

HACER FESTIVAL DE DANZA, TORNARSE BAILARINES Y PÚBLICOS

Laura Navallo¹

Résumé

Este trabajo tiene por finalidad dar cuenta de los procesos de formación y conformación de un festival de danza contemporánea en Río de Janeiro (Brasil) que a lo largo de los años modificó su nombre y también dejó de referirse exclusivamente a la danza para abarcar las artes del cuerpo. Al tiempo que estas transformaciones se sucedían el mismo se fue convirtiendo en un evento internacional de amplio reconocimiento. Concebir el festival como una configuración social específica fue el resultado de una investigación etnográfica que contó, además, con el análisis de distintas fuentes documentales. Estas modalidades de producción de conocimiento permitieron considerar las condiciones socio-históricas de emergencia del Festival Panorama, creado en el año 1992, a aprehenderlo en su singularidad y, por tratarse de una configuración social y una performance cultural, las modificaciones de los elementos de dicha configuración dieron lugar a sus transformaciones, generando condiciones de re-producción del festival de manera diferenciada. Analizar estas transformaciones y las políticas culturales a ellas ligadas constituye el objetivo de este trabajo.

Palabras claves: festival, performance, Festival Panorama, política cultural.

Fazer festival de dança, tornar-se dançarinos e públicos

Resumo

Este trabalho tem por finalidade dar conta dos processos de formação e conformação de um festival de dança contemporânea no Rio de Janeiro (Brasil) que ao longo dos anos modificou seu nome e também deixou de se referir exclusivamente à dança para abranger as artes do corpo. Ao tempo que essas transformações se suscitavam o festival foi se tornando um evento internacional de amplo reconhecimento. Conceber o festival como uma configuração social específica foi o resultado de uma pesquisa etnográfica que contou, também, com a análise de distintas fontes documentais. Essas modalidades de produção de conhecimento permitiram considerar as condições sócio históricas de emergência do Festival Panorama, criado no ano 1992, e apreendê-lo na sua singularidade e, por se tratar de uma configuração social e uma performance cultural, as modificações dos elementos desta deram lugar às suas transformações, gerando condições de re-produção do festival de maneira diferenciada. Analisar essas transformações e as políticas culturais a elas ligadas constitui o objetivo deste trabalho.

Palavras chaves: festival, performance, Festival Panorama, política cultural.

¹ Dra. en Antropología (MN/UFRJ). Actualmente me desempeño como profesora de la carrera de Comunicación Social (Sede Regional Tartagal-Universidad Nacional de Salta) y en la carrera de Antropología (UNSa), además de ser investigadora del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa).

Introducción

Considero pertinente abordar al festival² como una configuración social (Elias, 2008) teniendo en cuenta las singularidades de dicho evento. Primeramente, se definirá qué se entiende por festival, a qué clase de configuración social se refiere y qué se realiza en éste. Segundo, se analizarán las prácticas que crearon al Festival Panorama específicamente y, en tercer lugar, se estudiarán las condiciones socio-históricas que dieron lugar a su surgimiento, los motivos, y las necesidades de los bailarines y de sus respectivas ciudades.

La narración que se construye acerca del festival se basó en los relatos de sus actores, en las descripciones de los programas, en monografías que lo estudiaron y en un libro conmemorativo que fue lanzado al momento de celebrarse los diez años de creación del Festival Panorama, en el cual se hizo una retrospectiva que comenzaba por el décimo año y terminaba en el primero. Fue escrito por Adriana Pavlova y Roberto Pereira³ bajo el título *Coreografías de uma década* (2001). Entre año y año aludidos se intercalaron textos de las personas que “hicieron parte de la historia”, es decir Helena Katz, Klaus Vetter, Nayse López y Leonel Brum.

El libro, al que llamo de conmemorativo, genera efectos de veridicción, produjo una verdad sobre el acontecimiento y lo crearon, al tiempo que los sujetos se tornaron los protagonistas de las historias – escribiendo sobre el festival o participando de distintas formas en éste – ya que se posicionaron en una configuración específica de distribución de poder en el mundo de la danza en Brasil, al menos desde los años noventa. Esos nombres

² La tesis se llama *Estar na dança contemporânea: Fazer festivais, dançarinos e públicos, Brasil, século XXI*, fue realizada en el Programa de Post Graduação en Antropología Social del Museo Nacional- Universidad Federal de Río de Janeiro y fue defendida en el 2014. Contamos con beca outorgada por CNPq y también contamos para llevar a cabo el trabajo de campo con “auxilios de pesquisa” otorgados por la institución, PPGAS/MN. La tesis además de abordar el Festival Panorama también indagó en la Bienal Internacional de Dança do Ceará.

³ Adriana Pavlova formada en comunicación social y periodismo por la Universidad Federal Fluminense. Crítica de danza para el diario *O Globo* hasta 2005, de la revista *Bravo*, y de la revista *Veredas* del Centro Cultural Banco de Brasil. Roberto Pereira, fallecido, estudió Letras en la PUC-SP, magister en Filosofía por la Universidad de Viena, Austria, y doctor en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP. Fue curador con Lia Rodrigues del Festival Panorama desde 1998 hasta 2003. Fue crítico del *Jornal do Brasil* y corresponsal de la revista alemana *Ballet/Tanz*. Fue coordinador y profesor de la UniverCidade y de la Facultad de danza Angel Vianna, y con Silvia Soter fue organizador de la publicación anual *Lições de Dança* (UniverCidade Editora) en 1999-2001, (Pavlova y Pereira, 2001, p. 159).

Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos

(algunos artistas, doctores, profesores universitarios, productores culturales, o bien otros desempeñando varias de estas funciones) aparecieron recurrentemente en distintos eventos vinculados a la danza y más allá del festival están analizado.

Festival

Probablemente ya se tuvo la oportunidad y la experiencia de participar de estos eventos llamados “festivales”. Se trata de encuentros sociales y culturales en los cuales se convoca a un público a participar y celebrar una actividad artística, en este caso la danza contemporánea. Llevarlos a cabo significa una organización previa que va desde la recaudación de recursos; la búsqueda de financiamientos; la preparación de los ejes que serán articulados durante todo el evento; la selección de las obras y su distribución en una programación; la solicitud de permisos para traer a los y las artistas; la ubicación de los invitados en hoteles; la verificación de la locomoción; el recibimiento de programadores e invitados especiales; la búsqueda de los equipos necesarios para las obras y de los espacios adecuados para las escenificaciones; el atendimiento de los invitados; la contratación del personal de seguridad y limpieza para todos los lugares del evento; la promoción y la difusión en los medios de comunicación, entre otros aspectos. En este contexto, la realización de un festival implica redes de cooperación que producen el mundo de la danza contemporánea (Becker, 2008).

La organización requerida por estos eventos implica la preparación de todo un año, aunque su presentación pública, entre quince y veinte días aproximadamente, se lleva a cabo en un mismo período. Resulta pertinente pensar que el hecho de mantener el festival en la misma época del año pudo convertirse en uno de los objetivos perseguidos por sus productores (en algunos casos, como resultado de las negociaciones con las autoridades de la ciudad y no por una planificación rigurosa), para hacerlos coincidir con otros festivales (ya sea en la misma ciudad u otros en el país) y de este modo establecer *parcerias*⁴ o

⁴ Existen distintos modos de relaciones sociales, organización social, política y económica que implican entre algunas de ellas, maneras de hacer Estado, de administrar y gestionar en Brasil que son llamadas bajo el término de *parceria*. Por cuestiones de economía no podrán ser desarrolladas en esta oportunidad, aunque ya han sido analizadas en Navalho, 2014.

co-realizaciones. Ajustar distintos eventos al mismo período no solo facilita y abarata los costos de producción y de circulación de bailarines y compañías, sino que permite la obtención de ganancias materiales y simbólicas. A su vez supone que los realizadores de los festivales compartan principios semejantes de ordenamiento, selección y clasificación de lo que se considera que puede formar parte del evento.

Si en una primera instancia cabe indicar que los festivales tienen por finalidad la exhibición de obras; la exhibición no se da exclusivamente, en tanto se alternan mesas de discusión, muestras complementarias, momentos destinados a la sociabilización. Al mismo tiempo, la estructuración de sus contenidos se encuentran clasificados en distintos criterios: muestra principal; repertorio de una compañía; muestra de jóvenes talentos; muestras de estudiantes; muestras de jóvenes de otras localidades; presentaciones en espacios públicos. La categorización de los contenidos – por lo tanto de los grupos – está pensada para que el público tenga una aproximación con ese contenido de modo diferencial, es decir que, hay simultáneamente un trabajo, potencial y concreto, sobre el público. A su vez, los segmentos de la programación están ordenados en relación a una propuesta curatorial, generalmente sucede más con la muestra principal, y las partes restantes de la programación pueden estar vinculadas, pero no necesariamente, ya que cada fragmento a veces es concebido como una unidad en sí misma.

Acompañando los segmentos de la programación se seleccionan y ordenan los temas, se escogen las pautas que serán discutidas durante una edición del festival, se construyen en contrapunto los contenidos – de las obras y las discusiones – y los tiempos en que esas instancias del festival se realizan. Las ligaduras de ese contrapunto son los espacios de encuentro entre los participantes, también planificados por los organizadores.

Este formato festival es el resultado de una abstracción elaborada a partir de los festivales estudiados, por medio de la observación, la frecuentación y su análisis. Y, por las vinculaciones que éstos mantienen con otros del mismo género, permite suponer que se trata de una performance cultural que se repite en distintos lugares del mundo. Se singularizan por lo que producen en sus respectivas ciudades y por los colectivos sociales que alcanzan. Es

precisamente ese aspecto, “el qué se hace en los festivales y el qué hacen los festivales”, lo que me interesa destacar.

En este contexto, mediante la reiteración constante de los segmentos, la participación, la exhibición, las discusiones, se produce una práctica de gobierno dirigida a los bailarines y al público. Se indican los modos de comportarse en ese espacio social, las maneras de convertirse en artista y en público crítico, para lo cual se enseñan las maneras apropiadas de valorar el arte, en el sentido de asumir un pensamiento crítico. Por la repetición de las mismas prácticas, se genera y transmite ese pensamiento que se ha construido como reflexivo. El festival se ha constituido en el dispositivo por el cual se ejerce gobierno, y atraviesa el deseo de los individuos, en la medida en que lo que impulsa la acción de participar del evento es transformarse en “ese” bailarín o en “ese” espectador.

El festival como performance cultural

Bárbara Kirshenblatt-Gimblett, en “Objetos de etnografía”, problematiza cuestiones asociadas a la exhibición etnográfica, sea a través de objetos, personas, escenificación de rituales o de situaciones cotidianas. La autora explora los mecanismos empleados por la etnografía para crear sus objetos – mientras se hace a sí misma como disciplina – que posteriormente pueden ser presentados en una cultura diferente.

Sin entrar en una descripción detallada de los argumentos de la autora, es importante reflexionar junto con ella acerca de las performances culturales, tal como ella denomina a determinadas manifestaciones sociales, entre ellas los festivales (folclóricos, en su caso). En este sentido, indica que un festival está regido por una “estética de teatralidad pura” y esto los torna en una performance cultural por excelencia (Kirshenblatt-Gimblett, 2011 [1991], p. 280; 282). En esta línea, acceder a los festivales considerándolos en su “teatralidad pura” significa analizar las prácticas y las relaciones sociales “en escena”, por medio de su carácter dramático.

Kirshenblatt-Gimblett destaca el vínculo que estas performances establecen con la industria del turismo, ya que se encuentran escenificadas de manera específica para visitantes, permitiendo

que lo exhibido sirva para la exportación (2011, p. 282). Este trabajo no se propone desarrollar exhaustivamente la relación entre festival y turismo, pero será un eco que nunca parará de reverberar. Una de esas vibraciones refiere a una calidad de turista que visita la ciudad con un propósito definido: asistir al festival, ver obras, conocer compañías, saber qué están haciendo los artistas allí convocados, cómo el festival está siendo montado, cuáles son las preocupaciones concretas que motivan a las personas en aquel momento y, claro está, disfrutar de los atractivos que la ciudad ofrece. Habría que considerar mejor si un programador de otro festival es un turista y si lo son también otros visitantes que frecuentan el evento. Tampoco se puede desconsiderar que lo que se muestra está pensado para la exportación, o como se dice en este universo social, para la “circulación”, ya que al tiempo que las propias obras danza exhibidas se dirigen a un público local, están siendo gestionadas para ingresar al mercado internacional de la danza. A diferencia de los festivales estudiados por Kirshenblatt-Gimblett aquí no se trata de aspectos de una cultura o del folclore, sino de la presentación del trabajo artístico que, desde el punto de vista de sus hacedores, resulta la oportunidad para “exportarse”.

El análisis de la autora induce a reflexionar acerca de cómo los festivales buscan permanentemente generar el asombro, pues “conforme la exposición desgasta la novedad, deben hallarse nuevas formas de acercarnos al umbral de lo asombroso” (Kirshenblatt-Gimblett, 2011, p. 295). Y por más participativos que éstos se digan, o se busquen modalidades de interacción con el público, existe una distinción, como señala la autora, entre quienes hacen y quienes están en calidad de espectadores. Aunque se creen “festivales dentro de los festivales” (que en este abordaje remite a las fiestas programadas durante los días del festival y algunos segmentos claramente definidos como lo fue *Com.posições.políticas* -Festival Panorama-, aspecto no analizado en esta ocasión), esas separaciones se reorganizan, sin necesariamente significar que desaparezcan.

Mostrar el proceso general de realización de los festivales, las lógicas de las prácticas que los conforman a través del lente de la “teatralidad”, de la “representación dramática” significa estudiarlos como performance, como performances sociales vinculados a las prácticas artísticas. Particularmente este trabajo

Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos

busca ver cómo se fue constituyendo esta configuración específica llamada festival a partir de los eventos estudiados.

Creando un festival

Presentar la (con)formación de un evento busca mostrar tanto las relaciones sociales que se hicieron y deshicieron en el transcurso del tiempo, por la confluencia y la dispersión de sus actores, como las variaciones de un proyecto que fue modificándose y ensamblándose con distintas políticas gubernamentales a lo largo de los años. Es asimismo contar acerca de una acción cultural que trasciende la realización de un festival. Como señala Brum, “el trayecto de la danza contemporánea carioca en las últimas tres décadas estuvo marcado por los festivales constituidos a partir de manifestaciones colectivas organizadas, que reunían profesionales en torno de un esfuerzo conjunto” (2001, p. 143). El objetivo era crear condiciones para que los artistas mostraran sus trabajos que muchas veces quedaban en ensayos y montajes, contando con pocas oportunidades para estrenar y hacer circular sus creaciones.

El vínculo entre los trayectos de la danza carioca y el escenario creado por los festivales fue trazándose entre las décadas del setenta y noventa. En ese período se fue conformando un espacio de intercambio y discusión entre bailarines y personas involucradas con la danza a través de actividades como muestras, talleres, debates, conferencias, lanzamientos de libros, exhibición de videos. Es decir que se fue componiendo una partitura de la performance⁵ (Schechner, 2000) y, en la reiteración

⁵ Richard Schechner define la performance una “conducta dos veces actuada”, realizada “por segunda vez y *ad infinitum*”. En tal sentido, “la conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multivocamente. Esos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o transindividual es un papel o conjunto de papeles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo. La performance significa “nunca por primera vez” (2000, p. 108). Partiendo de ese principio dirá que, ya sea en el trabajo actoral, o bien en los procesos sociales se va conformando una partitura o un texto de performance, es decir, “una partitura puede cambiarse porque no es un “suceso natural” sino un modelo de elección humana colectiva e individual. Una partitura existe, como dice Turner (1982: 82-84) en el modo subjuntivo, en lo que Stanislavski llamaba el “como si” (Schechner, 2000, p. 109).

Esta partitura de performance como cinta de conducta restaurada se basa para Schechner en la idea de Erving Goffman de “cinta de actividad”; “se usará la palabra ‘cinta’ para hacer referencia a cualquier corte arbitrario de la corriente de actividad constante, incluyendo aquí secuencias de sucesos, reales o ficticios, vistos desde la perspectiva de quienes están interesados en ellos. Una cinta no intenta reflejar una división natural inherente a los objetos de estudio ni una división analítica hecha por alumnos de investigación: se usará sólo para referirse a cualquier tanda

de esas actividades se fue consolidando el *formato festival* basado en la exhibición, la discusión y la reflexión permanente.

Entre 1977– 1978 el Servicio Nacional de Teatro, institución federal encargada de promover las artes escénicas, lanzó una acción cultural denominada *Projeto Dança* que consistió en la promoción de la actividad profesional, la apertura de espacios, la formación de artistas y de técnicos especializados. También ejecutó la convocatoria *Patrocínio Montagem* que incentivaba la circulación de compañías nacionales y preveía traer compañías internacionales. En 1978, este órgano financió acciones de registro, memoria y muestras de videos. De esta manera se llevó a cabo por primera vez en el Teatro Cacilda Becker – Rio de Janeiro – el evento *Dança: Mostra de Filmes*, que a su vez contaba con dos segmentos. El primero, *Mostras de Filmes de Dança*, se conseguía las películas a través de las embajadas. El segundo, *Relatos de Experiências Vividas*, constó de testimonios de creadores considerados importantes para “salvar la memoria coreográfica” (Vellozo, 2011, p. 150–156).

Bajo el *Projeto Dança*, realizado en 1978 en el teatro Cacilda Becker y durante cinco años consecutivos, se organizaron los *Ciclos da Dança Contemporânea* comprometiendo a personas como Angel y Klauss Vianna, Graciela Figueroa, Gerry Marezky, Ruth Rachou, Suzana Braga, Victor Navarro y Gilda Murray. Estos encuentros estuvieron orientados a una “danza experimental”, articulados por la exhibición de videos, debates, talleres, entre algunas actividades. En los años ochenta, se hizo la muestra *Deixa eu dançar* emprendida por compañías independientes que reunía artistas de otra generación; nucleados alrededor de esta iniciativa se encontraban “Rainer Vianna, Regina Sauer, Lourdes Bastos, Regina Miranda, Carlota Portella, Ciro Barcellos, Sylvio Dufrayer, Aluísio Flores, Rossela Terranova, Charles Nelson y Caio Nunes” (Brum, 2001, p. 143).

Al final de la década del ochenta Lia Rodrigues (paulista, bailarina formada en ballet clásico y en historia por la *Universidade de São Paulo*) y João Viotti Saldanha (bailarín y coreógrafo carioca, formado en ballet, danza moderna y en las técnicas Graham y Limon) formaron la compañía *Atelier da Coreografia*, a la que

cruda de sucesos (cualquier sea su status en la realidad) que uno quiera marcar como punto de partida para el análisis” (Goffman *apud* Schechner, 2000, p. 189).

posteriormente se sumaron las bailarinas Deborah Colker, Marise Reis y Jacqueline Mota. En el *Atelier da Coreografia* es donde Lia Rodrigues inicia su carrera de coreógrafa. Si bien con el paso del tiempo, el grupo fue paulatinamente deshaciendo y cada uno de sus miembros fue instituyendo o erigiendo su propia trayectoria, João Saldanha mantuvo aquel nombre para su compañía, al tiempo que Lia Rodrigues, inspirada en el *Fórum de Dança* en 1990, puso su nombre a un grupo de artistas para poder presentarse en esos encuentros.

Os eventos do início dos anos 1990 foram particularmente decisivos para o cenário que iria permear todo restante da década. Havia uma efervescência na produção artística carioca que precisava emergir. Em dezembro de 1990, surgia, no MAM, outra iniciativa capitaneada por artistas. Dessa vez Luiz Pizarro, Regina Miranda, Marina Martins, entre outros, reuniram-se para realizar o Galpão das Artes. Uma experiência de fazer conviver, simultaneamente no mesmo espaço físico, vários seguimentos artísticos (...) Pelas mãos de Regina Miranda e sua equipe de organizadores, responsáveis pela área de dança dentro do Galpão, sucedeu-se o I e o II "Fórum de dança contemporânea" do Rio de Janeiro, respectivamente nos anos de 1990 e 1991. Instaurou-se ali o espaço de debate e das reflexões sobre o cenário da dança que se descortinava naqueles primeiros anos da década. As discussões sobre a situação da dança no país, particularmente a condição carioca, contaminaram uma série de artistas criadores e serviram como semente para o "I Olhar contemporâneo da dança", realizado no Teatro Cacilda Becker, em 1991 (Brum, 2001, p. 144).

En palabras de Pavlova y Pereira (2001), el *Fórum de Dança* sirvió para que se instalaran discusiones sobre danza contemporánea, ya que a inicio de los noventas aun ésta era vista como un quehacer artístico marginalizado. Por estos motivos Lia Rodrigues y João Saldanha se unieron no tanto con propósitos coreográficos sino más bien para la gestión del *Olhar Contemporâneo de Dança*, trayendo compañías de otros lugares para que se presentaran en el Teatro Cacilda Becker, con el respaldo y la promoción de la *Fundação Nacional das Artes* (creada en 1975, luego cambia su nombre entre 1990-1994 para el Instituto Brasileiro de Arte y Cultura – IBAC). Por consiguiente, se puede afirmar que el Panorama de la Danza Contemporánea, como presentación de obras y como espacio para debatir cuestiones relacionadas a

la danza contemporánea, no surgió de la nada y que el hecho de convocar a Lia Rodrigues para que lo organizara tuvo que ver con su propia trayectoria e involucramiento en esas actividades, ya sea como artista o como organizadora de eventos.

Las modalidades de los encuentros crearon el *formato festival*, un formato que se constituye por prácticas que se reiteran a lo largo del tiempo y se inscriben en una partitura de performance, dando la posibilidad de que cada actividad sea citada, vuelva a presentarse, sin ser la misma. Esas prácticas se almacenan como historias en las relaciones sociales, es decir como principios de acción, de acuerdo a lo señalado por Charles Tilly (2000), sin que se sepa necesariamente, al hacerse nuevamente, que ya fueron llevadas a cabo por otras personas, por otras instituciones, ni que la cita tenga una intencionalidad, aunque siempre se presente como novedosa.

Festival Panorama da Dança Contemporânea – Festival Panorama RioArte de Dança

En 1992 se hizo por primera vez el *Panorama da Dança Contemporânea*, nombre que mantuvo hasta 1996. El *Panorama da Dança Contemporânea* concebido ese año fue precisamente un “panorama” sobre las danzas que se estaban realizando en ese momento en la ciudad de Rio de Janeiro. El primer *Panorama da Dança Contemporânea* tuvo como escenario el espacio cultural Sérgio Porto, considerado en la década del noventa como el “espacio de las vanguardias”.

Lia Rodrigues fue invitada por Lilian Zaremba – directora de la *Divisão de Música da RioArte*, institución dependiente de la *Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte* de Rio de Janeiro – a incorporar en la programación del *Espaço Sérgio Porto* un evento dedicado a coreógrafos y bailarines. De forma similar a otras actividades culturales forjadas en diversos lugares del mundo se gestó una idea, se contó con un espacio para llevarlo adelante y con el apoyo de representantes institucionales, aunque no se dispuso de fondos monetarios. Según cuenta la historia,⁶ los artistas

⁶ Diez años después al lanzamiento del libro de Pavlova y Pereira, se reiteró esa narración en el trabajo final de la graduación en Producción Cultural (UFF) de Renata Pimenta Monnerat, quien autora por algunos años formó parte del equipo de producción del Festival Panorama.

no tuvieron problema en lo que a falta de sostén económico se refiere, puesto que el interés estaba puesto en presentarse.

El primer *Panorama da Dança Contemporânea* constituyó la segunda edición del proyecto *RioArte Contemporâneo*, un evento vinculado a los distintos lenguajes artísticos, promovido por la *Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte* de Rio de Janeiro. La danza tuvo lugar en las noches libres del espacio cultural: lunes y martes en “el horario menos noble de aquel galpón nada noble” (Pavlova y Pereira, 2001, p. 135). Al respecto Lia Rodrigues comentó:

Quando fui convidada para fazer a coordenação artística do Panorama de Dança Contemporânea, optei por organizar esse evento de modo que eu pudesse ter um olhar mais amplo sobre a produção dos diversos Grupos e Companhias de Dança Contemporânea que atuam no Rio de Janeiro. O Espaço Cultural Sérgio Porto sempre com uma proposta de vanguarda dentro da Música, Artes Plásticas e Teatro nos dá com essa oportunidade a esperança de que esse seja o primeiro passo para a criação de um projeto permanente de Dança Contemporânea dentro de sua programação (Programa *Panorama da Dança Contemporânea*, 1992)

En este contexto, se realizó la actividad con la esperanza de que fuera una acción permanente. Al año siguiente, en su segunda edición, aquello que se presentó como un deseo, fue adquiriendo características determinadas. En relación a esto último Lia Rodrigues señaló que, “además de la muestra de danza, el evento pretende hacer una reflexión sobre la importancia de la investigación, registro y rescate de los hechos que componen la memoria de la Danza Contemporánea de Rio de Janeiro”. Desde su inicio se apostó a que la danza que allí se escenificara fuera experimental y que investigara el movimiento. Y, como estaba conformándose el *festival* en la modalidad que alternaba presentaciones, muestras de videos y conferencias, los debates se orientaron a reflexionar sobre el “lenguaje contemporáneo” de la danza, aunque en aquel momento se continuara entablando la reflexión en términos de “moderno y posmoderno”.

El Panorama fue año tras año convirtiéndose en la bisagra, articulando lo que se hacía e incorporando cosas diferentes. Era el escenario de presentación para que los bailarines se mostraran y

comenzaran a escuchar otras informaciones y aportes de teóricos en los cuales la danza iría siendo concebida como una forma de conocimiento.

La memoria y el registro de la danza, como había planteado Lia Rodrigues en el año anterior, era llevada a cabo por las muestras de videos de coreógrafos consagrados: Pina Bausch, Carolyn Carlson, Anne Teresa de Keersmaecker y Philippe Decouflé, siendo moderado ese fragmento de la programación por el coreógrafo carioca João Saldanha. La investigadora paulista en danza Cássia Navas, presentó su investigación y video *Memoria Presente: Klaus Vianna*, dedicado al coreógrafo que había fallecido el año de 1992. Seguidamente a la exhibición se entabló un debate en la modalidad de mesa redonda, en la que participaron Regina Miranda, Alfredo Moreira y Angel Vianna (Programa *Festival Panorama da Dança Contemporânea*, 1993).

De modo que, por un lado, se instauraba y desarrollaba el *festival*, intercalando exhibiciones de obras, conferencias, mesas redondas a partir de las cuales los artistas dialogaban y, conjuntamente en esa dinámica, se constituía un público dispuesto al debate y a la reflexión. Por otro lado, existe un libro que en la lectura de esos años del Festival construyó al evento en su carácter de “investigación”. En este sentido, Pavlova y Pereira destacaron que en “aquel momento era necesario construir antes firmas de *investigación en movimiento* más que espectáculos acabados de compañías de danza” (2001, p. 125. El destacado me pertenece), habilitándose de esa forma a presentar obras *en proceso*.

Con el transcurso de los años las mesas redondas comenzaron a abordar temáticas que preocupaban a los bailarines y a los realizadores del evento. En 1994, el tema de discusión fue “danza, crítica y periodismo cultural”. Traer al debate el papel de la crítica especializada era afirmar y otorgarle la importancia que ésta tuvo en la formación del público y en la construcción de un evento, ya sea el evento-obra o el evento-festival. Así, como afirmara Lia Rodrigues, en 1995, la crítica en danza era “fundamental para que los trabajos realmente existieran” (Rodrigues *apud* Pavlova y Pereira, 2001, p. 102). Escribir sobre una obra, construir el evento con palabras, tornarlo documento era realizar y darle existencia a aquello que se presentaba.

Hacer cosas con palabras se impuso, jerarquizó y desplazó la potencialidad realizadora del propio cuerpo. La aseveración de Rodrigues resulta curiosa porque las artes escénicas trabajan una modalidad del tiempo – el *tempo real* – donde el “estar allí” junto a los artistas, tornarse cómplice de la situación que en ese momento se está montando, participar de la performance difiere del tiempo de la escritura, el tiempo histórico y archivístico. La necesidad de creación de la crítica especializada resultaba más que por la documentación de las obras, por la construcción del evento.

Roberto Pereira y Silvia Soter⁷, a manera de ejemplo, a través de un financiamiento de la *Funarte*, compilaron las críticas realizadas de las obras de danza en el período 1999–2009. En dicha compilación, Pereira destacó su formación autodidacta en el arte de la crítica. Si bien la compilación recaía en la responsabilidad de dos sujetos altamente escolarizados, aun así Pereira manifestaba la falencia en la formación en lo que a crítica y curaduría se refiere, para este segmento artístico. Por tanto, esto último se instaló como preocupación por primera vez en 1994 y luego, por vez segunda, en el 2001, puesto que Pereira argüía que la curaduría y la crítica eran interfaces de la mediación entre artista, obra y público y entre las maneras de concebir y hacer un evento.

Además de la crítica a la no crítica especializada, en el Festival de 1994 se denunciaba la falta de políticas para la danza. Lia Rodrigues llamaba la atención de su importancia para la profesionalización de los artistas y, el simple gesto de estar en escena, formaba parte de ese proceso:

(...) a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, a RioArte e o espaço Sérgio Porto realizam o Panorama da Dança Contemporânea. Essa iniciativa é de vital importância diante da atual situação de quase absoluta escassez de recursos e de ausência de uma política efetiva para a dança. É surpreendente o número de companhias, grupos e coreógrafos independentes, em diferentes etapas de suas formações e carreiras que estão em plena atividade e que têm nesse evento a oportunidade de mostrar ao público seus trabalhos,

⁷ Graduada en Artes (Comunicación Visual) por la PUC–RJ (1988), en Danza por la Universidad de París 8 (Francia, 1996), magister en Teatro por la UNIRIO (2005), crítica en danza del periódico *O Globo*. Con Roberto Pereira organizaron la publicación *Lições de Dança*. De 1998–2011 fue profesora en el Curso de Danza de la UniverCidade. En la Companhia Lia Rodrigues actuó como dramaturga desde 2002. Y, entre 2004–2005 fue coordinadora pedagógica de la Escuela de Danza de la Maré.

Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos

estabelecendo assim uma das dinâmicas fundamentais para seu desenvolvimento (Programa *Festival Panorama da Dança Contemporânea*, 1994)

La trayectoria del Festival Panorama no se restringió a su propio desarrollo, sino que se ensambló con otros encuentros de danza, ya que en la interacción y circulación de artistas y compañías fueron construyéndose y consolidando distintos circuitos. El Festival Panorama se fue así transformando en un punto de dispersión de redes y de ideas, entre otras cosas. En la *Oficina de Dança* (Bahía, 1993) organizado por la profesora de danza de la Universidad Federal de Bahía (UFBA) Dulce Aquino, Lia Rodrigues conoció a una persona que se tornaría una pieza clave en las articulaciones para el Festival y para los artistas cariocas: Guy Darnet, curador de la Bienal de Lyon (Pavlova y Pereira, 2001, p. 101).

Sin perder el contacto, Guy Darnet fue invitado por Lia Rodrigues al Festival de 1995. Aquel encuentro fue prácticamente montado para que los artistas se exhibieran ante el invitado especial, porque si al curador le gustaba el trabajo de cierta compañía significaba poder presentarse en Francia, y de ese modo, construir sus trayectorias artísticas y consecuentemente diferenciarse de sus colegas. La expectativa de ser visto por ese curador era tan grande que tornó al evento prácticamente en una competición, pues el premio, aunque sus actores no lo llamaran así, era presentarse en Lyon. Los bailarines y las bailarinas cariocas sabían que de la *Oficina de Dança* se había seleccionado a dos compañías para que se presentaran en Francia: *O Corpo* y el *Balet Folklórico da Bahia*.

El Festival creció y se incrementó el número de compañías en escena, fue conquistando público y un mayor reconocimiento de las autoridades municipales que se revertía en el dinero otorgado para su realización y en becas y subsidios para las compañías. Los grupos beneficiados de esta política de incentivo a la danza – durante la intendencia de César Maia y la gestión de la secretaria de Cultura Helena Severo – fueron Deborah Colker (la primera en obtener esos recursos, después de una presentación en el *Theatro Municipal* en 1994), Regina Miranda y Carlota Portella. El programa *RioArte* (por el cual Lia Rodrigues había sido llamada para hacer un “panorama” de la danza) otorgó becas de investigación a los

artistas Marcia Milhazes y Alexandre Franco. El número de compañías fue *in crescendo* y los nombres pasaron a entrar y salir como beneficiarios de estas políticas estatales (Brum, 2004; Vellozo, 2011).

La presencia de Guy Darnet en Rio de Janeiro contribuyó para que la Municipalidad viese en la danza contemporánea un modo de hacer política (cultural) y esto sucedió a partir de 1995. La visita del curador francés fue magnificada por la prensa (Adriana Pavlova estuvo a cargo del diario *O Globo* y Nayse López del *Jornal do Brasil*) que además construía el evento, creando expectativas en el público y los artistas. Como subrayan Pavlova y Pereira (2001), la visita de Darnet no se restringió exclusivamente al Festival, sino que vio trabajos en proceso en los estudios de las compañías de Deborah Colker, Regina Miranda y en la de Lia Rodrigues. Entre los aspectos que caracterizaron esa programación, como sostienen estos autores, fue la incorporación de músicos interactuando con los bailarines y las referencias a la literatura, la música o las danzas populares brasileras. Modos de composición coreográficos que despertaron curiosidad en el curador:

Descobri essa dança muito original e seus bailarinos que trabalhavam em direções muito diferentes, mas que, ao mesmo tempo, também estavam muito ligados às suas raízes. Para mim isso foi muito interessante porque a dança contemporânea na Europa se envergonha de suas raízes. É uma dança que se inspira muito nos grandes mestres americanos, como Merce Cunningham, do que nas tradições europeias mais antigas. O que me chamou a atenção foi que Lia trabalhava com um autor brasileiro, que Marcia era muito inspirada pela religião e por fenômenos muitos brasileiros. Os outros também trabalhavam com músicas tradicionais (Darnet *apud* Pavlova y Pereira, 2001, p.109)

De la visita del director artístico francés se sacaron dos tipos de ganancias, una para los artistas y se vinculó con la convivencia y el intercambio, percibidas como enriquecedoras, por las devoluciones que recibieron del invitado. Y la otra estuvo vinculada al festival, pues contribuyó a su “internacionalización”. Se contempló así la posibilidad de incorporar en la programación a compañías de otros lugares, lo cual traía como corolario que los

grupos locales pudieran ser apreciados por otros curadores y pudieran presentarse en otros países, ampliando su registro de circulación. Esta internacionalización, vista en principio con desconfianza, ya que el Panorama había sido el espacio para que las compañías cariocas tuvieran la posibilidad de estar en escena y hacer conocer sus trabajos, tuvo otra consecuencia que fue conquistándose paulatinamente. Dejó de mostrarse en videos a los grandes coreógrafos y se procuró traerlos a la ciudad. Ese movimiento, o si se quiere desplazamiento, no se logró el año siguiente, 1996, sino que fue haciéndose en los sucesivos veinte años.

La consecuencia inmediata de la participación de Darmet fue una *parceria* entre ambos eventos. Darmet abrió la siguiente edición del Panorama (1996) y escogió la compañía que lo cerraría, *Compagnie Christine Bastin*. Y, en la Bienal de Lyon, meses después del encuentro en Rio de Janeiro, se dedicó una noche al "Panorama Carioca" mostrándose los trabajos de las compañías de João Saldanha (*Atelier da Coreografia*), Marcia Milhazes, Lia Rodrigues y los sambistas de la *Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense* y del grupo de danza de salón de Carlinhos Jesus. El traslado de los artistas a Lyon estuvo a cargo de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rio de Janeiro.

Además de la compañía francesa se presentaron grupos de otros estados de Brasil, algo que tampoco había sucedido anteriormente. En la programación Lia Rodrigues comentó que "el Panorama de la Danza Contemporánea en su cuarta edición reafirma la importancia de *parcerias* entre órganos oficiales y los profesionales de la danza". En esos dos últimos años se estaba modificando el Festival, un encuentro que comenzó siendo un muestreo de la danza que se realizaba en la ciudad de Rio de Janeiro generó las condiciones para que se incorporaran otras compañías, al mismo tiempo que en ese intercambio se propiciaba que los grupos locales circularan por otros escenarios.

Haciendo una relectura de las transformaciones producidas del evento cabe afirmar que, así como fue significativa la presencia del director artístico francés en 1995 y sus consecuencias inmediatas al año siguiente, otra modificación importante se produjo en 1997: el cambio de su nombre. Dejó de llamarse *Panorama da Dança Contemporânea* y pasó a llamarse

Panorama RioArte de Dança. En su nombre quedó plasmada la acción de gobierno de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rio de Janeiro a través del Instituto Municipal de Arte y Cultura – *RioArte*, convirtiéndose sin más en un festival oficial.

Cabe mencionar brevemente que *RioArte* fue un órgano creado por decreto municipal en junio de 1979 y extinto en febrero de 2006 por el intendente César Maia. Se trató de una institución encargada de ejecutar políticas culturales por medio de patrocinios, becas e incentivos a las artes visuales, la danza, la música y el teatro. Hubo un fuerte apoyo a la danza, como se ha mencionado en párrafos precedentes, entre 1993 y 2001, sobre todo cuando Helena Severo desempeñó el cargo de secretaria de Cultura durante las intendencias de César Maia (1993–1997) primero y seguidamente en la de Luiz Paulo Conde (1997–2001). Esta secretaria fue la responsable del *Programa RioArte de Subvenção à Dança Carioca* (1995–2005), además del *Programa Bolsas de pesquisa RioArte* (1995–2004), el Premio *RioDança* (1999–2000) y el *Projeto Memória da Dança* (1998–1999 realizado en el Centro Cultural Hélio Oiticica)⁸.

Con el cambio de nombre, el *Festival RioArte de Dança* pasó a formar parte del “calendario oficial”, teniendo lugar el encuentro entre los meses de octubre y noviembre, fecha que se mantiene hasta la actualidad. A su vez se obtuvieron “los teatros y los horarios nobles”, refiriéndose con *teatros nobles* al uso de los teatros de la red municipal, siendo uno de los más prestigiosos el teatro Carlos Gomes. Los *horarios nobles* fueron los días jueves a domingo, entre las 19:00 y 21:00 horas, según el día. Ese cambio de período de realización del festival, el horario y el uso de nuevos espacios implicó haber ganado el reconocimiento de las autoridades y que la danza se tornara un “buen negocio”, como sugieren Pavlova y Pereira (2001, p. 75).

⁸ Consultar: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/RioArte>.

Esta página *web* fue lanzada en el año 2011 y se propuso ser “una enciclopedia colaborativa de danza” y formó parte del proyecto www.idanca.net, periódico virtual especializado en danza contemporánea que contó con el patrocinio Petrobras, por medio de la renuncia fiscal vía Ley Rouanet, política que en la actualidad se encuentra grave por su continuidad. Nayse López, actual directora del Festival Panorama, fue creadora y editora de esa página. De ese proyecto se desprendieron otros sitios electrónicos colaborativos, como la Movimento.org, vinculado a la Red Sudamericana de Danza.

Conforme el Festival fue incrementando su tamaño, incorporando compañías de otras localidades, se fueron sumando las *parcerias*. Primeramente la Municipalidad, luego la Bienal de Lyon – al menos en una oportunidad –, el *Fórum de Dança* de Belo Horizonte, la Funarte, el Instituto Göethe, *Association Française d'Action Artistique* (AFAA), Embajada de Francia en Brasil, Alianzas Francesas. Así como Darmet eligió una compañía francesa para que se presentara en el *Festival Panorama da Dança Contemporânea*, Klaus Vetter – director del instituto Göethe – a partir de 1997 asumió la responsabilidad de seleccionar compañías de distintos lugares, permitiendo que la veta internacional que se había inaugurado continúe y que los grupos cariocas se presentaran en Alemania.

Los grupos auspiciados por la Municipalidad se presentaban asiduamente reproduciéndose a sí mismos en la repetición. Es decir que, habiendo conquistado un lugar en la escena de la danza carioca consiguieron apoyos por el Estado y, la escenificación de sus nuevos trabajos año tras año en el Panorama no hacía más que reproducirlos en su calidad de consagrados. Ya para fines de la década del noventa otro conjunto de acciones se comenzaron a articular por fuera del Panorama, por ejemplo, la *Caixa Econômica Federal* organizó *Movimento de Dança na Caixa*, en el teatro Nelson Rodrigues y en el Centro Cultural Banco de Brasil (CCBB) estuvo *Dança Brasil*, a cargo de Leonel Brum, quien posteriormente asumiría la dirección del sector de danza en la *Funarte*⁹.

En un ritmo de efervescencia las muestras, festivales, simposios que tuvieron puntos de ebullición en diversas ciudades del país, permitieron que los artistas de la danza se “organizaran”, por la propia necesidad de demandar políticas públicas para el sector y gracias al discurso del ministro de Cultura Francisco Weffort en el Confort Festival, presentado en San Pablo en 1997. En ese evento, el ministro respondió a los reclamos de los participantes diciendo que “la clase precisaba organizarse”. Después de ese emblemático comentario ¿qué otro tema de discusión cabía en los festivales sino el de “política cultural para danza, festivales, centros coreográficos y crítica de danza”?

⁹ Referencia a estos encuentros pueden encontrarse en los trabajos mencionados de Brum (2004) y Vellozo (2011). Leonel Brum luego del cargo ocupado en la *Funarte*, en el año de 2011 se convirtió en profesor de la carrera de danza de la Universidad Federal de Ceará.

Los modos de realización del Panorama variaron conforme a la circulación de las personas. Una de ellas fue Nayse López que, en 1997, preparó los textos del programa, además de publicar críticas de los espectáculos en el diario *Jornal do Brasil*. En 1998, las funciones de los miembros del equipo del festival quedarían más diferenciadas, ya que se incorporaría Roberto Pereira como curador junto a Lia Rodrigues. La presencia de Roberto Pereira en el Panorama produjo una reconfiguración del festival, en tanto hubo una apuesta mayor a la crítica, al debate teórico, a las publicaciones. Él pasó a ocupar el lugar de articulador entre las personas y las instituciones; en este sentido, resulta pertinente subrayar que, además de ser docente de la *UniverCidade*, mediante esta última creó un convenio de titulación para los bailarines del *Theatro Municipal*.

En 1997 fue lanzada la primera *Bienal de Dança do Ceará* y Roberto Pereira fue uno, entre otros, que contribuyó a tejer los puentes entre Rio de Janeiro y Ceará. La modificación de uno de los elementos en la configuración del Festival Panorama, produjo una transformación en una configuración mayor, se podría decir, los festivales en Brasil. Si se piensa en términos de interdependencia, se puede apreciar cómo estos actores sociales fueron agentes claves en las articulaciones de movilización de los bailarines en el país¹⁰.

Del mismo modo que sucediera con las compañías subsidiadas por la municipalidad, que todos los años se presentaban en el Panorama y de esa forma conseguían reproducir su trayectoria artística, algo semejante ocurrió con los conferencistas y las personas convocadas para los debates. Estas personas se fueron consolidando como los “pensadores” de los eventos de danza, trayendo preguntas, presentando sus libros, haciendo críticas de las obras; en su mayoría, todas poseían un alto grado de escolarización y eran trabajadores de instituciones de renombre (PUC-SP, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, UFBA, director artístico de *Theatro Municipal*, etc.).

En la dinámica de mesas redondas y presentación de trabajos experimentales por parte de los artistas se fue configurando un

¹⁰ No solo nos estamos refiriendo a Roberto Pereira. Entre los agentes claves de ese mapa que configuraba el mundo de la danza en Brasil se puede mencionar a Helena Katz – educadora de la mayoría de estos agentes sociales –, a Leonel Brum, Dulce Aquino, Lia Rodrigues, Silvia Soter, la incorporación paulatina de Nayse López, entre un conjunto mayor de actores sociales.

evento que se propuso *hacer pensar* y hacer una danza que se definía como *pensamiento*. Las relaciones sociales configuradas de esas interacciones se sustentaron en palabras y gestos concebidos como conocimientos. Los que se posicionaban como teóricos o críticos daban sentido a lo que veían y, al mismo tiempo, formaban, por medio de los distintos espacios de discusión, al público y a quienes se convertían en artistas. Los últimos comenzaron a hacer en sus coreografías los enunciados teórico-filosóficos escuchados, aprendidos y comprendidos.

El “hacer preguntas” y “producir pensamientos” era la manera de incidir en la conducta de las personas, a través del contenido de las discusiones y por el *festival* – la participación de debates y mirando obras – se llevaba cabo el “gobierno de las almas”¹¹. El *festival* se realizaba como práctica de gobierno porque dirigía la conducta de sus frequentadores, formaba a los artistas y al público y sus organizadores se preocupaban por “lanzar creadores” e “iluminar el mercado”. Estuvieron contemplados todos los aspectos del festival: los artistas – “lanzarlos” –, el público – “hacer pensar”; “producir pensamiento” – y la subsistencia del evento – “iluminar el mercado”.

Ese fue el modo de presentación de la directora del *Panorama RioArte de Dança* en 1999. Ese año se produjo una modificación en el Panorama, se introdujo una variación que sería adoptada en el *formato festival*. Después de la presentación de *Non donné par l’auteur*, de Jérôme Bel, Helena Katz¹² subió al escenario y entabló un debate con el público, fue un momento pedagógico a partir

¹¹ “Veamos ahora las significaciones de orden moral. “Gobernar” puede significar “conducir alguien”, sea en el sentido propiamente espiritual del gobierno de las almas, “imponer un régimen”, imponer un régimen a un enfermo: el médico gobierna al enfermo. (...) “gobernar” o “gobierno” puede referirse entonces a la conducta en el sentido propiamente moral del término: una muchacha que ha sido de “mal gobierno” (...) “gobernar” puede aludir a una relación entre individuos capaz de adoptar varias formas, entre ellas la de mando y dominio: dirigir a alguien, tratarlo. O bien tener una relación con alguien, una relación verbal: “gobernar a alguien” puede querer decir “hablar con él”, “entretenerlo” (Foucault, 2007, p. 148).

¹² Helena Katz publica como crítica de danza desde 1977 en los diarios *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. En 1986 fundó un grupo de estudio al que llamó Centro de Estudios de Danza. En 1994 se incorporó como profesora en la Pontificia Universidad Católica – PUC, en el Programa de Post Graduación en Comunicación y Semiótica y en el curso Comunicación de las Artes del Cuerpo. También es profesora colaboradora en el Programa de Post Graduación en Danza de la Universidad Federal de Bahía y profesora invitada en el Programa de Post Graduación en Artes de la Universidad de San Pablo – SP. (idança.txt, Vol. 1 – Sept 2010, p. 10).

En las instituciones académicas mencionadas ha formado un gran número de discípulos y participa activamente como jurado de tesis y disertaciones así también como jurado de convocatorias de diversas instituciones, entre ellas Itaú Cultural, Programa Petrobras Cultural, además de las convocatorias de programas culturales estaduais.

del cual se interpretó la obra. Esa variación fue denominada por Katz como *platéia-foyer*, nombre inspirado en las conversaciones entre conocidos que suceden en el *foyer* del teatro después de salir de ver una obra. En el año 2000, luego de la presentación de *Affects*, del alemán Tom Plischke, se hizo un debate y, por sugerencia del artista, se repitió la obra. El objetivo de la reiteración fue que los asistentes pudieran rever la obra “con otra información”. *Platéia-foyer* con los años asumiría el término de *bate papo* y se incorporaría en otros eventos en Brasil¹³.

Además de instituirse la *platéia-foyer*, la programación comenzó a subdividirse. Se creó un segmento llamado *Os Novíssimos*, dedicado a jóvenes coreógrafos, distinguidos de la muestra principal que contuvo a: los artistas cariocas que se repetían con una nueva obra; los grupos de otras ciudades del país y las compañías de renombre internacional. Estas últimas estaban convirtiéndose en los “clásicos” de la danza contemporánea, por ejemplo, Maguy Marin con la obra *May B*; Xavier Le Roy con *Self Unfinished*; Jérôme Bel con *The Show must go on*, entre otros.

En 2001, Eduardo Bonito – paulista, con formación en Relaciones Públicas por la Universidad de San Pablo y en dirección teatral – estaría involucrado al Panorama por su trayectoria como productor cultural en Artsadmin (institución en la que trabajaba en Londres), y por ello relacionado con el British Council, nuevo *parceiro* del evento ese año. Recién en el 2004 Eduardo Bonito y Nayse López serían invitados por Lia Rodrigues para desempeñar la tarea de curadores, saliendo de la escena Roberto Pereira. Al año siguiente, Lia Rodrigues permanecería en la programación como directora general y artística del evento y como curadores Eduardo Bonito y Nayse López, aunque según cuenta uno ellos, dejaría tal función para dedicarse exclusivamente a su compañía y a su proyecto artístico. Recién en el 2006, estas dos personas aparecerían plenamente en la triple función de directores generales, artísticos y curadores. Su incorporación implicó cambios bastante significativos en los modos de hacer y organizar los encuentros. Otra forma de “administrar” el festival tendría lugar, modificaciones vinculadas a las transformaciones en el campo de las políticas culturales en el territorio brasileiro.

¹³ El *bate papo* se instituyó de tal modo que llegó a ser parodiado en una obra del grupo Dimenti, *Tombé*, visto durante el trabajo de campo en Bahía, junio de 2011.

En el período 2001–2003 fue un momento de gran circulación de artistas británicos presentando sus trabajos, dando conferencias, dialogando con otros artistas, ofreciendo residencias; asimismo fue incorporándose paulatinamente en la programación del Panorama el arte de la performance. En este sentido Nayse López y Eduardo Bonito declararon

Para nós é uma honra poder trabalhar na curadoria do panorama, um dos mais interessantes do Brasil ao apostar em coreógrafos e artistas cujo trabalho procura experimentar novas formas de colocar o corpo em cena. No Brasil e na Europa, como crítica de dança e programadora e programador/produtor, temos em comum o interesse por artistas e curadores que buscam romper os limites entre dança e outras formas artísticas (Programa *Festival Panorama RioArte de Dança*, 2004).

La entrada de esas personas sería una modificación en la configuración social del festival e implicó un cambio en el modo de gestionar y curarlo. La propuesta a la que apostaron Bonito y López fue la experimentación, la intersección de la danza y las artes del cuerpo con otros lenguajes artísticos, junto a la promoción de residencias artísticas internacionales. El Festival Panorama, como se fue mostrando, dejó de ser un espacio para que los artistas locales se presentaran, puesto que pasó a conseguir distintos tipos de subsidios, tanto para el festival como para las compañías; se atrajo así a instituciones internacionales que se interesaran por promocionarlos y que dispusiesen de recursos para exhibir los nombres de la compañías internacionales de danza contemporánea. Igualmente mantuvo las actividades de formación de público y de artistas a través las mesas redondas, los debates, los *bate papos*, las publicaciones.

En el 2004 hubo otros acontecimientos que fueron formando ese perfil de festival que había comenzado a producirse desde el momento en que fue internacionalizándose. Uno de ellos fue la constante adhesión de nuevos *parceiros* como la Embajada y la Española en Brasil, la Agencia de Cooperación Internacional Española, *Japan Foundation*, la Fundación Cultural Brasil-Portugal, la Casa Hoffman (Fundación Cultural de Curitiba). Esas *parcerias* y colaboraciones permitieron activar redes sociales, y por medio de

ellas, financiamientos siendo el motivo de éstos la danza y la performance.

La creciente participación de *British Council* no significó que la red de Alianzas Francesas, el Consulado de Francia en Rio de Janeiro o el Instituto Goethe dejaran de apoyar al evento. Fue precisamente en la *Maison de France* en 2004, según cuenta la historia, donde Lia Rodrigues hizo una declaración que le costó la enemistad con la Municipalidad de Rio de Janeiro, pues denunció los recortes en los financiamientos para las compañías y para la realización de eventos. Esa declaración generó que al año siguiente no se contara con los subsidios del municipio y que el festival cambiara su nombre. Sacó el título de "RioArte" y pasó a llamarse *Festival Panorama Rio Dança*. A inicios del 2006, la institución municipal *RioArte* fue cerrada por el intendente César Maia¹⁴.

Saliendo la Municipalidad en 2005 ingresaron otros patrocinadores, a través de la renuncia fiscal vía Ley *Rouanet*: Petrobras, Grupo Telemar, Caixa Econômica y se sumaron nuevos *parceiros* Fundación del *Theatro Municipal*, Festival Alkantra (Lisboa). Se dejaron de usar los teatros de la red municipal, empleándose el Centro Cultural Telemar, Teatro Nelson Rodrigues (vinculado a la Caixa Econômica), Espaço Sesc, *Theatro Municipal*. Leonel Brum fue invitado a formar parte de la curaduría del Panorama. Se incorporó al equipo de producción del Festival Panorama Isabel Ferreira (española y pareja de Eduardo Bonito) cumpliendo diferentes funciones.

Con nuevos curadores desde el 2004 y nuevos directores desde 2006 el festival pasó a llamarse *Festival Panorama da Dança* (2006–2009), adoptando en 2010 el nombre, simplemente, de Festival Panorama, denominación que mantiene hasta la fecha. Con esta última variación, deja de ser la danza el eje central del evento, ampliándose a las "artes del cuerpo".

Festival Panorama y Asociación Cultural Panorama

Hasta aquí se quiso mostrar las condiciones que hicieron posible la conformación del Festival Panorama como una configuración social específica y explicar la consolidación del *formato festival*, las variaciones que se fueron produciendo en su interior y que, en

¹⁴ Volvió a obtener el apoyo de la Municipalidad cinco años más tarde, en 2009.

la reiteración de sus prácticas y discursos fue creándose una verdad sobre sí y para los involucrados.

Se vio el pasaje de un proyecto que fue absorbido por la Municipalidad, y por lo tanto se llegó a confundir como siendo estatal, a otro en el cual el mercado y las *parcerias* prevalecieron. Con Lia Rodrigues y sus (intelectuales) colaboradores se fue construyendo un *formato festival* que articulaba espectáculos, mesas redondas, lanzamientos de libros, *plateia-foyer*, al tiempo que en esas articulaciones se enseñaba al público que aquello que veía era una danza “más pensada”, una danza que se instalaba como un modo de conocimiento. Mientras, los coreógrafos – jóvenes o consolidados – aprendían cómo los “conocimientos se organizaban en danza”. Esa modalidad e idea de danza no fueron cuestionadas por los nuevos directores y organizadores del evento, sino más bien sobre esos cimientos emprendieron otras cosas. Se abrió un espacio en la programación para los jóvenes coreógrafos de distintas ciudades de Brasil llamado *Panorama Futuro*; se incorporaron las presentaciones de los alumnos de danza en el segmento *Mostras Universitárias*; se mantuvo *Os Novíssimos*; se creó el *Panoraminha*, para un público infantil.

En el 2005, aproximadamente, se fundó la Asociación Cultural Panorama, encargada de realizar el Festival Panorama y de efectuar diversos proyectos durante el resto del año. En el 2010, la asociación se convirtió en un *Ponto de Cultura*, llamándose *Espaço Panorama* (fomento a la producción cultural a través del programa *Cultura Viva – Mais Cultura* del Ministerio de Cultura).¹⁵

Entrando na Dança (2009) fue una las acciones que se ejecutaron durante el resto del año y se caracterizó por ser un proyecto educativo¹⁶. Entre sus objetivos estuvo previsto que se presentaran

¹⁵ Dada el momento actual que se vive en Brasil, no podemos afirmar con seguridad si estos programas aún continúan en vigencia, pero podemos señalar que *Ponto de Cultura* fue un programa vinculado al Ministerio de Cultura encargada de promover las “iniciativas culturales de la sociedad civil ya existentes”, estableciendo convenios a través de una convocatoria pública. El Ministerio priorizaba los convenios con los gobiernos estatales y municipales. El Programa *Mais Cultura* estuvo vinculado a *Cultura Viva* y a la Agenda Social del Gobierno Federal, a partir del cual “el acceso a los bienes culturales se torna[ro]n en una política estratégica de Estado para reducir la pobreza y desigualdad social”. Esta política fue lanzada en 2007, *Cultura Viva* formó parte de uno de los ejes del programa, asociado a Cultura y Ciudadanía (los otros dos son Cultura y Ciudad y Cultura y Economía). Recién en 2009, se firmaron más convenios con ministerios de distintos estados. Por eso el Festival Panorama comenzó a usufructuar del mismo recién a partir de 2010.

¹⁶ Este tipo de proyectos solía llamarse *formação de platéia* o de *público*.

espectáculos de danza en las Zonas Norte y Oeste de Rio de Janeiro, acercando un público que se supone no llega a ver esos espectáculos en las Zonas Centro y Sur de la ciudad, donde las presentaciones de todo tipo de danzas se concentraban. En *Entrando na Dança* se ofrecieron clases gratuitas, muestras de obras seguidos los *bate papos* pedagógicos. Durante el Festival, los “escenarios” de *Entrando na Dança* se mantuvieron, pero los criterios de las obras de los artistas cariocas que se presentaron fueron distintos, en esos teatros las obras no precisaron ser estrenos, pudieron haber circulado antes por los teatros del centro-sur de la ciudad.

Otras de las actividades promovidas por la asociación Panorama que se desarrollaron en el período del festival, con posibilidad de extenderse durante el año, fue *CoLABoratorio* (2006–2007; 2009–2010; 2013), un espacio formación para artistas a través de residencias, destinados a artistas brasileiros, latinoamericanos y europeos.

Las residencias se multiplicaron, algunas se replicaron en el Circuito; se realizaron seminarios que, como sostiene Monnerat, serían una derivación de las mesas redondas (2010, p.40) e irían a mantenerse en la memoria de bailarines.

Estar en el festival

Este trabajo propuso primeramente conceptualizar al festival por medio de ciertas regularidades y recurrencias. Lo que singulariza al Festival Panorama fueron sus condiciones socio-históricas de surgimiento. La conformación de ese formato excede a un festival específico y su constitución fue posible por las historias almacenadas en las relaciones sociales y transmitidas por redes específicas. Como las acciones que forman ese formato carecen de origen, más bien han sido realizadas por diversos agentes e instituciones sociales, cada vez que se presentan se muestran como novedosas y, en cierto punto como originales. Es decir que dicho formato ha sido inscrito en una partitura de una performance cultural llamada festival.

Por medio de la retrospectiva del Festival Panorama se mostraron las singularidades que cada configuración adquirió en su localidad, las condiciones que las posibilitaron así como las

condiciones que las modificaron. La reiteración año a año de la misma modalidad (presentación de obras, discusiones teóricas, encuentros al aire libre, fiestas) lo tornó un festival diferente al celebrado el año anterior. La repetición, esa conducta restaurada, afianzaba el formato festival y en él se legitimaban determinadas prácticas, al tiempo que se fue produciendo danza contemporánea preocupada por: la crítica, la curaduría, la circulación, el financiamiento, la divulgación, la enseñanza, la política, la estética, la colaboración, la creación de *parcerias*.

Los encuentros que hacían a la danza en esas intersecciones la tornaron reflexiva y crítica de su propio quehacer y las composiciones fueron escogidas por presentar esas características. La reiteración de esta performance llamada festival enseñaba a diferenciar cuál danza era esa que llamada contemporánea. Los críticos, los profesores, los curadores y los conferencistas, incluso más que los bailarines, ocuparon un lugar central en esa pedagogía. El festival se hizo para los bailarines y el público, a ellos se los condujo, inculcándoles, en cierta medida, buenas maneras, siendo ésta la capacidad de la crítica, la organización política, entre otras.

El propio festival generó las condiciones para que se llevara a cabo una política gubernamental continua para la danza, excediendo el momento del evento, por lo tanto extendiéndose al resto del año, para los bailarines y los públicos de sus ciudades. Por otra parte, se mostró que el festival propició la instauración de un modo de entender la danza como conocimiento, ya que cada instancia estuvo concebida para *hacer pensar*.

Bibliografía

Becker, Howard. *Los mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Brum, Leonel. "Outras décadas". In: Pavlova y Pereira. *Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 143-144.

_____. *Modelos de Comunicação: a dança contemporânea carioca dos anos noventa*. 2004. 340f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2004.

Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos

Elias, Norbert. "O conceito de configuração". In: _____. *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Edições 70, 2008, p. 140-145.

idança.txt, Vol. 1 – Sept 2010.

Kirshenblatt-gimblett, barbara. "Objetos de etnografia". In: Taylor, Diana e Marcela Fuentes (Ed). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 241- 303.

Monnerat, Renata Pimenta Tinocco. *Festival Panorama – 20 anos: Duas décadas de história que resultaram numa estrutura de trabalho madura e inovadora*. 2011. 41 f. Monografia (Curso de Graduação em Produção Cultural) – Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2011.

Navallo, Laura. *Estar na dança contemporânea: fazer festivais, dançarinos e público, Brasil, século XXI*. (Tese em Antropologia) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Pavlova, Adriana e Roberto Pereira. *Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001. [p. 133-142].

Programa Panorama da Dança Contemporânea, 1992.

Programa Festival Panorama da Dança Contemporânea, 1994.

Programa Festival Panorama RioArte de Dança, 2004.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires, 2000.

Tilly, Charles. "How do relations store history?" *Annual Review of Sociology* 26, 2000, p. 721-723.

Vellozo, Marília Annibelli. *Dança e Política: Participação das organizações civis na construção de Políticas Públicas*. 2011. 381 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/ Escola de Dança, Universidade Federal de Bahia, Salvador, 2011.

Hacer festival de danza, tornarse bailarines y públicos