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

\_\_\_\_\_. *Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia (1940-1990)*. 2012. 184 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

SOARES, M. V. *Ballet ou dança moderna? São Paulo na década de 1930*. 1996. Dissertação (Mestrado em Teoria e História do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996.

SOUZA, M. S. F. *A sociedade agrária em Goiás (1912-1921) na literatura de Hugo de Carvalho Ramos*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1978.

SUCENA, E. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

### Fontes de pesquisa

BOLETIM ESTATÍSTICO, Goiânia, março de 1946.

BRASIL CENTRAL, Bonfim, 1937 a 1942.

CIDADE DE GOIÁS, Cidade de Goiás, 1940 a 1949.

DIÁRIO DA TARDE, Goiânia, 1957 a 1959, 1961.

DIÁRIO DO OESTE, Goiânia, 1961 a 1963.

FOLHA DE GOIAZ, Goiânia, 1948, 1958 a 1960.

GOIÁS AGORA, Goiânia, julho de 1965.

JORNAL DE NOTÍCIAS, Goiânia, 1952-1958.

O ARAGUATINS, Goiânia, 1946.

O POPULAR, 1944, 1954, 1958 a 1962, 2008.

O SOCIAL, Goiânia, fevereiro de 1949.

.....

Recebido em: 6 abr. 2016.

Aceito em: 25 ago. 2016.