

ORIGENS E HERANÇAS DA EXPRESSÃO DO ROSTO DOS BAILARINOS NA FORMAÇÃO DA DANÇA CONTEMPORÂNEA CARIOCA

Gabriela Machado Freire Tournillon Alcofra (IA/UNICAMP); Julia Ziviani Vitiello (IA/UNICAMP)

Resumo:

Este artigo investiga possíveis heranças estrangeiras, estéticas e estilísticas na expressão do rosto dos bailarinos na dança contemporânea carioca, levando em consideração o período de consolidação desse movimento no Brasil. Para isso, faz uma viagem histórica em três países de influência mundial, Estados Unidos, França e Alemanha, analisando a relação entre a expressão do rosto com seus contextos sociais e artísticos, pontuando os artistas que imigraram para o Brasil e os festivais internacionais do final do século XX, que contribuíram tanto para o intercâmbio de conhecimento quanto para a profissionalização da dança contemporânea carioca.

Palavras-chave: Dança; Rosto; Expressão; Expressividade; História;

Abstract:

This article investigates possible foreign, aesthetic and stylistic heritage, in the expression of the faces of the dancers in contemporary dance, taking into consideration the period of consolidation of this movement in Brazil. To do so, makes a historic journey in three countries of world influence, United States of America, France and Germany, analyzing the relationship between the expression of the face with its social and artistic contexts, punctuating the artists who immigrated to Brazil and the international festivals of the late 20th century, who contributed to the exchange of knowledge and to the professionalization of contemporary dance.

Keywords: Dance; Face; Expression; Expressivity; History;

Neste artigo, a expressão do rosto na dança contemporânea é motivo de indagação e potencializador de questionamentos. Partindo da observação simples, enquanto artistas-espectadoras de espetáculos de dança contemporânea, constatou-se uma frequente intrigante sobre os rostos: estavam todos, em sua maioria, atônicos, ou melhor, monotônicos ou sem variação expressiva ao longo do espetáculo, mesmo que em espetáculos diversos, com propostas dramáticas diversas, com corpos igualmente diversos. Ora, se a dança, que expõe o corpo em sua totalidade, propõe uma expressividade única para esse corpo apresentado, por que há essa constante nos rostos, causando, por causa de sua monotonia, uma dissonância visual entre corpo e rosto? Seria um traço estilístico do movimento em questão? Seria uma transformação do sujeito que dança em relação à apropriação do discurso? Ou seria uma herança herdada de propostas estrangeiras, facilmente aderidas em nosso solo de terra colonizável, onde imperavam outros contextos e transmutaram-se em nosso corpo e país?

Para alargar essas questões, foi preciso fazer uma viagem histórica no tempo, na dança cênica ocidental, revendo dramaturgicamente a proposta cênica e sua relação com o bailarino e sua expressão facial, sem perder de vista os possíveis entrelaçamentos em contextos sociais. Essa viagem histórica foi importante, primeiramente, para enxergar, sob o ponto de vista macro, diferenças de perspectivas mundiais (que tenderam a seguir diferentes) e suas influências no Brasil, mas também uma mudança relacionada ao posicionamento do bailarino frente à hierarquia social dentro das companhias de dança, que mudaram, conseqüentemente, seus corpos, identidades, expressões.

Em linhas gerais, após o balé clássico, movimento estilístico que perdurou por séculos e abarcou dentro de si inúmeras variações, no início do século XX, inicia-se, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, uma busca por novos meios de apropriação, apresentação e expressão desse corpo que dança. Em meio a guerras mundiais, o corpo lúdico, representativo, personificado e etéreo das bailarinas clássicas perde o sentido, dando lugar às emoções de um corpo que luta e sofre, que vive uma nova relação de mundo. A dança moderna inaugura, assim, uma nova proposta expressiva: se no balé clássico a expressão do rosto era uma máscara da pantomima representativa relacionada à narrativa apresentada, na dança moderna, a expressão do rosto (e do corpo) traduzem estados emocionais, ainda que relacionados, muitas vezes, a sentidos representacionais literais. É nessa virada de paradigma, no entanto, que iniciam-se movimentos diferentes pelo mundo, partindo dessa mesma tensão inicial.

Não por acaso, os países que conseguiram destaque internacional em sua produção artística foram também os países mais ricos, envolvidos com as guerras, países colonizadores, com forte aderência mundial. A história (tradicional) da dança relata com veemência as produções norte-americanas, francesas e alemãs e também, não por acaso, são essas três linhas que observa-se neste artigo, trazendo à tona suas diferenças e suas possíveis influências no Brasil no período de consolidação da então dança contemporânea.

Na dança norte-americana, pode-se destacar a relevância cronológica dos trabalhos dos artistas Doris Humphrey, Marta Graham, Judson Church Group e Cunningham. Partindo da expressividade do corpo no espaço – exposta por Humphrey –, passando pela dor e sofrimento, concentrados nos movimentos de coluna em expansão e recolhimento –

como em Graham –, a dança norte-americana culmina na negação de todos os artifícios extracorpóreos (música, narrativa, sentimento, figurino, etc.) para concentrar no papel do corpo e sua ação. A expressão da dança pós-moderna americana está justamente no caráter ordinário do corpo, buscando o corpo cotidiano como estética e meio para trazer para a arte a simplicidade e essência da linguagem: o corpo. Yvonne Rainer, integrante do Judson Church Group escreve um manifesto que traduz esse pensamento, no qual, dentre outras coisas, lê-se:

Não ao espetáculo, não à virtuosidade, não às transformações e à mágica e ao faz-de-conta, não ao *glamour* e à transcendência da imagem da estrela, não ao heroico, não ao anti-heroico, não ao imaginário *trash*, não ao envolvimento do *performer* ou do espectador, ao estilo, não ao exagero, não à sedução do espectador pelos desejos do ator, não à extravagância, não à emoção provocada ou sentida. (RAINER, 1974, p. 51).

Cunningham aprofunda ainda mais essa ideia da busca do cotidiano no corpo como estética ao buscar uma dança autônoma, usando o acaso e os jogos de azar como estratégias de composição coreográfica, provocando a dissociação do corpo de personagens, ordens, narrativas, declarando independência da música, do cenário, do palco e até do entendimento de coreografia como ordem de passos pré-estabelecidos.

É possível observar, portanto, duas estéticas emergentes em meados dos anos 1960 nos EUA: Cunningham com a abstração e o formalismo, buscando uma autonomia do movimento, e Judson Church Group com o experimentalismo, a democratização do corpo que dança em uma reflexão da própria linguagem e sua expressividade.

A expressão do rosto da dança pós-moderna norte-americana acompanha esse pluralismo estético, mas introduz aqui as sementes da inquietação desta pesquisa: um rosto neutralizado, sem caracterizações de personagem ou representações, sem variações tônicas ou deformações na expressão do rosto.

No outro extremo, há a corrente alemã, da qual pode-se destacar os expoentes Mary Wigman, Kurt Jooss e Pina Bausch, considerando que esses são apenas exemplos e que há inúmeros outros grandes expoentes da dança pós-moderna nesse país. Wigman e Jooss viveram o período entre-guerras, onde o país passava por uma revolução industrial que, dentre outros aspectos, fazia emergir a ideia de um corpo baseado no controle funcional. Influenciados também pela nascente psicologia e por teóricos que dissertavam sobre o inconsciente, a cultura alemã se manifestava em crise à palavra, em busca de uma linguagem gestual que superasse o racionalismo da escrita na investigação de uma percepção interna da experiência. Observa-se uma dança, como na dança moderna norte-americana, em que prevalece a exaltação de estados emocionais intensos e viscerais, voltados, no caso alemão, à experiência e à comunicação.

Uma grande particularidade do período pós-moderno na Alemanha foi a devastação do nazismo e o recolhimento alemão, concentrando forças em sua reestruturação física e coletiva, em busca de um resgate à cultura e à identidade nacional. Esse contexto provocou também uma grande diferença na dança de então, que fazia parte de um movimento artístico maior – que envolvia todas as linguagens (artes visuais, música, teatro, cinema) –,

de retorno à tradição, reafirmando o pensamento vanguardista expressionista, silenciado durante a Guerra.

Pina Bausch, aluna da Folkwang Hochschule de Essen, fundada por Jooss, constrói sua dança como veículo de expressão da vivência das guerras e do nazismo, em metáforas de contestação social, consagrando o estilo fundado por Jooss, a Dança-Teatro (*Tanztheater*). A Dança-Teatro de Bausch faz caminho contrário ao movimento norte-americano. Ao invés de declarar autonomia do movimento, ela se utiliza de todos os recursos teatrais: música, drama, alegorias, cenografias, movimento, falas, objetos. Para elaborar a movimentação, Bausch mergulha no universo individual e subjetivo de seus bailarinos, buscando uma dança pessoal e autoral, utilizando a repetição como um forte elemento de composição coreográfica na intenção de repetir até transformar. Pina Bausch instaura uma cena no limite da representação e da performatividade. A movimentação emerge de um impulso interno e individual, provocando dinâmicas distintas e particulares para cada bailarino.

Em meados da década de 1980, a França emerge como nova potência de criação de espetáculos. Em uma iniciativa estatal, a dança estabelece-se em recém-criados centros coreográficos nacionais, possibilitando a criação de obras e o desenvolvimento de novos coreógrafos, ao ofertar espaços e condições para os profissionais da área. Assim, a França estabelece-se como um país com uma estrutura única e extremamente favorável para o desenvolvimento da dança. Nesse cenário, destacam-se obras dos coreógrafos e criadores franceses, tais como Régine Chopinot, Dominique Bagouet, Maguy Marin, Jean Claude Gallotta, entre outros.

Com a abertura das fronteiras alfandegárias mundiais no pós-guerra, a França dialoga abertamente com a produção dos EUA e da Alemanha, criando uma amálgama de referências que acaba por criar sua própria expressividade: a *Nouvelle Danse Française*.

A *Nouvelle Danse* parece a forma artística mais em consonância com o fim do século. No tempo do audiovisual e da predominância do corpo, a escritura coreográfica se substitui ao texto teatral. A especificidade francesa tem uma aproximação nova da emoção, na sua capacidade de inventar um movimento que reflete um instante de um estado interior, de exprimir uma época confusa e dinâmica. Assim se desenvolve a ideia de uma dança de autoria, como falado no cinema autoral, diversificado e fortemente intelectualizado, que reflete um mundo sem perspectivas e sem crenças. Essa eclosão dos anos oitenta é rapidamente acompanhada por um desenvolvimento institucional que vai apoiar essa diversidade, empurrando às vezes as novas criações e privilegiando os modos mais espetaculares. (GINNOT E MICHEL, 1999, p. 186).

A expressividade da *Nouvelle Danse Française* traz um reposicionamento perante a expressão que, mesmo nos EUA, como foi visto, parecia clamar por um novo olhar. No meio do caminho entre a neutralidade e a abstração norte-americana e a teatralidade política da Alemanha, a dança na França nos anos 1980 reinventa o espetáculo sem medo da superutilização de elementos cênicos, da mistura de técnicas e linguagens.

Como essas correntes mundiais chegaram até o Brasil? O que a dança contemporânea

brasileira carrega de influências propositais e de heranças herdadas despercebidamente dessas referências estrangeiras tão fortes? O rosto mono-tônico observado pelas autoras é uma expressão autoral de uma dança brasileira, é uma cópia tardia de um estilo preconizado nos EUA com a Judson Church, por exemplo, ou quem sabe um movimento de contracultura que rebate a expressão demasiada dos movimentos expressionistas da dança moderna? Ainda, o que isso revela do sujeito contemporâneo?

Para pensar sobre essas questões, propõe-se um estudo a partir da década de 1950 no Brasil, quando muitos artistas estrangeiros escolheram este país para se refugiar das guerras. Trazendo conhecimentos de além-mar, esses artistas estrangeiros exerceram fortes influências no país, fundando escolas e dando início a gerações de seguidores

Nessa época, aportaram no Rio de Janeiro, Maria Olenewa, bailarina russa responsável pela primeira escola oficial de balé do país, a Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Tatiana Leskova, bailarina francesa que fundou uma escola de dança e ensina a técnica de balé até hoje e Nina Verchinina, bailarina russa e professora de balé clássico e dança moderna, que forma igualmente um polo influente de formação e treinamento em balé clássico. Já em São Paulo, que cresceu em meio à modernidade e à industrialização do país, chegaram Renée Gumiel, bailarina, coreógrafa e atriz francesa e Maria Duschenes, bailarina húngara e professora, ambas artistas ligadas à dança moderna na Europa, fundando uma diferença que se acirra ao longo dos anos entre as duas capitais brasileiras: o Rio de Janeiro com uma forte influência clássica, inclusive em suas composições contemporâneas, e São Paulo fundamentado nas tradições modernas europeias.

A partir de 1970, observa-se a incidência dos festivais de dança como um ótimo recorte para analisar influências e observar a produção nacional. Como coloca Pavlova e Pereira (2001), nas décadas de 1970 e 1980, os festivais foram um dos principais meios de intercâmbio entre artistas, tornando-se uma das manifestações coletivas mais produtoras para a dança, não só com o incentivo da apresentação da produção local, como também com a troca promovida pelas oficinas, debates e lançamentos de livros.

No Rio de Janeiro, dois festivais representativos dessa época foram o Ciclo de Dança Contemporânea e a mostra Deixa eu Dançar. Esta última incentivava a apresentação de novos criadores, o que fomentava a formação e o contorno da próxima geração de artistas da dança. Os festivais eram uma porta para se ver e mostrar tanto o que estava sendo produzido nacionalmente quanto internacionalmente, tornando-se não só uma vitrine como também um incentivo à profissionalização e ao investimento na área.

Em finais dos anos 1980, o festival Carlton Dance traz para o Brasil espetáculos internacionais de artistas como Pina Bausch e Merce Cunningham, além de dar visibilidade para diversas companhias brasileiras. Nessa mesma época, com o fim da ditadura, torna-se mais viável atravessar fronteiras, o que faz com que os artistas brasileiros sejam empurrados para fora, seja para a Europa ou para os EUA, na busca por uma profissionalização, já que as instituições e os centros de formação ainda eram escassos nessa época no Brasil. Foi o que aconteceu com Lia Rodrigues, bailarina e coreógrafa, e João Saldanha, coreógrafo carioca, por exemplo. Após passagem pelo exterior, ambos voltaram ao Brasil com ímpeto

para impulsionar a criação nacional e juntos com Alfredo Moreira criaram, em 1991, o I Olhar Contemporâneo de Dança, que seria um passo para a criação do Panorama de Dança Contemporânea no ano seguinte, um dos principais eventos da cidade, e que teria continuidade por, no mínimo, mais dez anos.

João Saldanha lembra da primeira edição do Olhar Contemporâneo de Dança:

A dança contemporânea até o início dos anos 1990 era meio marginalizada, ainda não estava em voga. Foi dentro desse cenário e buscando mudar a história que fizemos o Olhar, um grande sucesso de público. A diversidade e a elaboração de trabalhos surpreenderam todo mundo. A ideia era quebrar com a visão de que a dança contemporânea era aquela coisa sofrida, para baixo, intelectualoide. Eram várias companhias apresentando semanalmente espetáculos inéditos. As pessoas começaram a falar da gente, vieram convidados de São Paulo e de outros estados. Não foi um evento voltado apenas para o Rio de Janeiro. O Olhar trazia a dança contemporânea para próximo do público. (PAVLOVA E PEREIRA, 2001, p. 135).

Esse impulso deu origem ao 1º Panorama de Dança Contemporânea, em 1992, com coordenação artística de Lia Rodrigues e que, mesmo sem muitos recursos financeiros, conseguiu convidar uma grande quantidade de artistas diversos, apresentando um panorama plural do que estava sendo produzido no Rio de Janeiro naquele momento. O recém-criado festival conquistou também o público que, ao final, contabilizava 1600 pessoas, com plateias lotadas todos os dias. Assim:

O primeiro Panorama tornou-se um retrato da dança carioca daquele início de década, incluindo seus pensamentos e contradições. Ainda muito distante de uma reflexão teórica, esta dança sedenta por novidades tentava romper com os ensinamentos clássicos, misturando um pouco de teatro, *jazz*, balé moderno e até performances em busca de algo totalmente diverso. É claro que nem todos os trabalhos eram coerentes ou funcionavam em cena. (PAVLOVA E PEREIRA, 2001, p. 137).

Sobre a expressividade da programação dessa primeira edição, podemos achar pistas ainda em Pavlova e Pereira (2001), nos fragmentos:

(...) programação que misturava gente de bastante experiência, como Regina Miranda, Regina Saeur e Renato Vieira – estes dois últimos mais ligados ao *jazz* – com estreadas da arte de criar movimentos, incluindo Andréa Maciel, a dupla Paulo Marques e Giselda Fernandes (...).

(...) *Catar* era uma revisão da primeira coreografia assinada por Lia – naquela época ainda em parceria com João Saldanha – na qual ela começava a trabalhar com uma ideia que viria a se repetir na sua peça seguinte, as parlendas, rimas infantis em versos de cinco ou seis sílabas. Em cena, o trabalho apresentava nítida influência da antiga mestra da coreógrafa, a francesa Maguy Marin.

(...) Coreografada por Paulo, Giselda abriu a noite dançando *Le Cid*, uma peça

que, de tão dramática, chegava a ser exagerada.

Na última semana, mais três atrações. Primeiro, Roberto Anderson Cia. de Dança mostrou *Janelas*. A Rubens Barbot Companhia de Dança fez sua estreia na zona sul com *Uma sombra em breve você será* e a experiente Companhia Nós da Dança, de Regina Saeur, apresentou *Georgia, insônia, bêbados*. A coreógrafa, que se notabilizou no cenário carioca por seu trabalho voltado para a escola de Martha Graham, não voltaria a se apresentar no festival, muito provavelmente porque ateu-se ao vocabulário desta técnica de dança moderna. (PAVLOVA E PEREIRA, 2001, p. 136-139).

Por meio desses fragmentos, podemos observar claramente a influência da técnica *Modern Jazz*⁴² norte-americana, da *Nouvelle Danse Française* e da dança moderna norte-americana. Enquanto a produção em dança carioca caminhava no sentido da profissionalização, os artistas iam sem medo experimentando e pondo em prática a amálgama de referências que iam recebendo do mundo – seja pelos festivais, vídeos ou do intercâmbio dos artistas em trânsito.

Como ressalta Snizek (2007), essa multiplicidade é resultado das efervescências de questões levantadas nos anos 1980:

Referindo-se à estética e às propostas da modernidade, as transformações e solicitações ganham força e eclodem numa crise envolvendo conceitos. No meio artístico da dança, no Rio de Janeiro, na década de 1980, entre comemorações, discussões e debates, fazíamos perguntas com perfil da modernidade: O que é dança contemporânea? Que parâmetros servem para sua identificação? Existem parâmetros? Qual sua proposta? Qual escola? Que rupturas? Qual o tema? Quais as técnicas? Isto em meio a outros tantos questionamentos. (SNIZEK, 2007, p. 115).

No caminho da consolidação da dança contemporânea carioca, o Panorama de Dança aconteceu novamente em 1993, na sua segunda edição, mostrando resistência e contracultura em tempos de fragilidade política e crise financeira. O foco dessa vez estava na apresentação de pesquisas, mais do que produtos prontos das companhias, fortalecendo o papel da dança como forma de conhecimento e não apenas entretenimento. Nos anos subsequentes, o Panorama foi fortalecendo seus vínculos políticos e se estabelecendo como um dos principais eventos de dança do país, além de ser responsável pela profissionalização de muitos artistas. Tinha como preocupação oferecer espaço também para artistas reincidentes, mostrando ao público o desenvolvimento de suas pesquisas, além de oferecer apoio e espaço para esses profissionais em início de carreira.

Pode-se perceber nos registros históricos dos primeiros anos desse festival – que entre mudanças de nome, direção e produção, existe até hoje –, é o quanto a dança contemporânea carioca, inicialmente carente de espaço e visibilidade, foi ganhando corpo e delineando seus profissionais a partir de experimentos, pesquisas (inicialmente carregadas de referências estrangeiras) e, ao longo dos anos e com o consolidar de suas carreiras, foram trazendo referências internas e criando sua própria originalidade. A dança

42 O *Modern Jazz* mistura técnica clássica com princípios da dança moderna norte-americana.

contemporânea foi se afirmando também como campo artístico publicamente reconhecido e fonte de conhecimento.

A Europa, em especial a França, foi uma das principais referências estrangeiras na construção dessa expressividade carioca, talvez por permitir o diálogo com diversas técnicas, incluindo o balé clássico, já fortemente enraizado na cidade, talvez por ser o principal destino de viagens dos que saíam do país em busca de uma profissionalização, talvez por ser uma forte influência colonizadora.

Difícil dizer, dentro dessa amálgama e desse emaranhado de referências que se cruzam não só aqui, em terras brasileiras, mas também entre si, a origem e inserção de cada influência. O que se pode observar é que esse rosto mono-tônico não aparece aqui na década de 1990, período de consolidação da dança contemporânea carioca. Esse período é intenso em sua expressividade, ousando na mescla de técnicas, pesquisando limites do corpo, expondo emoções internas e coletivas, na busca pela cativação do público, que também estava em formação para a apreciação dessa nova linguagem emergente.

Esse rosto mono-tônico é fruto dos anos 2000, que traz uma nova colocação do sujeito na dança. O bailarino já não é somente o bailarino da companhia, é também intérprete-criador, é coautor de sua obra, é a obra em si. Seu conteúdo versa agora sobre questões individuais, saindo do universo particular para alcançar a sensibilidade coletiva. O rosto dos anos 2000 é também a identidade do sujeito, é sua capa de entrada, sua cédula de identificação, sua foto de perfil das redes sociais. O rosto torna-se o seu principal elemento identificador em meio a proliferação dos novos mundos virtuais.

E por que a monotonia? Ora, considerando que foi visto que não se trata de nenhuma influência direta das correntes colonizadoras em questão, pode-se apenas supor novas perguntas: Por que a expressão (e a emoção) dos anos 1990 era demasiada? Por que o corpo do sujeito (autoral) já estava exposto demais e, portanto, era preciso esvaziar-se na neutralidade facial? Por que o conceito ganhou força sobre a forma, e a emoção e a expressão diminuíram-se frente à ideia (conceito)? Por que o sujeito-autoral, intérprete-criador de sua própria obra, está muito preocupado com o conteúdo apresentado e não consegue imprimir variações tônicas no rosto? Por que o movimento em si passou a fazer mais sentido na expressão da identidade desse sujeito do que o rosto que já prolifera em todas as outras esferas sociais?

Identidade, exposição, corpo, movimento, conceito, autoria, são palavras propostas aqui como eco para pensar sobre essas e novas reflexões que, seja pela sua extensão ou porque ainda não temos respostas claras, não caberão aqui. Que o eco emane sobre as novas formas porvir.

Referências:

BANES, Sally; CARROL, Noël. **Cunningham, Balanchine and Postmodern Dance**. Chigago: University of Chicago, 2010.

_____. **Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance**. Wesleyan University Press, 2011.

FEBVRE, Michèle. **Danse Contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1994.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La Danse au XXe Siècle**. Paris: Larousse, 1999.

JOWITT, Deborah. **Time and the Dancing Time**. California: University of California Press, 1988.

LAYSON, June; ADSHEAD-LANSDALE, Janet. **Dance History: An Introduction**. Londres: Routledge, 1994.

NAVAS, C. Dança brasileira no final do século XX. In: CUNHA, N. (Org.) **Dicionário SESC – A Linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2003.

NORA, Sigrid. **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Sesc, 2010.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

RAINER, Yvonne. **Work: 1961-1973**. New York: New York University Press, 1974.

REIS, D. Ballet Stagium e o debate sobre a dança moderna brasileira no contexto sócio-político da década de 1970. **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 2, n. 1, jan. 2005.

SNIZEK, Andréa Bergallo. A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação. **Contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2007.

Curriculum Vitae Resumido:

Gabriela Machado Freire Tournillon Alcofra

Artista da Dança, Professora e Pesquisadora. Doutoranda e Mestre em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientada pela professora Julia Ziviani. Bacharel em Dança pela Faculdade Angel Vianna.

Julia Ziviani Vitiello

Professora Titular do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. Dançou no Ballet Stagium e no Ballet da Cidade de São Paulo, onde foi Diretora da Companhia por dois anos. Estudou na New York University. Mestre pelo Tisch School of the Fine Arts. Doutora pela Faculdade de Educação da UNICAMP.