

David Linhares

Produtor cultural e diretor da Bienal Internacional de Dança do Ceará

“A dança contemporânea foi a primeira linguagem que me chamou a atenção para a vontade de falar o que eu sentia sem passar obrigatoriamente pela palavra.”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 28 de junho de 2010, em São Paulo.

David Linhares

David Linhares construiu um núcleo de formação de bailarinos e coreógrafos no Nordeste ao criar e consolidar a Bienal Internacional de Dança do Ceará. Com 14 anos de vida e sete edições, a bienal prioriza ações voltadas para a pesquisa, para a experimentação e para o intercâmbio entre continentes para compor sua programação artística e de formação. “Quando cheguei em Fortaleza, existiam duas companhias de dança contemporânea. E, agora, a gente acabou de ir para a África com 96 artistas cearenses, de 16 ou 17 companhias.”

David Linhares começou a estudar dança na Ensaio Teatro e Dança, de Brasília (DF), com Graziela Figueroa e Ademar Dornelles (Ballet Stagium). Morou na França e se ambientou nos movimentos artísticos europeus. Assim, conheceu em profundidade a dança contemporânea e a geração que surgia com Allain Buffard e Rachid Ouramdane. Entre 1990 e 2001, atuou como produtor cultural da Aliança Francesa de Fortaleza, sendo responsável pela produção do show do grupo Mano Negra e da Semana Amado, levando ao Ceará os escritores Jorge Amado e Zélia Gattai.

A falta de mão-de-obra especializada em cargos estratégicos faz com que Linhares tenha que se desdobrar na organização. “Não tenho profissão: faço de tudo”. Mas a própria bienal tem promovido a formação de novos profissionais na área. “As primeiras companhias internacionais não vinham pelo valor artístico, mas para formar pessoas que saibam fazer luz, colocar linóleo, trabalhar com cenografia.” Gosta de lembrar que a dança no Ceará se desenvolveu muito. Cita os novos coreógrafos, um fórum estadual de dança, o curso técnico e de graduação como conquistas de todo esse movimento.

Como foi sua trajetória profissional até chegar na Bienal de Dança do Ceará?

A dança contemporânea foi a primeira linguagem que me chamou a atenção para a vontade que eu tinha de falar coisas que eu sentia, que eu vivia, que eu via no meu dia a dia, no meu cotidiano e que estas coisas não precisavam obrigatoriamente passar pela palavra. Eu fui primeiro bailarino, tendo vivido desde os 12 anos com a minha irmã. Depois eu fui acrobata, ator, bailarino. Aliás, bailarino e ator é obrigado a fazer tudo no Brasil. A gente tem que abrir a bilheteria, vender o bilhete, ir para a porta, receber o bilhete, ir para trás do palco, engomar a sua roupa, preparar seu figurino, se vestir, entrar em cima do palco, dançar, sair, abrir a porta para o pessoal sair de novo (*risos*). Perto dos meus 18 anos, eu estava em Brasília e fazia dança. O coreógrafo Ademar Dornelles, com quem eu trabalhei, queria que eu fosse bailarino do Ballet Stagium para

trabalhar com Marika Gidali e Décio Otero, em São Paulo. Nos meus 18 anos eu tinha trabalhado em Brasília. Quando vi a realidade da dança, saí correndo e disse que não era o que eu queria. Abandonei a dança e fui morar na Europa.

Por quê?

Imagine a situação. Em uma audição no Ballet Stagium, um bailarino desesperado para passar no teste sobe para fazer um *grand ecart* e sai dali em uma maca, dentro de uma ambulância. Quebrei o braço, fiquei como indigente em um hospital, não tinha dinheiro para sobreviver. Não era o que eu sonhava. O Stagium, que hoje é uma companhia de dança contemporânea, estava no começo naquela época. O Ademar Dornelles tinha saído do Ballet Stagium e ido para Brasília. Trabalhou lá na escola Ensaio, Teatro e Dança, junto com a Graziela Figueroa. Havia toda uma efervescência em Brasília, era o começo aqui de uma dança contemporânea que já existia na Europa. Vale lembrar que, nos anos 80, foi Carolyn Carlson quem levou a dança contemporânea para a Europa e lá encontrou Pina Bausch. São elas que iniciam esse movimento, essa revolução na dança. E tudo é muito recente na dança contemporânea. Mas eu, com esse azar de ter me machucado em São Paulo, disse: “Não é isso que eu quero”. Meu pai não sabia mais o que fazer e me perguntou para onde eu queria ir. Respondi que era para a França. Fui para Paris, comecei a estudar francês e, ao mesmo tempo, acompanhei o que estava acontecendo artisticamente lá, com Allain Buffard, Rachid Ouramdane e toda uma geração que nascia em Paris. Voltei para o Ceará convidado pela Aliança Francesa para ser produtor cultural. Comecei a trabalhar não com dança, mas com música, teatro, artes plásticas. Levei Mano Negra [*banda formada por Mano Chao, Antoine e Santiago Casariego*], e fiz a Semana Amado [*evento que levou ao Ceará os escritores Jorge Amado e Zélia Gattai; incluiu a apresentação do espetáculo Capitães de Areia, da Cia. da Arte Andanças*].

Você já tinha experiência de produção cultural. E como chegou no projeto da bienal?

A Bienal de Dança do Ceará foi um projeto criado em 1997, no final da gestão do então secretário de Cultura Paulo Linhares, meu irmão. Nós não tínhamos nada na área de dança. No Ceará, naquela época, foi criado o Centro Cultural Dragão do Mar, um pólo de arte e de cultura, sobretudo cinema – mas não havia projeto para a dança. Meu irmão me convidou para fazer um e foi assim que propus a Bienal de Dança do Ceará. Começamos timidamente trabalhando com o clássico. Convidei quatro coreógrafos contemporâneos do

Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Qual é a ideia central da criação da bienal?

É criar um campo onde exista troca e colaboração entre as pessoas. Um espaço para promover e mostrar o que é feito no Ceará. O mais importante é que estamos fazendo um trabalho para nós, cearenses. Quando cheguei em Fortaleza, existiam duas companhias de dança contemporânea. E, agora, a gente acabou de ir para a África com 96 artistas cearenses, de 16 ou 17 companhias, para se apresentarem em outro espaço. É uma coisa que eu vi muito no Festival de Inverno de Ouro Preto: como você recebe, vive, divide e se encontra. O encontro é o mais importante. Trazer pessoas da Europa e de outros lugares do Brasil para o Ceará.

O encontro pessoal, o intercâmbio por meio de workshops, esse tipo de coisa?

Intercâmbio e encontros pessoais. Uma coisa que eu prezo muito, por exemplo, é o *off* da bienal, que é de 23h às 3h da manhã. As pessoas se embriagam, trepam, se amam, se encontram. É o lugar mais maravilhoso. Trago Boris Charmatz, por exemplo, a maior celebridade do mundo, e ele se esfrega na parede com a menina que está limpando o bar. Ao mesmo tempo, discute com o coreógrafo. É a festa, a celebração. Nos ateliês pela manhã, nos *workshops* à tarde, nas apresentações à noite, em tudo existe uma tensão. E ele não produz os mesmos efeitos do encontro à noite, quando você enxerga as pessoas de outra forma. Acho que ali são os momentos ricos da bienal, nos quais não existem só convidados oficiais, a gente abre para todas as pessoas, para músicos, para atores. Aliás, foi assim que nasceu a Bienal De Par Em Par – que acontece nos anos pares, enquanto a outra é feita nos anos ímpares. Na Bienal De Par Em Par é onde a gente acaba e destroi essas fronteiras todas que existem. Chamamos então de Encontro Terceira Margem, trazemos as outras linguagens para dialogar com a dança. E, hoje, fazemos trabalhos em videodança, com a moçada do audiovisual, do teatro, para ver o que a gente pode fazer junto.

Como é fazer produção de dança? Tensionamento de linóleo, a preparação dos espaços de dança, de aquecimento, de saída de palco?

A gente não pode comparar esse cenário nosso com o que acontece na Europa. Como diretor da Bienal de Dança, eu faço tudo isso: linóleo, fita crepe, bilheteria. O linóleo, por exemplo, que é o tapete usado no palco para que se tenha um solo mais uniforme, normalmente é colocado por

um técnico especializado. No Ceará, é um bailarino que faz isso, ele faz o curso técnico. No Ceará, nós não temos jornalistas, críticos de dança, nem colocadores de linóleo. Ninguém tem apenas uma profissão. Eu faço um pouco de tudo. O meu produtor cultural é bailarino, ensina na periferia, no Dragão do Mar, nos bares periféricos, como professor de dança. Quando o cara do linóleo está doente, é ele que coloca o linóleo. Na bienal, nós temos um colocador de linóleo, mas, nas outras companhias, são os artistas que colocam. Quando a bienal começou em Fortaleza, nós não tínhamos, por exemplo, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, nenhum cara especializado em luz para dança.

E como lidar com isso?

Você forma os técnicos. As primeiras companhias internacionais que foram convidadas não vinham só pelo saber artístico. Eu trazia porque estávamos formando as equipes dos teatros para fazer luz, para colocar linóleo, para trabalhar com cenografia, tudo isso. Tinha um trabalho de formação que a gente tinha que ter. Imagine, não existia jornalista especializado para escrever sobre o que estávamos fazendo. No jornal, publicavam o *release* que a gente entregasse. A gente teve que começar investir também na formação de profissionais para o *Diário do Nordeste*, para *O Povo*. Os caras eram convidados para ver o espetáculo de dança, E, hoje, a galera está aí escrevendo na revista *OlharCE* [publicação especializada da bienal]. Temos também um curso técnico em dança. Fizemos um fórum de dança para discussão de políticas públicas em dança para o Ceará.

Até programa de televisão vocês fizeram?

Temos um programa de televisão que está sendo exibido pela TV O Povo, em videodança. Foi um trabalho super importante que a gente começou a desenvolver com o grupo Alpendre – Casa de Arte, Pesquisa e Produção. Tenho um carinho enorme. A gente quer trabalhar junto com o pessoal do audiovisual, começar a pensar também nessa coisa do vídeo, que é utilizado como um suporte para a dança, em como a gente pode trabalhar essa zona fronteira entre o vídeo e a dança, o que o enquadramento traz para a dança. São discussões para o bailarino desenvolver um olhar por meio de uma câmera. A gente está trabalhando com o Dança em Foco [festival internacional de vídeo e dança, com direção e curadoria de Paulo Caldas e Eduardo Bonito]. Fizemos também o Fórum Latinoamericano de Videodança [encontro realizado em Fortaleza, em

outubro de 2009], trazendo os festivais mais representativos da América do Sul. Mas o que eu queria dizer era sobre essa característica nossa, dos brasileiros, de fazer de tudo um pouco.

Fale sobre isso, então. Como vocês foram formando profissionais? Hoje, após sete bienais, os profissionais já estão estabelecidos?

Hoje, por exemplo, o Walter Façanha, que é diretor-técnico do Dragão do Mar, sabe tudo de música e é um cara apaixonado por dança. É ele que está fazendo a luz de todas as companhias de dança e não deixa a desejar em relação ao que é feito por qualquer gringo que vem para cá. Já no Teatro José de Alencar é mais difícil; aquelas pessoas trabalham lá há 30 anos. O secretário de Cultura entra e é obrigado a trabalhar com aquele pessoal que não tem qualificação, que está ali porque passou no concurso. É muito complicado. Foi mais fácil a gente trabalhar com o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, formando técnicos em dança. Hoje, quase todos os técnicos trabalham dentro do Dragão do Mar, com as companhias de dança criando. Mesmo os técnicos que estão abaixo do Walter Façanha já estão trabalhando com os artistas, criando para os artistas, tanto em luz, como em vídeo. Era difícil trazer esses grandes cabeções da França que trabalham luz, por exemplo, e colocá-los ao lado de um Walter Façanha. Era inadmissível quando cheguei. No começo, eu ia para a França e dizia para o Allain Buffard que o importante de ele vir para Fortaleza era para mostrar o processo de criação dele, de como trabalhar com o cara da luz, do que fazer com o som. Porque não é só apertar o play e passar um CD. Existe toda uma colocação de caixas de som. É preciso um conhecimento técnico para fazer som para a dança. Em luz, a mesma coisa.

Como é o processo da dança em relação às lesões, à preparação, ao cuidado que as pessoas têm que ter, inclusive, nas próprias apresentações da bienal?

A Bienal de Dança acontece durante dez dias, são cerca de 75 espetáculos. Quase quatro espetáculos por dia. É impossível que eu controle todos os riscos que a gente pode ter. O que eu faço? Em relação à alimentação, há um cuidado para que as pessoas comam no hotel. No Ceará, você não pode tomar caipirinha, porque você vai sair com diarreia, vai ficar doente, porque muitas vezes não sabemos a procedência da água que vai fazer o gelo, por exemplo. Então, eu exijo que a alimentação seja toda feita dentro do hotel. Peço principalmente para o pessoal internacional comer no hotel, beber água mineral no hotel. Quando eu trouxe a bailarina e coreógrafa francesa Maguy Marin, ela ficou tremendo todinha por causa de uma infecção intes-

tinal. Era minha principal bailarina! O que fazer? Ela precisava dançar, mas não tinha como isso acontecer. Quanto a machucados: a Universidade Paris 8 convidou Isabelle Ginot, que fala sobre como trabalhar o corpo e os tipos de terapias que podem ser usados. Ela trabalha com o método Feldenkrais, que é uma das técnicas mais utilizadas atualmente. É encantador, você trabalha mentalizando uma parte do seu corpo e, na realidade, a outra parte, que você não dialogou, é a que está sendo trabalhada. Isso é provado. Na realidade, as partes do cérebro que se acendem são exatamente as outras, as que você não está trabalhando. Isso é a técnica de Feldenkrais. Daí começamos a trabalhar e a falar um pouquinho do pré-movimento. O mais moderno na dança é esse movimento de você “pré-ver”; é o que a torna mais eficaz, mais belo. Você transmite para o público uma emoção maior, porque há maior fluidez. Quer dizer, hoje, trabalha-se esse pré-movimento. Não o movimento em si, mas o que se imagina que vai fazer. O bailarino imagina: “Vou fechar meus olhos aqui e fazer três piruetas, fazer um grand ecart. Para isso, vou ter que levantar a minha perna, o meu pé, fazer uma ponta...”. Tudo isso fica mais eficiente quando mentalizado antecipadamente.

Como as companhias guardam, preparam e transportam os figurinos na dança?

Depende da companhia. Nós trabalhamos, por exemplo, com o Ballet de Lorraine e só eles mexem nos seus figurinos. Nem a camareira do Teatro José de Alencar – que também não é especializada –, tem o direito de tocar na roupa deles. Já chega aqui lavada e tudo. Acompanham a lavagem, o trabalho de engomar a roupa deles, porque pode acontecer alguma coisa, e, se acontecer algo, eles não têm duas roupas. Ninguém pode deixar na mão de uma camareira. Mas nós não nos ocupamos disso. Deixamos mesmo a critério das companhias.

Como é a parte de som?

Temos a maior dificuldade com som. Normalmente, o Teatro José de Alencar tem condições de oferecer 20% do que a companhia mais simples exige – nacional ou internacional. Apenas 20% do equipamento funciona: não existe lâmpada, não sei quantos mil refletores não funcionam. Peça a ficha técnica do Teatro José de Alencar e você vai ver a realidade. Das cadeiras de 860 lugares, 60 estão furadas. O diretor técnico de som recebeu um aparelho novo agora, mas ele não sabe usar. Só acende o *on* e bota lá os microfones. Os outros recursos que existem não são utilizados. São problemas seríssimos. O pessoal chega da Europa com tudo programado. A gente trou-

xe para a abertura da Rita Quaglia, no Teatro José de Alencar, um programa de computador que já faz com que tudo funcione. Era tudo pré-registrado. Na hora não funcionou, o computador não reconheceu. Era o equipamento que tinham exigido e não funcionou. O diretor técnico da companhia não sabia o que fazer. Quer dizer, o cara sai do país dele com tudo programado e é incapaz de fazer a história manualmente se acontecer uma pane.

Para quem faz rotineiramente uma bienal, como é essa parte de gerenciamento de conflitos, de harmonizar, de resolver problemas?

Trabalho há 12 anos com a mesma equipe, os mesmos produtores. Como eu disse anteriormente, valorizo demais a relação com as pessoas, mesmo com os jornalistas. Acaba que todo mundo faz parte da bienal. Todos os anos, eles sabem que a partir do final de julho tem essa grande festa. São três meses de festa. Os dez dias da bienal são um pouco como o carnaval: quando acabam os dez dias, o pessoal dorme outros 15 para poder começar tudo de novo. No começo era complicado. Perguntava: “Cadê a fita de linóleo?”. Aí falavam: “Ah, pedi para o Davi, que pediu para o Rafael, que pediu para o Carlos”. Ninguém sabia da fita de linóleo. Na bienal, é proibido repassar ordem. Cada pessoa é responsável pelo que lhe foi pedido, tem que responder por aquilo. Normalmente, não podem culpar os outros; precisam sempre falar comigo. Por isso, tenho que estar presente quase em todas as coisas, desde a grana que a Petrobras depositou no banco, e que tem que ser desbloqueada, até a fita de linóleo. Tenho que estar presente para que não exista essa coisa de um estar dando ordem para o outro, criando conflitos. Normalmente, guardo para mim toda essa responsabilidade. É meio barra pesada. É uma coisa que a minha diretora artística, Andrea Bardawil, questiona muito. Existe um certo paternalismo. Agora consigo passar responsabilidades para diretores artísticos, diretores de publicação; mas quando é abaixo deles, já é mais complicado.

O que mudou no cenário da dança, no Ceará, desde que vocês começaram a trabalhar?

Hoje temos umas 40 companhias no estado. Quinze já são independentes, sobrevivem da dança. A cada bienal conseguimos um grande passo. Primeiro, o Fórum de Dança [*criado em 2003*]; segundo, o curso técnico em dança [*organizado desde 2005 pelo Centro Dragão do Mar*]; terceiro, a graduação [*lançada na Universidade Federal do Ceará em 2010*]. Em toda bienal, temos uma vitória. Hoje somos a linguagem mais bem organizada. O cinema está com dificuldades enormes; o Ceará chegou em um patamar super importante, mas houve

um retrocesso. Na dança, somos os mais bem organizados. No ano passado, quando o secretário de Cultura não deu dinheiro para a Bienal de Dança, os artistas, sem que eu pedisse, foram para a porta da Secretaria de Cultura e impediram o secretário de entrar na sala dele. Fizeram um cordão em torno da Secretaria de Cultura e exigiram dinheiro para a dança. Quer dizer, a bienal é dos artistas do Ceará, é pensada por articuladores, por pessoas da dança popular, do tango, do sapateado, do projeto Dançando nas Escolas [*parceria entre as Secretarias Municipais de Cultura e de Educação e Associação dos Bailarinos, Coreógrafos e Professores de Dança do Ceará*]. Os artistas receberam uma ajuda mínima, mas ajudaram a pensar quais foram as dificuldades da última edição, como melhorar, como trabalhar com os jornalistas. Eles também têm acesso a todo o nosso orçamento, decidem sobre ele: onde investir, como interiorizar, como fazer para a gente ir para a África, quais são os passos que a gente tem que dar.

Qual a relação com o teatro do Ceará?

No Ceará, a dança é mais próxima das artes plásticas e do audiovisual do que com o teatro. Trabalhamos com o grupo Alpendre, com a Vila das Artes, com o audiovisual. Temos um programa de televisão em videodança. Hoje, o que se utiliza em palco de dança é vídeo, esculturas dos artistas plásticos. O teatro foi um pouco abandonado. Nesse ano, estamos chamando pessoas que trabalham com dramaturgia para atuar com a dança, com a gente. Mas não é fácil. O teatro no Ceará passa por dificuldades. Para ter idéia, o Festival Nordeste de Teatro é realizado em Guaramiranga, uma cidade a 120 quilômetros de Fortaleza. A capital do Ceará não tem um festival de teatro.

Relembre um episódio da bienal envolvendo uma companhia do Ceará que você avalia como um orgulho. Sobre tudo em relação a essa formação da dança no estado.

Eu posso dar o exemplo do Fauller. Eu convidei o Rachid Ouramdane, do Association Fin Novembre, que era o cara que trabalhava muito com o estudo da identidade, para fazer um trabalho em Fortaleza. Aliás, foi um dos trabalhos mais criticados quando não tínhamos jornalistas especializados em dança no Ceará. Foi um momento bem difícil da bienal, recebemos críticas sobre essas relações que estabelecemos com os países europeus, como se fossem “relações colonizadoras”. Enfim, convidamos o Rachid e ele escolheu três coreógrafos para montar um trabalho que se chamava *Cover* [*com a participação de Carlos Antonio dos Santos, Wagner Schwartz e Fauller*]. Foi uma

grande produção franco-brasileira. Um dos artistas era o Fauller, que tem um dos trabalhos mais bonitos que o Ceará já produziu até hoje. É uma referência na dança no Ceará e no Brasil, que se chama De-vir. O Fauller formou a primeira companhia cearense com visibilidade nacional e internacional. Foi convidado para o Move Berlim, já fez todos os festivais brasileiros e outros na Europa. Eu poderia citar várias coisas também. Temos Andrea Bardawil agora com *O Tempo da Delicadeza*. Ele foi premiada no edital Klauss Vianna, da Funarte, participou do projeto do Itaú Cultural. Enfim, temos várias companhias bem sucedidas. E só terminando esse raciocínio, acho interessante uma coisa quando estou no Rio ou em São Paulo. Eu sinto que existe uma presença mais forte daquilo que vem de fora. Lá no Ceará, eu sinto menos isso. É claro que eu trouxe muita coisa de fora, mas a gente vê uma relação mais bem resolvida, de como eu digeri tudo isso que me ensinaram.

E a formação de público para a dança?

Na bienal, temos um público de 20 mil pessoas por edição. Tudo é de graça. Não sei se é por isso que o público é tão grande, mas acho que é o único festival no Brasil em que tudo é de graça. Tudo, tudo. A bienal gera uma expectativa muito grande, desde o começo do ano. Tudo lota. Temos hoje problemas sérios, porque existem espetáculos que são para dez pessoas, para uma pessoa, e dão confusões enormes. Essa expectativa se estende para essa celebração que acontece no entorno. Não vejo essa convivência, essa celebração, esse glamour em outros festivais. Na França, depois que um festival acaba, todo mundo vai para casa, é aquele bode, aquela coisa deprimente. Com a gente, são 24 horas durante 10 dias.

Para assistir essa entrevista em vídeo:

<http://www.producaocultural.org.br/slider/david-linhares/>