

Flávia Fontes Oliveira

A dança e a crítica

Uma análise de suas relações na cidade de São Paulo

Programas de estudos pós-graduados
em Comunicação e Semiótica
PUC-SP

São Paulo
2007

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Flávia Fontes Oliveira

A dança e a crítica

Uma análise de suas relações na cidade de São Paulo

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Professora Doutora Leda Tenório da Motta.

São Paulo

2007

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leda Tenório da Motta (orientadora)

São Paulo, ___ de _____, de 2007

Agradecimentos

Em tempos de grandes excessos, fazer um mestrado ainda é uma jornada solitária, sem muitos louvores, insegura, de passos pequenos. Apesar de depender quase exclusivamente de quem se arrisca ao desafio, ele não vai adiante sem muita generosidade. Por isso, é impossível chegar ao seu fim sem agradecer imensamente a pessoas importantes e queridas desse período.

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha orientadora, profa. Dra. Leda Tenório da Motta, que me acolheu em meio ao tempo conturbado. Não apenas isso, teve imensa disposição e atenção em indicar caminhos que às vezes pareciam tão embaralhados. Quando estudar ficava cada vez mais burocrático e instrumentalizado, suas aulas tornaram a pesquisa mais espontânea, mais curiosa, mais rica.

À Profa. Dra. Maria Lucia Santaella e ao Prof. Dr. Oscar Angel Cesarotto, que aceitaram um convite que fugia ao tema comum de suas pesquisas e cujas leituras, no momento da qualificação, clarearam o caminho desta dissertação. Ao Prof. Dr. Arthur Nestrovski, o pontapé inicial foi dado com sua ajuda.

À minha querida amiga Inês Bogéa, com ela divido o gosto pela dança e pelos projetos. Sem sua ajuda e sua generosidade em abrir os arquivos, esta pesquisa seria bem menos interessante e muito mais trabalhosa.

No jornal *O Estado de S. Paulo*, Daniel Piza e Maria Emerenciana me deram todo suporte para minhas pesquisas.

Tive a sorte de ficar amiga de Suye Baptista, a Xu, e ainda poder abusar de seu talento e criatividade para desenhar esta dissertação. A Vanessa Rossi diagramou tudo com a competência que eu sempre invejei, no bom sentido, e Daniela Alvares, também minha amiga, evitou que muita coisa estranha passasse para a frente.

Alessandra Simões, Keka Reis, Tatiana Engelbrecht, Sílvia Pannunzio são minhas amigas queridas, irmãs de muito tempo. Elas entendem tudo e ainda ficam felizes com todos os passos. Pat Mourão se transformou em amiga para a vida, não mais apenas da academia.

O Márcio (Móiarc) acompanhou de perto alguns momentos e ainda teve paciência de fazer uma leitura cuidadosa e criteriosa.

Marcus Bastos, o Quinho, sempre ajudou nas questões universitárias.

O Fábio e a Claudia resistiram bravamente aos retiros espirituais e ainda tiveram bom humor de me agüentar. É sério, sem eles não vivo.

Por fim, agradeço e dedico este trabalho aos meus pais. Eles sabem me acolher e sempre entendem as minhas decisões.

RESUMO

OLIVEIRA, Flávia Fontes. A dança e a crítica – uma análise de suas relações na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado): Departamento de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, 2007.

Trabalhando com um *corpus* constituído pela crítica de dança publicada nos jornais *Folha de S.Paulo* e *O Estado de S.Paulo* nos períodos 1975-1980 e 1995-2000, este projeto examinou dois momentos relevantes da dança brasileira através dos seus reflexos na mídia. A pesquisa debruça-se sobre elementos da crítica e da cultura em busca das relações entre as artes e os meios de comunicação na cultura brasileira contemporânea. Com isso, tem também por objetivo analisar os reflexos da atuação da crítica. Metodologicamente, o estudo baseou-se em textos críticos de autores como Flora Süssekind, Adorno, Gerd Borheim, Roberto Schwarz, Davi Arrigucci Jr., entre outros, para traçar um panorama da crítica e para transitar entre ele. Também foram importantes as marcas que o tempo deixa ver e podem fazer parte de uma geração, não mais de um autor. Em paralelo, foi realizado um estudo sobre os principais eventos de dança em São Paulo nos referidos períodos, atento à situação política e econômica.

Dentro dessas perspectivas, as conclusões apontam que a crítica de dança passou a ter mais peso com a movimentação crescente das montagens de dança nos últimos anos da década de 70 e com a transformação da cidade de São Paulo no principal pólo cultural do País. Não dá para negar que houve um diálogo entre dança e crítica, mesmo sem ter o alcance sugerido pelas teorias estudadas. Há, portanto, uma conjunção entre a dança e a crítica em São Paulo.

Palavras chaves: dança, crítica, crítica de dança

ABSTRACT

OLIVEIRA, Flávia Fontes. Dance and review – an analysis of professional critics and reviewers related to the art of dancing in the city of São Paulo. (Master's Degree): Department of Communication and Semiotics, Pontifícia Universidade Católica, 2007.

The project at hand examines two of the most relevant moments of the Brazilian art of dancing as seen through its reflexes in the media. To attain this objective, we analyzed the corpus constituted by reviews published on the subject of dancing in the two most important daily newspapers of the largest city in the country: São Paulo – Folha de São Paulo and O Estado de São Paulo, between the periods of 1975-1980 and 1995-2000. Our survey presents an overview of essential elements in search of connection between art and media in the Brazilian contemporary culture. Our secondary objective was to focus on responses of the performance of critics. As far as methodology is concerned, our study is based on texts written by authors Flora Sussekind, Adorno, Gerd Borheim, Roberto Schwartz, Davi Arrigucci Jr. – among others, proceeding to in-depth analysis of each professional criticism and the general panorama. This study also shows the reflection of time in the art of dancing, as picture of an entire generation, as opposed to only one author.

At the same this paper will present a record of the major dancing events in São Paulo, within the periods stated above, as seen through the particular political and economic moment in time of the country.

Consequently, perspectives appoint towards the conclusion that reviews and professional criticism of dancing became more relevant with the increase of performances in this art form, as São Paulo turned into the cultural center of the country in the last few decades. There is no way to deny the dialogue between dance and criticism, although not necessarily to the extent suggested by the theories which had been examined. However, definitely, there is a conjunction between the art of dancing and professional criticism.

Keynote: dance, criticism, professional criticism of the art of dancing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
------------	----

CAPÍTULO 1

LUGARES, PAPEL E FUNÇÕES DA CRÍTICA	12
-------------------------------------	----

1.1 Controle de qualidade	13
---------------------------	----

1.2 Palavras contraditórias	17
-----------------------------	----

1.3 Razões da crítica	19
-----------------------	----

1.4 Escolhas da crítica	21
-------------------------	----

1.5 A crítica na dança	23
------------------------	----

1.6 Movimento na sombra	25
-------------------------	----

CAPÍTULO 2

PONTO DE CONVERGÊNCIA - 1975 a 1980	27
-------------------------------------	----

2.1 Características prolongadas	28
---------------------------------	----

2.2 Balé do 4º Centenário	37
---------------------------	----

2.3 Versão brasileira	40
-----------------------	----

2.4 Insatisfação estrangeira	44
------------------------------	----

2.5 Dança moderna	47
-------------------	----

2.6 Teatro Galpão, Teatro de Dança	49
------------------------------------	----

2.7 A dança e a crítica	53
-------------------------	----

2.8 O público	67
---------------	----

CAPÍTULO 3

INTENSIDADES E VARIEDADES DA DANÇA E DA CRÍTICA – 1995-2000	74
---	----

3.1 Internacional e brasileira	83
--------------------------------	----

3.2 Bienal francesa, artistas brasileiros	95
---	----

3.3 Dança contemporânea	99
3.4 Aprovação e vanguarda	104
3.5 A crítica e a dança	108
CONCLUSÃO	126
BIBLIOGRAFIA	127

INTRODUÇÃO

A dança em São Paulo teve seu primeiro grande despertar na primeira metade da década de 1950, por conta das comemorações dos 400 anos de São Paulo, com a criação do Balé do 4º Centenário. A reverberação que provocou nos artistas da cidade não foi apenas por seu esplendor e fracasso, mas por ter lançado o gosto pelo profissionalismo.

Ele fez história, mas impôs um longo silêncio após sua derrocada. Foram precisas duas décadas para que a dança se reinventasse com grande vigor a ponto de criar um calendário intenso e sistemático na cidade, principalmente a partir de 1975. Os eventos e acontecimentos não estiveram isolados da situação política, econômica e da própria dificuldade dessa arte no Brasil.

Os anos entre 1975 e 1980, a primeira periodização deste trabalho, representam para a dança a ligação entre passado e futuro: eles explodem o que os artistas vinham fomentando há anos e, ao mesmo tempo, projetam os novos tempos.

Depois de 20 anos, não apenas a dança, mas a cidade de São Paulo se transformou marcadamente. E isso afetou a produção e exibição artística nos teatros da capital. Como no período anterior, entre 1995 a 2000, a dança aglutinou e processou as transformações que começaram ao longo das décadas anteriores. Nesse caso, a mudança se dá na busca de uma identidade brasileira pelos artistas e no reconhecimento dos grupos e criadores nacionais no Brasil e no exterior.

Este projeto busca compreender a dança por meio das críticas jornalísticas referentes às épocas citadas no trabalho. Tenta, a partir disso, analisar as críticas, seus alcances e seus desdobramentos.

A divisão desta dissertação foi feita em três partes. Desse modo, além da separação dos dois períodos tratados aqui, o primeiro capítulo coloca as bases teóricas, que costuraram os capítulos seguintes.

1. A primeira parte é dedicada aos teóricos e estudos que dão suporte ao trabalho. Também neste capítulo que a forma de abordar a dança e a crítica é apresentada e delimitada.

2. O segundo capítulo trata dos anos entre 1975-1980. Além de analisar a crítica jornalística e a dança, e a influência de uma sobre a outra, o texto busca as questões históricas para a formação da dança naquela época.

3. O terceiro e último capítulo engloba os últimos cinco anos da década de 1990. Nesse período, a dança brasileira se internacionaliza e encontra caminhos para o modo de se movimentar do bailarino brasileiro. O cosmopolitismo de São Paulo também seria decisivo no tratamento da crítica na cidade.

Nos anexos, encontram-se as críticas citadas ao longo do trabalho.

CAPÍTULO I

LUGARES, PAPEL E FUNÇÕES DA CRÍTICA

A tarefa de se debruçar sobre a crítica jornalística é espinhosa, ainda mais para quem está envolvido na área. Contudo, analisá-la, ainda que nem sempre possamos dar conta de todos os seus ângulos, é um modo de reavivar a arte em questão – neste caso, a dança – e entender como ela, a arte, foi recebida e transformada pelo texto. Flora Süssekind, a respeito disso, escreveu:

“Duas opções: saltar sobre a própria sombra ou tentar, tarefa quase impossível, retê-la num desenho único. É preparar o salto ou criar armadilha capaz de deter o que está sempre em movimento, sempre próximo da desapareição. Isto se tomamos como verdadeira afirmação feita por Araripe Jr. há mais de um século de que ‘criticar a crítica’ seria, para um crítico, o mesmo que ‘saltar por cima da própria sombra’.”¹

A tentativa de compreender dois momentos importantes da dança no Brasil por meio de seus reflexos na crítica de dança (e vice-versa) em São Paulo, de 1975-1980 e 1995-2000, nos seus principais jornais, e ainda analisar o que tem sido para nós essa crítica, é um modo de tentar saltar e se localizar nessa sombra nem sempre tão nítida. Com a escassez de registros na área, o jornal, seu praticamente único registro, se apresenta como fonte fundamental em busca de um encadeamento histórico para a dança e seus artistas.

Para começar, antes de me debruçar sobre os textos jornalísticos, apresento alguns tópicos sobre a situação da crítica e sobre sua atuação que serão importantes para prosseguir o estudo nos capítulos seguintes.

Passemos à sombra, pois.

1.1 Controle de qualidade

¹ SÜSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios – a formação da crítica brasileira moderna”. In: *Papéis Colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 15.

Falar em crítica cultural hoje no Brasil é entrar, se não em um terreno de desacordos, em um terreno mal localizado, seja do ponto de vista dos lugares físicos do ofício, seja do ponto de vista dos lugares de pertencimento intelectual, aí incluídos os espaços literários delimitados pela herança modernista, seja do ponto de vista da atribuição de funções. Em termos de função, seu papel muitas vezes não está longe de ser confundido com o dos “controladores de qualidade”, definição usada por Marcelo Coelho². Para o autor, esse tipo de crítico coloca seu gosto pessoal como ponto de partida (e de chegada) e, com isso, avalia a arte à moda de uma medida científica, ou seja, trabalha com padrões rígidos aos quais todas as obras têm de obedecer, correndo o risco de serem censuradas.

Essa imposição do gosto se mostra uma fórmula fácil e eficaz. Fácil porque satisfaz o juízo pessoal, sem se abrir para a imaginação e seu desdobramento, a compreensão. Eficaz porque assegura uma tese crítica, a de que o importante é convencer o leitor, sem deixar espaço para manobras explicativas. A situação aparece com certa frequência na imprensa em nossos dias e talvez seja responsável por certo temor em relação aos profissionais, mas não seria atitude recente nos periódicos nacionais.

Tal atuação sugere uma ligação com um comportamento antigo da crítica nacional que pontuou os jornais com mais ou menos intensidade, dependendo da época. A “crítica de rodapé”, como ficou conhecida, era dominada pelos “homens das letras”, que acreditavam ser “‘a consciência de todos’, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, ‘aventura da personalidade’”, como descreve Flora Süssekind. Esses mesmos “homens das letras” desenvolveram, como se observa em muitas colunas e críticas, uma notável eloquência, pois tinham como fundamento convencer leitores e antagonistas rapidamente; seus textos oscilavam entre a crônica e o registro da notícia, em uma escrita com tom pessoal; eles também obedeciam ao ritmo industrial da imprensa e respondiam aos moldes do “entretenimento, redundância e leitura fácil”³.

Se o texto citado acima traz referências unicamente à atuação da crítica no século XX, alguns livros vão mais além e tratam dos *folhetins* no século XIX. Como se sabe, os folhetins eram os rodapés das páginas de jornais, onde estavam “as

² COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.

³ SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p.17.

amenidades”, moda, críticas, fofocas das óperas e balés. Nos rodapés, os autores dividiam seus gostos pelas cantoras ou bailarinas, por exemplo. Existiam verdadeiras batalhas entre os representantes de cada estrela e as críticas defendiam suas preferidas ou insultavam suas rivais. Como não poderia deixar de ser, nesses casos, o tom pessoal, impressionista e eloqüente dominava os textos.⁴

Em contrapartida a tal estilo vertiginoso, Flora Süssekind coloca os críticos especializados, autores egressos das primeiras universidades, que defendiam e se interessavam pela pesquisa acadêmica e criticavam o personalismo dos textos; acreditavam na especialização, ou, como diziam, no conhecimento mais profundo do assunto e na capacidade de defendê-lo com o suporte conquistado nas salas de aula. Seus melhores representantes, como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, se instalaram no imaginário culto do país e trouxeram refinamento de pensamento para as páginas dos jornais, até hoje sentido e repercutido em estudos.

No mesmo texto, Flora Süssekind relata a disputa entre os dois modos de encarar a crítica que se enfrentam no Brasil desde o surgimento da primeira geração de críticos egressos da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. De um lado, estão nomes como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, que acabaram protagonizando divergências conceituais; de outro, os “jornalistas”, que sentiram o espaço perdido e, pouco a pouco, foram retomando sua posição. A autora mostra, década por década, como a imprensa absorveu um e outro modo de atuar; também coloca o mercado e o avanço da indústria cultural (no caso do texto especificamente o mercado editorial) no centro das transformações na abordagem crítica ou jornalística.

Produzida dentro dos muros da universidade, essa crítica atuou principalmente nos suplementos literários (como no caso do suplemento de *O Estado de S.Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado e que contava com colaboradores como Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes) e criou, ainda que de forma passageira, importante ponto de encontro de idéias e debates.

Na disputa entre acadêmicos e “jornalistas”, os dois lados sentiram o preconceito e acabaram interrompendo um possível diálogo. De modo geral, os primeiros sofreram diferentes e sistemáticos golpes a partir da década de 1960: a hostilidade dentro dos

⁴ Há alguns livros que tratam do assunto no Brasil. Cito dois exemplos: *Maria Baderna, a bailarina de dois mundos*, de Silverio Corvisieri (Rio de Janeiro, Record, 2001) e *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 2826-1861*, de Luís Antônio Giron (São Paulo, Edusp, Rio de Janeiro, Ediouro, 2004).

próprios jornais em relação à linguagem incompreensível, com jargões típicos da área, que dificultavam o acesso ao texto, e o crescimento paulatino da indústria cultural, que acabou determinando, com cada vez mais intensidade, a “programação” das matérias. Esses fatores contribuíram para que a crítica “universitária” ficasse cada vez mais segmentada, participando de poucos cadernos ou suplementos.

Apesar dessa rixa antiga, e embora a crítica literária reflua visivelmente nos jornais, perdendo espaço para as questões de sociedade, os dois lados ainda se encontram nas páginas dos jornais (o caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, e o caderno *Aliás*, do jornal *O Estado de S. Paulo*, são bons exemplos desse encontro). Contudo, como se observa, a tensão criada acabou se mostrando improdutiva, esterilizando a crítica nos cadernos especiais, enfraquecendo, de diferentes modos, ambos os lados. Hoje, a crítica tem de se haver de um lado com um mercado crescente, com produtores interessados em promoção, não em crítica; de outro, com “uma indústria cultural onde só parece haver lugar para a palavra afirmativa, a ‘campanha’ (promocional ou demolidora), o *slogan*, e que precisa, portanto, desqualificar todo tipo de texto argumentativo”⁵. Nesse cenário, de modo geral, a crítica acabou participando – mesmo quando não queria – das sugestões do mercado, da sua programação.

Os pontos citados acima ajudaram a criar uma espécie de “criticofobia”, expressão também usada por Flora Süssekind, para designar o temor da reflexão teórica. Um temor que se generalizou entre artistas, público e o próprio crítico, e serviu de justificativa para aumentar o número de matérias capitaneadas pelos *releases* e diminuir o espaço para a crítica na imprensa. “Criticofobia meio gêmea do novo irracionalismo detectado em artigo oportuno de Sérgio Paulo Rouanet publicado num antigo *Folhetim*, da *Folha de S. Paulo* datado de 17/11/1985, e cujas marcas mais evidentes seriam, a seu ver, a ‘desvalorização da cultura estrangeira’, a ‘desqualificação da erudição’ e uma ‘opção pela não-teoria’.”⁶

Sistematizando e generalizando, o jornalismo cultural, a partir da década de 1980, ganha mais espaço com o fortalecimento dos meios de comunicação, marcadamente na cidade de São Paulo (o número de matérias e críticas sobre dança na década de 1990 é muito superior ao fim da década de 1970, como veremos), mas, ao mesmo tempo, aparece um desestímulo à reflexão, em meio a uma instrumentalização da produção cultural cada vez mais evidente e aparente. Deparamos, com freqüência,

⁵ SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p.16.

⁶ Id. ibid, p. 35

nesse domínio da indústria cultural com a “reificação” do pensamento, termo usado por Theodor Adorno⁷. Em 1949, Adorno tratou a “reificação” como a falta de espaço de manobra da consciência individual, quando esta não encontra nenhuma possibilidade de diferença e o oficialismo é perpetrado em pequenas nuances da homogeneização.

A década de 1990 não escapou à homogeneização, mas também trouxe mais velocidade de informação. No Brasil, a cidade de São Paulo foi exemplar em um cosmopolitismo até então inexistente. O movimento cultural acompanhou a avalanche de informações e ofertas: a dança, por exemplo, contou com uma agenda diversificada de grupos nacionais e internacionais, festivais, mostras; como em outras artes, as leis de incentivos fiscais permitiram um crescimento e visibilidade da dança em alguns pontos do Brasil, que foram sentidos pela crítica em São Paulo.

Tamanha mudança também abriu espaço para que jornais e redes de televisão investissem em tecnologia e diversificação de atuação. Durante dois ou três anos, no fim da década de 1990, no Brasil, houve uma grande euforia de investimentos para se integrar a esse novo modo de comunicação. O *boom* da internet, como foi chamado à época, durou pouco. Em meio a essa efervescência, as redes de comunicação sofreram o impacto da estratégia econômica do primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso. Foi um golpe duro para jornais e profissionais, o dinheiro necessário para alimentar os negócios nos primeiros anos foi rareando e não foram poucas as empresas que se endividaram ou faliram com a alta do dólar em relação à moeda nacional. Como consequência, uma leva de profissionais que apostou nessa nova fase do jornalismo ficou desempregada.

Os cadernos de cultura e suplementos também sofreram as consequências da crise econômica – crise marcada pela falta de espaço e falta de colaboradores: a troca de profissionais experientes, com salário mais altos, por outros mais novos e menos caros para as casas foi recurso comum na época. Além da mudança estrutural marcada pela crise econômica, outra transformação rondava o jornalismo dos cadernos culturais. “O jornal teve ao mesmo tempo de dar conta de toda a agenda de espetáculos e de haver-se com uma duríssima restrição de recursos – refletindo-se nos cortes de consumo de papel e nas dimensões da equipe. Assim, a *‘Ilustrada’* foi se tornando ‘moderna’, num sentido bem pouco charmoso do termo: para o bem, com a criação de um guia semanal de espetáculos como mecanismo de serviço rápido para o leitor, e com o progressivo

⁷ ADORNO, Theodor. “Crítica cultural e sociedade”. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. 1. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2001.

abandono de certo arbítrio polemizante da década anterior; para o mal, com a diminuição do espaço para as matérias de crítica e comentário, com um certo tom mecânico e objetivista do enfoque.” A frase é de Marcelo Coelho e faz parte de uma coletânea lançada em 2004 *Em branco e preto – artes brasileiras na Folha 1990-2003*⁸, que traça um panorama particular das artes brasileiras, por meio de seus reflexos na crítica jornalística, com todas as riquezas e debilidades que a impressão imediata dos dias pode render e abranger.

Nessas duas últimas décadas, o crítico brasileiro também transita nesse caldeirão de incertezas econômicas, que refletem diretamente no posicionamento dos meios de comunicação, acompanhado por uma avalanche de informações, falta de espaço e um mercado com programação potente – que direciona sua atuação. Sem esquecer da dificuldade em lançar reflexões mais extensas nos jornais (dificuldade do próprio crítico e da imprensa em aceitar textos longos em suas páginas) e uma história nem sempre bem delineada e valorizada.

1.2 Palavras contraditórias

Na introdução de seu livro *Notas musicais*⁹, Arthur Nestrovski trata de um termo comum e lançado quase sempre sem que se atente para seu sentido: “jornalismo cultural”. Como ele observa, o termo forma uma intrincada aliança de palavras contraditórias: “jornalismo” é relativo ao próprio dia e sua preocupação deve apreender o que se passa na hora, na transformação do cotidiano; cultural, por outro lado, é um conjunto de conhecimentos, tradições que se manifestam ao longo do tempo e passam a pertencer a um povo, a uma comunidade ou a um país, por exemplo. Para o autor, o jornalista de cultura não escapa (ou não deveria escapar) desse entrave colocado pelas próprias palavras: ele vive nessa dualidade entre o eterno e o circunstancial, dualidade esta já localizada por Charles Baudelaire em seu texto “A modernidade”¹⁰. O poeta francês, que lançou o termo “modernidade” como definidor de um tipo novo de artista, creditou aos acontecimentos de cada época um papel determinante na elaboração da

⁸ COELHO, Marcelo. “Posfácio”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 706.

⁹ NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais*. São Paulo: Publifolha, 2000.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. “A Modernidade”. In: *Sobre a modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. A edição brasileira de *Sobre a modernidade* é uma coletânea de “O pintor da vida moderna”, dedicado a seu amigo, o pintor Constantin Guys, a quem chama de G. Para ele também é oferecido um poema: “Rêve Parisien” (“Sonho parisiense”), de *As flores do mal*.

arte; sem ajustar-se ao seu tempo, o artista seria um simples reproduzidor de padrões e isso não caberia mais em um mundo no qual a arte deve apontar caminhos, novas formas de elaborar o conhecimento. “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, escreveu no mesmo texto.

Para Nestrovski, a tarefa da crítica também não se distancia dessa dualidade ou mesmo do impasse localizado no interior do termo jornalismo cultural – de entender a obra como o lugar de encontro, de diálogo entre o passado e o tempo presente. Importante que se ressalte: o passado não como um peso morto, sem nenhuma função ou possibilidade de diálogo, “mas como elemento dinâmico e irresolvido, subjacente às contradições contemporâneas”¹¹. É nessa balança quase nunca justa e equilibrada que a crítica se encaixa.

Seguindo essa linha de raciocínio, o crítico fornece (ou deveria fornecer) uma possível conexão entre a obra e o universo do leitor. E é para o leitor que ele descortina as razões da ligação entre passado e presente. “A tarefa da crítica envolveria formular, em nome do público, as perguntas que talvez nem esse público saiba enunciar, assim como fornecer-lhe as respostas.”¹²

Ainda seguindo pelo caminho etimológico sugerido por Arthur Nestrovski no mesmo texto, a palavra “crítica” tem a mesma raiz grega de “crise” e “critério”, *krínó*, e, em uma de suas primeiras acepções, significa “escolher”, “separar”. Criticar, por essa perspectiva, não é somente dizer “gosto” ou “não gosto”. Da mesma forma, pôr em crise não deveria supor simplesmente a idéia de sucumbir a um mal. Renato Janine Ribeiro, em um dos textos da aqui já referida coletânea *Rumos da crítica*¹³, diz, a propósito do tema: “[...] na crítica, há uma escolha. Há uma criação [...] Criticar não é aplicar mecanicamente um critério já pronto a uma obra ou ação. É entrar na crise. É propor critérios que antes não existiam”.

A crítica, para o autor, precisa ter a capacidade de colocar o objeto em crise, saber desvendar suas informações e recolocá-la novamente ao público. A “crise” estabelecida deve ser tributária de um pensamento maior, fonte de conexões diversas, a fim de dar conta da importância ou superficialidade de cada obra em análise e “[...]”

¹¹ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 111.

¹² VASCONCELOS, Sandra Guardini T. “Apresentação de Jacques Leenhardt – crítica de arte/artes da crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

¹³ RIBEIRO, Renato Janine. “Apresentação de Gerd Bornheim – a crítica inventando o novo”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

quem rompe com a idéia de que a arte se oferece à contemplação, abre espaço para pensar que, entre ela e a ação, um mundo inteiro de alianças se descortine.” (Renato Janine Ribeiro, p. 13.)

1.3 Razões da crítica

A crítica assim concebida não foi sempre inerente ao pensamento ocidental. Seu moderno despontar no pensamento ocidental revela a importância alcançada nos últimos séculos “a ponto de estabelecer-se como uma espécie de gênero literário a postular as exigências de todo um departamento de nossas bibliotecas”, afirmação feita pelo filósofo Gerd Bornheim (1930-2002), no mesmo ciclo de ensaios *Rumos da crítica*¹⁴.

Com um pouco de generalização nos acontecimentos, a crítica nasce para dar conta de obras de arte que não se encaixavam mais no antigo modelo hierático, que perderam seu porto seguro das manifestações divinas, a partir de meados do século XVIII, e não mais reproduzem a moral religiosa. A partir desse ponto da história da arte, a comunicação entre as obras e o público passa a não ser mais ditada por representações divinas e “a vivência da arte topa como que de repente com uma experiência absolutamente nova em toda a história da arte – a da ausência de fundamento [...] Entenda-se bem: na arte anterior, a da imitação, realmente existia um fundamento; por exemplo: a presentificação de Cristo, em tudo anterior e por isso fundante das próprias bases da comunicação. A chamada crise da Metafísica levou a este ponto absolutamente crucial: ela tornou inviável a vivência concreta do fundamento. Quando um cristão medieval entrava numa catedral gótica para participar do culto divino – por intermédio da visão arquitetônica, da luminosidade plástica, da música e da audição da palavra divina, o todo mediado por uma imaginação transbordante –, esse cristão realmente vivenciava o fundamento e tudo se restringia a essa freqüentação do sentido; o fiel como que se instalava no ser: os menores detalhes irradiavam a própria fonte da comunicação, o próprio mistério se fazia presente e tudo se justificava, desde o esplendor da Verdade em si mesma que era o Cristo até o corpo leproso do mendigo – tudo expandia o princípio de inteligibilidade que fluía do próprio Deus; por tais vias, a comunicação não poderia conhecer nenhum entrave de percurso”, escreveu Bornheim no mesmo texto.

¹⁴ BORNHEIM, Gerd. “As dimensões da crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.

Por essa trajetória, marcada inicialmente pela quebra da comunicação entre as partes envolvidas na arte, a crítica tenta, nesse seu moderno despertar, traçar uma ponte possível entre obra e público. Uma ponte que se modificará ao longo do tempo, com as transformações propostas e sofridas pela arte, quando o ato criador passa a caminhar conforme cada artista ou, em alguns casos, conforme cada obra. “O problema inaugural da crítica fixa-se neste lugar exato: em saber decifrar as coisas que se verificam pela elucidação dessa instância formadora de mundos, e daí deriva a criatividade da crítica – ela deve saber tocar de um modo, por assim dizer, absoluto esse outro que é a obra, e perquirir se o ato da crítica sabe inventar a si próprio.”¹⁵

Como não existe mais uma Verdade única, da qual as artes seriam devotas, cada crítico tecerá suas relações e seus modos de descrição, interpretação e avaliação. Desse modo, já não é possível pensar em um único caminho – como antes era imposto pela Verdade Divina –, já que a crítica é feita por indivíduos com histórias e experiências modificadas pelos conhecimentos constantes. Cada obra analisada passa, então, por esse filtro, não sem tensão, de quem a “lê”. É essa “leitura”, inicialmente particular, que permitirá que a obra se abra para suas relações com outras obras, com os acontecimentos contemporâneos e com o passado. Nesse ponto, entram as subjetividades autorais, que em suas conjunções trazem múltiplas intersecções: conteúdos e formas que se tocam, conceitos e noções que dialogam em algum ponto e a própria crítica que a obra endereça ao mundo.

Essa subjetividade autoral se abre para a “leitura” da obra, sem perder de vista que a compreensão participa – ou deveria participar – de todo ato crítico. “O crítico é feito pelo esforço de compreender, para interpretar e explicar.”¹⁶

Nesse esforço, as escolhas dão prova dos crivos críticos que as determinam. Não por acaso, Oscar Wilde, no fim do século XIX, proclamava que “a crítica é a única forma civilizada de autobiografia”

1.4 Escolhas da crítica

Davi Arrigucci em seu ensaio sobre Antonio Candido¹⁹ trata de um aspecto menos usual em se tratando de abordagens teóricas, mas não menos decisivo: o *movimento do leitor*. Um ato que exprime a imaginação e a generosidade do crítico – no sentido de não se acomodar, nem se satisfazer com a primeira oferta da imaginação.

Sobre esse movimento do leitor Arrigucci escreve: “[...] Desta perspectiva, a leitura constitui um ‘momento decisivo’ (para empregar de outro modo uma expressão que ele [Antonio Candido] tornou famosa) em que se funda o ato e compreensão propriamente dito. Este pode partir da impressão pessoal, avançar, tentando discernir, em busca da objetividade da análise, chegar à visão integradora da interpretação, e até culminar na apreciação, com juízo de valor, mas estará sempre a serviço de um certo tipo de *imaginação*, que é ainda um *movimento do leitor*.”

Essas observações podem nos ajudar. Apesar de sua relação com a literatura, podemos pensar em um movimento parecido para a dança, com uma singularidade distinta: a percepção se dá, na maior parte das vezes, em uma noite de espetáculo, e o crítico de dança se debruça sobre as imagens que ficam em sua memória. Nesse sentido, o *movimento do leitor* talvez possa ser entendido em outro movimento, também decisivo: o *movimento do espectador*. Esse espectador, do mesmo modo que o leitor de Candido, também não deveria deixar escapar a profundidade e a amplitude da compreensão, mesmo que seu principal recurso seja a memória.

Ainda tomando como referência o texto de Arrigucci, ressalto mais um ponto de sua observação em relação ao trabalho de Antonio Candido – que foi seu professor e teve grande influência no seu modo de “ser leitor”. Ele lembra que Candido, desde o princípio, procurou desenvolver um método crítico que fosse, a um só tempo, estético e histórico, procurando ver em que medida o social toca o estético. “Nessa direção, procurou equacionar, através do movimento constante do espírito e da diversificação dos ângulos de abordagem, numa perspectiva de máxima abrangência e integração, um mesmo problema essencial: como se relacionam o que a obra tem de especificamente seu e as circunstâncias que a rodeiam.”²⁰

¹⁹ ARRIGUCCI JR., Davi. “Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido”. In: D’INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.

²⁰ Id. *ibid.*, p. 191.

Nesse movimento, Bento Prado amplia essa concepção crítica ao estabelecer mais um operador importante: a forma como o mundo e a obra dialogam. Ele nos diz: “A crítica é, portanto, produção de conhecimento: não o registro de um dado até então ignorado, mas reestruturação das categorias até então correntes, que foram fulminadas pelo curto-circuito da experiência da leitura. Uma estranha dialética passa a fazer com que o livro e o mundo se comuniquem: compreendo o livro dentro do horizonte do mundo, mas ilumino o mundo nas filigranas do texto [...] Entre a crítica que o livro faz ao mundo e a crítica silenciosa que o mundo endereça ao livro, o crítico instaura sua própria crítica, como *conhecimento* tanto de um como de outro: o crítico habita o *intervalo*.”²¹

Explicitar o conhecimento não é discorrer sobre a história da arte em cada artigo, ainda mais nos dias atuais, em que o espaço das matérias, das críticas (de jornais, no caso particular deste estudo), está cada vez menor, mas é saber se situar e, conseqüentemente, conseguir situar o leitor no emaranhado de nomes, correntes, situações. A falta de conhecimento interrompe o ciclo primeiro do *movimento do espectador* e, quando isso falta, essa carência pode ser “cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo”²². E, nesse caso, voltamos ao princípio do “controlador de qualidade”.

Adorno, no texto “Crítica cultural e sociedade”, de 1949, não deixa escapar o papel do mercado cultural, que trabalha no sentido de embaralhar a percepção, de tornar até mesmo o desacordo em acordo. Ele escreve: “A crítica não é injusta quando destrói – esta ainda seria sua melhor qualidade –, mas quando, ao desobedecer, obedece [...] Não só o espírito se ajusta à sua venalidade mercadológica, reproduzindo com isso as categorias sociais predominantes, como se assemelha, objetivamente, ao *status quo*, mesmo quando, subjetivamente, não se transforma em mercadoria.”²³

Para o autor, a percepção da crítica se dá em recusar o sentido aparente de uma obra, tirá-la do plano da ideologia, em um difícil trabalho que consiste em abstrair a obra de seu contexto e colocá-lo novamente ali, tentando eliminar a possibilidade de tratá-la como objeto. A fixação na abordagem cultural deve se apresentar na “desautomatização” da idéia corrente do objeto e, com isso, neutralizar a neutralização,

²¹ PRADO JR., Bento. “A sereia desmistificada”. In: *Alguns ensaios*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

²² ADORNO, Theodor. Op. cit., p. 9.

²³ Id. *ibid*.

fugindo e apontando a idolatria – ainda que esta apareça de forma sutil –, em um esforço de compreender seu tempo, sua função, seu conteúdo.

Retomando Candido, pela perspectiva de Arrigucci, nenhum movimento crítico está divorciado do “ver” a obra. E o ideal crítico implica reinventá-la, em resposta ao que ela nos dá, torná-la mais viva, mostrá-la em seus diversos ângulos. Isso também vale particularmente para a arte de que aqui se ocupa: a dança. “Como todo ideal, só se realiza imperfeitamente; mas nem por isso deve ser deixado de lado [...]”²⁴

1.5 A crítica na dança

Na história da dança, um dos movimentos inaugurais da crítica na área foi aquele animado pelo poeta, romancista e crítico das artes Théophile Gautier (1811-1872) – artista modelo para Baudelaire. Ele também foi autor de libretos para balé, o mais famoso dos quais deu origem ao romântico *Giselle*, cuja primeira apresentação ocorreu em 1841 e ainda hoje está presente em companhias com repertório clássico (Royal Ballet, Balé da Ópera de Paris, American Ballet Theater, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre tantas outras). Em suas críticas de dança, Gautier lançava mão de todos os argumentos típicos e fundamentais que sustentavam o balé clássico romântico: avaliava as bailarinas pela leveza, imaterialidade corporal sugerida por seus deslocamentos, precisão técnica. Tudo de acordo com as premissas estabelecidas por esse tipo de coreografia. Contudo, sua forma de avaliação não chegou a criar o hábito da crítica de dança – ela só viria a crescer e se estabelecer no fim do século seguinte.

“Na crítica de dança, há um paralelo inaugural entre alguns antropólogos amadores do século dezanove – escritores, artistas e aventureiros – que escreviam sobre seu encontro com culturas exóticas e os baletômanos críticos. De fato, Théophile Gautier e seus congêneres não apenas reportavam um mundo estranho de pernas despidas e vôos humanos para seus leitores, mas também estavam próximos dos antropólogos ao escreverem sobre um gênero de balé estimado por ser exótico, freqüentemente localizado no orientalismo”, escreveu Sally Banes, pesquisadora e crítica de dança americana, no texto “Criticism as Ethnography”²⁵. Banes compara e divide o trabalho de críticos e etnógrafos. Para ela, as duas profissões dividem a tarefa

²⁴ NESTROVSKI, Arthur. Op. cit

²⁵ BANES, Sally. “Criticism as Ethnography”. In: *Writing Dancing – in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press, 1994, p. 211.

de tradutores da experiência em linguagem. Se para o etnógrafo a experiência é campo de trabalho, para o crítico a experiência é ir ao teatro. Se Gautier e seus contemporâneos se dividiam entre os dois campos e não chegaram a estabelecer um real domínio da crítica de dança, ajudaram a espalhar o gosto pela dança, a levá-la ao campo da discussão.

A afirmação da crítica de dança viria na transição do século XIX para o século XX, quando a dança vive seu primeiro ápice, em particular, pela conjunção de alguns fatores artísticos: o fortalecimento e a transformação do balé clássico, elucidados por figuras como Léonide Massine, Nijinski e George Balanchine (que algumas décadas mais tarde ajudaria a fundar o New York City Ballet) e pela presença do empresário das artes Sergei Diaghilev (1872-1929); o surgimento de correntes da dança moderna na Europa e nos Estados Unidos; a reunião da dança com outras artes, nas escolas profissionais e nos palcos.

Nesse contexto, a dança passa por um momento de intelectualização, por assim dizer, que irá refletir em seu desenvolvimento durante o século XX – mais adiante coloco que a dança já era preocupação de artistas como Mallarmé e Paul Valéry e ilustram, desde já, essa intelectualização. Os grandes artistas da dança irão se adaptar ao seu tempo, desenvolvendo modos de usar o corpo como instrumento de compreensão do mundo e/ou transformando antigas técnicas para uso próprio. Tamanha complexidade e pluralidade fizeram com que a dança passasse por uma profissionalização crítica. Edwin Denby (1903-1983), um dos pioneiros críticos americanos, foi dos primeiros a sugerir critérios para a atuação da crítica de dança. “Parafrazeando Goethe na crítica teatral, Denby escreveu que ‘um escritor é interessante se ele pode contar o que os bailarinos fizeram, o que comunicaram e quão notável foi’.”²⁶ A frase é da mesma autora americana Sally Banes, e no mesmo texto “On your Fingertips: Writing Dance Criticism” ela traz um panorama da atuação da crítica e, além de absorver as colocações de Denby, também traz outros pontos determinantes para a atuação da crítica de dança que poderão ser combinados com o estudo estabelecido do pensamento crítico descrito no início deste capítulo. “Esta declaração [a de Denby] soa quase banal, se não óbvia. Mas de fato ela soma diferentes, freqüentemente, complexas operações da atuação que a crítica pode ter. São elas: descrição (o que os bailarinos fizeram – o que o trabalho parece e qual impressão?); interpretação (o que eles comunicaram – o que a dança

²⁶ BANES, Sally. “On your Fingertips: Writing Dance Criticism”. In: *Writing Dance in the Age of Postmodernism*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

significa?); e avaliação (quão notável foi o balé – é um bom trabalho?). À lista de Denby eu adicionaria outra operação crítica: explicação contextual (de onde este trabalho vem esteticamente e/ou historicamente?).”

1.6 Movimento na sombra

A tentativa de compreender na dança o *movimento dos espectadores*, nos dois períodos indicados, 1975-1980 e 1995-2000, depois de assentada a poeira do tempo, é o salto sobre a própria sombra a que este projeto se arrisca. Em meio à reconstituição de uma história nem sempre tão clara, a proposta é analisar a história da dança por meio de seus movimentos críticos e os movimentos críticos por meio dos acontecimentos da dança.

Para tanto, proponho uma leitura não para apontar “acertos” e “erros” da crítica e da dança, mas para tentar entender o alcance e repercussão das duas áreas com base no estudo acima. Levo em consideração a capacidade de integrar e compreender demonstrada por estes teóricos; além de buscar identificar os momentos decisivos na construção da dança paulista e, de certo modo, do Brasil, com os reflexos possíveis alcançados pelas duas atuações. “Se as artes retratam (ou inventam) o Brasil e se o jornal inventa (ou retrata) as artes, também é verdade que o crítico se retrata e inventa a si mesmo, no esforço de organizar a história.”²⁷

Para chegar a essas análises, foi preciso uma longa pesquisa nos arquivos dos jornais, dos próprios críticos e de alguns artistas. Com a digitalização dos arquivos, a segunda parte se mostrou muito mais fácil e menos passível de falhas. Entre 1975-1980, algumas falhas podem ter ocorrido no processo de pesquisa porque nos jornais nem sempre os arquivos estão dispostos e organizados por datas, mas por pastas com nomes específicos, nem sempre correspondentes ao seu tema – há algumas matérias e críticas recortadas e colocadas, por exemplo, na ordem do texto, outras desorganizadas na composição do texto, o que dificulta a leitura. Alguns críticos abriram seus arquivos completamente. De qualquer forma, penso que o material disposto forma um bom material de análise, que, se não está completo, pode servir como base para entender as transformações da dança ao longo dos períodos escolhidos.

²⁷ NESTROVSKI, Arthur. “Prefácio”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha, 1990-2003*, p. 7.

CAPÍTULO 2

PONTO DE CONVERGÊNCIA - 1975 a 1980

Na organização da coletânea de críticas de dança publicadas no jornal *Folha de S. Paulo*, no período de 1990 a 2003, no livro já citado *Em branco e preto*, Inês Bogéa, responsável pela seleção dos textos de dança da edição, assinala dois pontos importantes, se não decisivos, sobre a crítica praticada naquele jornal e que se estende, com pequenas variações, a outros veículos: “Observando a abrangência da abordagem, nota-se que o registro é prioritariamente da programação em São Paulo; em menor escala para o que se passa no Rio de Janeiro; e só esporadicamente de eventos que acontecem em outros lugares. A *Folha* mantém um jornalista responsável pela área e/ou crítico especializado, que definem o tom dos textos durante um período. (Outros colaboradores são eventuais).”²⁸

Apesar de o texto se referir ao período indicado na organização, as observações valem para as duas etapas recobertas por esta pesquisa. De fato, desde meados da década de 1970, nos dois principais jornais da cidade, as características de atuação da crítica de dança se perpetuam: ela conta com uma voz dominante, para o bem e para o mal, e a abordagem, com poucos casos dissonantes, debruça-se majoritariamente sobre os movimentos nos palcos paulistanos.

São essas vozes que registram a história dos palcos. E são as mesmas vozes que refazem essa história: primeiramente porque sua matéria-prima é, essencialmente, fugidía, cabe em uma noite, e é a memória que reacende o processo – mesmo quando o espetáculo é visto mais de uma vez, o roteiro é o mesmo, o crítico não tem as mesmas sensações ou impressões. Em segundo lugar porque sua lida se dá com os movimentos, com linhas que se cruzam e se sobrepõem no espaço, e é a partir dessa linguagem que outra vai surgir e assumir um novo papel, de recontar a história.

Aqui cabe lembrar o que a crítica americana Arlene Croce, colaboradora da revista *The New Yorker* durante cerca de três décadas, no período de 1970 a 2000, escreveu no prefácio de seu livro *Afterimages* sobre o material disponível para o crítico

²⁸ BOGÉA, Inês. “Introdução”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha, 1990-2003*, p. 208.

de dança: “*Afterimages* é definido como ‘a impressão retida pela retina dos olhos, ou por qualquer outro órgão do sentido, de uma vívida sensação, após uma causa externa ter sido removida’. Uma ‘afterimage’ é o que nos é deixada quando uma performance chega ao fim. Dança não deixa nada mais atrás – nem gravação, nem texto – e então a ‘afterimage’ transforma-se na matéria da crítica de dança. O crítico de dança tenta treinar a memória como os outros órgãos dos sentidos; ele tenta fazer a ‘afterimage’ que aparece em sua escrita casar com a performance. Mas freqüentemente não se casa porque os sentidos estão assimilando impressões e não gravando fatos. Quando um crítico revisita o teatro, ele sabe que as coisas provavelmente parecerão diferentes, na forma e na seqüência, do modo como pareceram antes. Isso acontece sempre e sempre.”²⁹

Tendo esse leque de dados como primeiro suporte, este trabalho procura compreender a história da dança brasileira e como a crítica a enxergou, sem esquecer da combinação dos dois e as conseqüências dos fatos.

2.1 Características prolongadas

Para iniciar, vejamos este texto abaixo de Acácio R. Vallim Jr., que ocupou o cargo de crítico de dança do jornal *O Estado de S. Paulo* de 1976 a 1985, em que faz um balanço dos espetáculos do ano de 1980:

“Um número muito grande de espetáculos afirmou a variedade da dança paulista na temporada de 80. Entretanto, foram raros os coreógrafos que conseguiram ser originais em seu trabalho de criação e prevaleceu a tendência dos espetáculos longos, em contraposição às ‘colchas de retalhos’ que alinhavam coreografias diferentes. E falou-se tanto ‘sobre’ alguma coisa que se esqueceu de que a dança é, sobretudo, movimento e que, aos roteiros intelectualizados, deve sempre se sobrepor a criação com o corpo se movimentando no espaço. O Corpo de Baile [atual Balé da Cidade de São Paulo] e o [Ballet] Stagium continuaram procurando temas brasileiros e os grupos independentes seguiram, em alguns casos, uma linha de investigação mais psicológica. Infelizmente, para a dança, o compromisso com a realidade não representou garantia de qualidade artística. Vários motivos levaram esses trabalhos a não se realizar como obras

²⁹ CROCE, Arlene. *Afterimages*. Nova York: Knopf, 1977, p. XIX.

significativas, sendo que o problema fundamental é que ainda não existe no bailarino brasileiro um tipo de treinamento que o capacite a executar ‘qualquer coisa’. Por isso, foram melhores os trabalhos que levaram em consideração as condições do grupo com o qual o coreógrafo está trabalhando, o envolvimento do grupo com o tema dançado. *Nosso Tempo*, falando de São Paulo, será sempre melhor dançado pelos bailarinos do Corpo de Baile do que *Sol do Meio-Dia*, que fala de índios.

“Os resultados do *Último Trem*, de Oscar Araiz, e de *M’Boiuna*, de Lia Robatto, foram exemplares em sua coreografia simples e significativa. Emocionaram pela intensidade da comunicação dos intérpretes, no caso do Grupo Corpo, e pela nitidez da execução e domínio espacial, no caso do grupo de Lia Robatto. ‘Eterno Regresso’, criado por Stephane Dosse, foi importante e seguiu uma linha mais religiosa e existencial. O Staging, no seu 10º ano de existência, continuou cumprindo o mesmo compromisso de sempre com a tarefa de dançar já apresentado nos anos anteriores e que tem barrado a espontaneidade de interpretação no grupo. Outros coreógrafos usaram o movimento corporal como dado básico de criação e não falaram ‘sobre’ nada especificamente. Apenas dançaram. Mas ser original e criativo nessa área foi um desafio que poucos souberam vencer. Célia Gouvêa e Graciela Figueroa são nomes sempre associados a trabalhos que procuram, pesquisam e se renovam a cada espetáculo. Impossível dizer sobre o que falaram os trabalhos de Célia e Graciela, já que apenas usaram pessoas, gestos e relações de movimento como matéria-prima de criação. Luis Arrieta foi um coreógrafo que, na linha de movimentação pura, apresentou um trabalho com altos e baixos. Arrieta trabalhou em geral sobre experiências pessoais, ora criando com lirismo, ora explodindo um mundo interior conflituado [sic]. De qualquer modo, o resultado de Arrieta é sempre melhor quando envolve novidades ligadas ou à movimentação dos bailarinos ou ao uso do espaço cênico. Nesse sentido, *Um Retrato* foi surpreendente.

“Entre os grupos independentes, o melhor trabalho foi o do grupo Ex. Com a ajuda do coreógrafo Julio Vilan, o grupo soube encontrar a fusão perfeita entre a música ao vivo e a movimentação natural dos dançarinos. Todos os grupos independentes que apresentaram trabalhos significativos participaram da Mostra de Dança de 79 e, em alguns casos, houve até a recriação de trabalhos lá apresentados. Diante disso, fica nítida a impressão de que esses grupos estão tendo uma vida um pouco mais longa e é cada vez maior o número de grupos que existem como entidades marcantes e constantes no panorama da dança paulista, como o Andança, o Cisne Negro, o Quebranto, o Casa

Forte, o Ex. A continuidade do Teatro da Dança, agora instalado no Galpão, garantiu uma temporada bastante variada. O espaço foi garantido, apesar das condições técnicas serem deficientes e o palco não ser o ideal. Para os grupos, só existe o espaço, já que a bilheteria nunca cobre as despesas de produção do espetáculo. Em termos de público, somente dados estatísticos exatos poderão afirmar se cresceu ou não. Aos espetáculos das duas companhias maiores, o Corpo de Baile e o Stagium, o público sempre comparece. Os grupos menores precisarão de tempo para associar seus nomes a trabalhos mais sólidos. O que tem levado esses grupos de dança até o placo tem sido apenas a necessidade de mostrar algum trabalho, já que é impossível viver financeiramente da dança.” (28/12/1980.)

A visão “panorâmica” do texto fornece tópicos e mostra a situação muito particular da dança em São Paulo. Se por um lado percebe-se uma intimidade com o assunto, e a crítica mostra bem isso quando aborda uma seqüência de coreografias apresentadas durante o ano, por outro, aponta, ainda que de modo geral e superficial, algumas dificuldades e fragilidades das obras e das críticas que rondavam essa arte no período. Com isso, o texto termina propondo um intercâmbio de significações mais profundas para uma análise sobre o comportamento da dança e da crítica e seus possíveis diálogos no período de 1975 a 1980, focalizado neste primeiro momento do trabalho.

O ano em que a crítica foi escrita, 1980, em alguma medida representa o ponto de convergência entre passado e futuro, tanto para a dança como para a solidificação da crítica especializada em São Paulo. Isso significa que uma e outra construíram ao longo da década anterior, principalmente, um caminho mais sólido e alargaram seu alcance entre artistas e público – ainda que este também seja especializado ou, em alguns casos, seletivo. Uma análise do ano de 1977, feita no *Jornal da Tarde*, do grupo Estado, aborda os eventos programados para o ano e dá condições para afirmarmos o caminho mais sólido e profissional que a dança traçava. “Insatisfação existe, mas faz parte e não atrapalha. Afinal, quantas cidades, além de São Paulo, têm um espaço dedicado exclusivamente à dança? Aliás, foi também aqui que se criou a primeira Comissão de Dança do País (a do Rio acaba de ser fundada pelo SNT). E, mesmo que no segundo semestre o Teatro de Dança deixe de funcionar onde se encontra hoje, isso não significa paralisação de espécie alguma. Haverá cursos de dança no prédio da Bienal, aproveitando seu tema ‘Mitos e Magia’, além da provável utilização da arena da

Pinacoteca do Estado.” (Helena Katz, 20/3/1977, *Jornal da Tarde*). Esse é apenas o primeiro parágrafo de uma otimista matéria, que lança os acontecimentos do mesmo ano para a área. Mesmo com a ressalva que ela mesma propõe, ao se referir à insatisfação, o texto dimensiona a movimentação da dança na época. Para dar argumentos, podemos dizer que, para uma classe estar organizada em comissões para defender e lutar por direitos e condições melhores, ela precisa de atuação razoável, de produção capaz de dar conta de preencher um bom calendário.

Para dar seqüência à análise, voltemos a Acácio Vallim. Em uma primeira aproximação, ele anuncia uma movimentação razoável da dança paulista: coreografias de vários níveis, na opinião do crítico, convivem com a pesquisa e a profissionalização do meio. De fato, há um florescimento que se concretiza nesse começo da década de 1980 e pode ser esquematizado por alguns pontos decisivos: a criação do Teatro Galpão, o Teatro de Dança a que se refere o crítico – que existiu entre 1974 e 1981 (a inauguração oficial aconteceu em 1975, mas o primeiro espetáculo foi no fim de 1974 e, por sua inovação, apontaria o caminho dos espetáculos que marcariam a vida do teatro³⁰) e permitiu experimentações na linguagem corporal –, deu condições para pesquisas e espetáculos individuais e de pequenos grupos, sua existência foi fundamental na solidificação da dança paulista; a criação, em 1971, do Ballet Stagium; o surgimento de novos grupos como o Cisne Negro, existente até hoje, e o Andança, de 1976 a 1981; a transformação do Corpo de Baile Municipal (em 1981 passou a se chamar Balé da Cidade de São Paulo), que renovou seu repertório com a presença de novos coreógrafos e deixou de lado os tradicionais balés românticos; o crescimento da união da dança com outras artes; e a disseminação de outras técnicas além do balé clássico. Tópicos que desenharam novos caminhos na dança em São Paulo e serão abordados no decorrer deste trabalho.

Examinemos mais de perto essa peça crítica. Como primeira afirmação, Acácio Vallim coloca que a dança teve, em 1980, um ano de muitas realizações. Em seguida, lança algumas informações que interessam pelos argumentos, mesmo que, por vezes, eles se mostrem frágeis. Os argumentos podem ser entendidos da seguinte forma: a dança que se fez naquele ano em São Paulo foi marcada por espetáculos longos ou

³⁰ O espetáculo intitulava-se *Caminhada* e era assinado pela bailarina Célia Gouvêa e pelo diretor teatral Maurice Vaneau. Sobre a apresentação, Sábato Magaldi escreveu: “O corpo parece livre para as mais insuspeitadas expressões. Uma pirueta de balé clássico se completa com uma postura cômica, num encadeamento que esconde a possível transição penosa. Assim aberto a infinitas expressões, o corpo ganha uma elasticidade e uma dinâmica especial, das mais sugestivas. O espetáculo surpreende pela plasticidade e pela contínua exploração das formas.” (*Jornal da Tarde*, 10/12/1974.)

“colcha de retalhos”, por temas “psicológicos” ou brasileiros; raros grupos ou coreógrafos se preocuparam com a movimentação do corpo no espaço, privilegiando o tema, o “falar sobre alguma coisa”. A consequência é que poucos, apesar da variedade de apresentações, merecem destaque na opinião do crítico. Em seguida, ele afirma que os bailarinos nacionais sofrem com a falta de preparo: eles não têm condições de dançar “qualquer coisa” e os temas que tratam de situações próximas aos bailarinos são bem-sucedidos, a vida na cidade, por exemplo; enquanto outros, como os que abordam os indígenas, são dissonantes. O público ainda é nebuloso, os principais grupos da época, leia-se Ballet Stagium e Corpo de Baile Municipal, têm seu espaço conquistado, os iniciantes ainda precisam de mais tempo, mesmo com as apresentações no Teatro Galpão. Implícito na análise está que a situação da dança é limitada – pouca criatividade, pouco alcance, pouca técnica.

As observações de Acácio Vallim refletem uma parte dos acontecimentos da época, lançando luz sobre a movimentação nos palcos e a preocupação de uma arte, de certa forma, em formação, que está ganhando espaço em todos os sentidos, como abordarei um pouco mais para a frente neste capítulo – inclusive com mais pessoas praticando dança³¹. Contudo, as colocações da crítica nesse caso – e não será o único, como veremos – sugerem mais sua insatisfação com a cultura do que a tentativa de desvelar o que se passava na dança naquele momento e sua relação com os acontecimentos artísticos da época. Pela falta de explicação, que talvez a falta de espaço responda, ela acaba por tratar a dança de forma isolada. Dessa forma, imprime à dança um tom dogmático, sentencioso e acaba por elevar “a vaidade da cultura”, termo de que falava Adorno – no já citado “Crítica cultural e sociedade” –, ao torná-la distante da vida, dos artistas, dos acontecimentos e do público. No limite, podemos pensar em outra afirmação de Adorno: “O crítico da cultura mal consegue evitar a insinuação de que possui a cultura que diz faltar.”³²

Curioso notar que, mesmo quando positivas, as críticas trazem certa uniformidade no modo de abordagem, o que fica mais aparente é a satisfação e a opinião de quem está escrevendo. Assim, não rompem com a mencionada “vaidade” da cultura. Do mesmo modo que nos casos anteriores, acabam alimentando certo

³¹ No fim da década de 1970, houve uma espécie de “febre da dança na cidade”, quando a prática de qualquer tipo de dança era vista como forma de terapia, e as academias se multiplicaram, transformando-se em negócios rentáveis. Há algumas matérias tratando do assunto no período e elas dão conta de que muitas academias eram usadas apenas como um modo de ganhar dinheiro, sem se preocupar com a técnica. No fim dessa década, alguns estabelecimentos chegavam a ter três mil alunos.

³² ADORNO, Theodor. Op. cit, p. 7

dogmatismo e colocam a avaliação como critério único do texto, sem envolver o leitor nos meandros possíveis a que um espetáculo se abre. Interrompem, dessa forma, a ligação entre crítica, obra e público – uma ligação cara aos pensadores tratados no primeiro capítulo.

Um exemplo dessa reação positiva a um espetáculo é outra crítica feita em 1980, no jornal *Folha de S.Paulo*, por Helena Katz, em que prevalecem apenas os elogios quase pessoais e, apesar do entusiasmo, não há indicação ao leitor das razões do sucesso da peça:

“É a ficha técnica mais chique do ano, sem dúvida. Só que, além de chique, ela garante o melhor, o mais bem estruturado e o mais bem acabado trabalho que o Grupo de Dança Experimental de J.C. Violla encena nos seus três anos de existência. *Valsa para Vinte Veias* é uma criação do próprio Violla com Lala Deheinzelin que, desta vez, infelizmente não dança, por estar recém-operada [...] Esta genial primeira parte nos brinda com algumas soluções coreográficas belíssimas, tanto na sua execução quanto no que representam enquanto criação propriamente dita [...] A construção do clima é o fundamental. Só uma direção madura conseguiria retirar tantas nuances perfeitas de uma estrutura móvel, onde cada quadro lentamente se desmancha para formar um outro, com as mesmas peças, cada um mais ácido que o outro [...] Vestidos por Naum Alves de Souza com o bom gosto e a sensibilidade de sempre, o Grupo de Dança Experimental de J.C. Violla mostrou um rendimento excelente, uma sintonia preciosa.”³³ (21/12/1980.)

Como se observa, os elogios são imperiosos e à primeira vista animadores, quem duvidaria de um espetáculo como esse? Tal modo de abordagem – com a crítica sem possibilidade de acesso, pois sem explicações – coloca o leitor em um dilema: ou ele aceita a autoridade da opinião, que afirma a beleza da coreografia, ou sente-se em um universo completamente desconhecido, fora de seu alcance. Estamos diante de uma quebra da comunicação entre público leitor, dança e crítica porque escapa ao texto o esforço da compreensão, essa função essencial do crítico, como dizia Antonio Candido – função que depois será lapidada na interpretação e explicação.

³³ Para melhor avaliação, a crítica acha-se anexada ao trabalho, no apêndice final.

Apesar de isoladas de outras críticas da época, as duas peças citadas servem de amostras de uma situação particular na relação entre a crítica e a dança no período – que terá continuidade, com mais ou menos intensidade, dependendo de quem ocupa o cargo de crítico, durante as décadas seguintes no modo de tratar os espetáculos. Primeiro ponto: cria-se, nesse modo de abordar a dança, uma cumplicidade entre o crítico e o artista, ou seja, o texto acaba sugerindo um tom íntimo, uma ligação direta com quem fez o espetáculo; torna-se, assim, quase um elogio pessoal, não mais artístico, e o crítico passa a exercer, então, o poder de agradar ou não o artista, e o texto ganha o registro da “avaliação” pura e simples; o público é esquecido, pode ou não acatar os elogios, mas não é seduzido pela imaginação, pelas relações possíveis do espetáculo. Como se observa: as avaliações são “jogadas” ao leitor e os elementos de análise e interpretação, que deveriam atuar como “sementes na imaginação do leitor, apenas estimulando na direção do sentido”³⁴, não aparecem. Segundo ponto: a crítica não gera um conhecimento, não há um *intervalo* visível, como sugere Bento Prado, mas uma conversa de “compadres”, ninguém além dos iniciados consegue decifrar os códigos.

No limite, podemos pensar que a crítica torna a incompreensão uma cumplicidade de inteligência. Essa idéia de Roland Barthes funciona de um modo perverso: nas palavras de Barthes, “a pessoa se julga provida de uma inteligência suficientemente segura para que a confissão de uma incompreensão ponha em causa a clareza do autor, e não a de seu próprio cérebro: se assim se mima a estupidez, é a fim de melhor fazer com que o público se espante e dessa forma o arrastar com vantagem de uma cumplicidade de impotência para uma cumplicidade de inteligência”³⁵.

A frase escolhida coloca a atuação da crítica em caso extremo. Contudo, não escapa aos textos sem explicações certa arrogância, certa segurança de opinião, em detrimento da obra analisada, como sugeria Barthes, mesmo que essas situações não sejam a vontade explícita do crítico. Nessa organização, a avaliação nos moldes sugeridos anteriormente coloca o comprometimento quase impositivo da opinião, que se oferece, aparentemente, sem dar chance ao leitor de se “localizar” no tema.

Para tocarmos em exemplos concretos, voltemos às duas críticas citadas anteriormente. No primeiro caso, se não há uma referência para o leitor do que é a base de um *bom bailarino*, como diz Acácio Vallim, é difícil tecer as emendas sugeridas. Um bom bailarino é somente aquele com domínio do repertório clássico? Seguramente não,

³⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 183.

³⁵ BARTHES, Roland. “Crítica muda e cega”. In: *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 30.

ainda mais quando as possibilidades engendradas com as novas técnicas além da clássica são grandes e as conexões, muitas.

De modo geral, diríamos que esse texto não responde a nenhuma das perguntas que ele mesmo sugere: o que é dançar “qualquer coisa” para um bailarino? A que tipo de treinamento ele se refere? Quais as características dos espetáculos longos e as “colchas de retalhos”? O que significam e quais as formas de movimentações do corpo no espaço? Entre tantas outras questões que podem ser levantadas por ou para um leitor – conhecedor ou não do assunto – em uma primeira aproximação com a crítica.

também a alguns bailarinos e coreógrafos a situação política do Brasil, quando a ditadura vivia seus desdobramentos. “Todo mundo estava fazendo uma escolha, quando você estava correndo da polícia montada a cavalo. Como eu podia viver isso daí e fazer aula de balé? Era incompreensível. Era o que você estava cultuando”, diz a bailarina e coreógrafa Suzana Yamauchi no documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*, de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit, de 2005, sobre a importância do questionamento nas coreografias e na forma de dançar durante a década de 1970.

“[...] A tarefa da crítica, na maioria das vezes, não é tanto sair em busca de determinados grupos de interesse aos quais devem subordinar-se os fenômenos culturais, mas sim decifrar quais elementos da tendência geral da sociedade se manifestam através desses fenômenos, por meio dos quais se efetivam os interesses dos mais poderosos”, escreveu Adorno ainda no texto “Crítica cultural e sociedade”.

Para compreender melhor esse meandro cultural, antes de seguir, vale retomar um pouco da história da dança em São Paulo até desembocar nos anos 1970 para que seja possível fazer ligações entre as duas formas de atuação vistas neste projeto.

2.2 Balé do 4º Centenário

O Balé do 4º Centenário foi o primeiro grande movimento de dança em São Paulo. A propósito das comemorações de 400 anos da capital, em 1954, uniram-se em torno da dança a música e as artes plásticas. As preparações para a companhia começaram em 1953, com contratação de toda a equipe, audição de bailarinos, convites internacionais. As proporções eram gigantescas, e as idéias, nobres, por assim dizer – nobres no sentido aristocrático. Os tecidos para os figurinos vinham da Itália, como as próprias costureiras, as meias-calças, dos Estados Unidos, os guardanapos ganharam timbre com o logotipo do balé, e os salários superavam os de muitos profissionais de outras áreas.

A intenção era unir o que o Brasil tinha de melhor em dança, música e artes plásticas à moda dos Balés Russos, dirigidos no começo do século XX pelo russo Sergei Diaghilev (1872-1929) – empresário das artes, letrado e de tino comercial poucas vezes visto na história da arte. Sua companhia tinha como fonte de sobrevivência os bailarinos e criadores russos, como sugere o nome, e por ela passaram George Balanchine (1904-1983), Vaslav Nijinski (1889-1950), Anna Pavlova (1881-1831), Tamara Karsavina (1885-1978), Michel Fokine (1880-1942), Léonide Massine (1895-1979), entre tantos

outros que figuram no imaginário da dança do século XX. Esse grupo tinha o intuito de transitar pela Europa e sobreviver do público em busca de novidade. Com o balé refinado e burilado com maestria no fim do século XIX na Rússia, eles fizeram história nas artes.

Diaghilev era um homem inquieto e cultivado. Com seu conhecimento artístico e seu trânsito entre criadores europeus não era estranho que as aproximações entre as artes acontecesse de forma natural em seus balés. Um passo a mais em seu repertório. O elo com a música já tinha sido alinhavado de modo decisivo com a criação de *A sagração da primavera*, de 1913, com coreografia de Nijinski, e música especialmente composta por Igor Stranvinsky (1882-1971). Os Balés Russos eram considerados um caldeirão de idéias, aglutinação de inovações e esteve disponível ao público europeu desde 1906.

Novamente, não era surpreendente, portanto, que tenham promovido transformações em todo o plano da arte. Um dos pontos determinantes da história da companhia foi o balé *Parade*. Coreografado por Léonide Massine, concebido originalmente por Jean Cocteau (1889-1963), estreou em 1917. O balé multiartístico ainda agrupou os cenários de Picasso (1881-1973), a música de Eric Satie (1866-1925) e a apresentação do programa do poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918). Sobre esse balé, Nicolau Sevcenko escreveu: “O evento artístico mais profuso de significados em todo o período heróico da concepção da arte moderna foi a produção do balé multiartístico *Parade*. Ele foi um nítido divisor de águas entre os procedimentos estéticos diametralmente diversos dos dois períodos distintos, pré e pós Grande Guerra. Envolvendo e concentrando elementos distintivos das duas fases, ele, ademais, interagiria impetuosamente com o público, forçando a filtragem e a fulminação das tendências culturais dominantes anteriores à conflagração, para estabelecer a partir daí o primado de uma nova conjugação de valores e a atmosfera espiritual típica dos tempos turvados pela consciência da ruína de um mundo deixado à deriva. *Parade* não adquiriu sentidos notáveis, portanto, apenas por conta da sua prolixa composição artística. Foi a característica absolutamente peculiar do momento e local em que ele se apresentou ao público que lhe conferiu uma dimensão explosiva. Se de algum modo se pode dizer que o século XX histórico começou com a Grande Guerra, em termos estéticos, então, ele começou com *Parade*.”³⁷

³⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 3. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Parade se servia, como o nome sugere, de uma parada, no caso, uma parada circense, em que os artistas iam desfilando e mostrando seus números. No roteiro, os mestres-de-cerimônias de um circo se esforçavam para levar o público para dentro da lona; contudo, por mais que tentassem, o esforço parecia inútil, pois o público insistia em permanecer do lado de fora. Os personagens principais, o prestidigitador chinês, a garota americana e os dois acrobatas, sentem-se cada vez mais desesperados e perplexos com a situação. O balé termina com o público se dispersando, sem realmente entrar no circo. “Parece simples e linear, mas está longe disso como um aforismo de uma manchete. De fato, a partir desse roteiro parco, a ação se desdobra em microunidades praticamente autônomas, esfacelando o suposto conteúdo narrativo em fragmentos descontínuos, deixados inconclusos e flutuantes pelas ilhas temáticas repetitivas, recorrentes e sem evolução da música de Satie.”³⁸

A coreografia desenhada nessas unidades autônomas misturava o balé clássico, técnicas circenses, pantomima e recursos da época, como o cinema de Charles Chaplin. Essa mistura podia não ser inteiramente novidade, Nijinski já tinha extrapolado a dança clássica anos antes, mas a forma serviu como confluência de transformações anteriores. Na coreografia propriamente, Massine criou para cada um dos personagens gestos característicos, sempre acompanhando a música de Satie, que incorporou à orquestra sons de máquinas de escrever, sirenes, apitos, tiros de pistola, hélices de avião em movimento. Para o ilusionista chinês, interpretado pelo próprio Massine, integrou truques circenses, como o uso de um ovo, que saía pela boca e escorregava pelo corpo, ou jogos com fogo; a menina americana se comportava com a diversidade e a rapidez dos filmes da época: dirigia um carro, imitava Chaplin, nadava, chorava, atirava com uma pistola, se atirava ao chão, tudo rápido, tentando acompanhar o ritmo do mundo que nascia com o fim da Primeira Guerra; o *pas de deux* dos acrobatas acontecia em uma corda bamba imaginária e se valia de alguns passos clássicos – segundo os livros de história da dança, esse era o único momento em que Massine usou alguma referência à dança clássica.

Parade, na observação de Sevcenko, apontou um novo tipo de realidade, a surrealidade, e catalisava o olhar moderno da arte: a abolição da linearidade, a junção e/ou recuperação de valores, a cultura negra, com a dança, o jazz; a representação da América com sua tecnologia, vitalidade e aparente progresso; e também a incorporação

³⁸ Id. *ibid.*

da vida parisiense, na agitação das ruas e no cosmopolitismo; ao balé não escapava ainda a cultura popular, como o circo e a música, e elementos da civilização francesa clássica, com a *commedia del'arte*.

O fracasso de algumas peças dos Balés Russos, como a própria *Parade*, não impediu que a companhia continuasse a desovar inovações até o fim da década de 1920, quando se desestruturou com a morte de seu mentor, Diaghilev, e acaba em pouco tempo. Importante observar a existência de uma tradição cultural na dança que se desenrola até chegar aos Balés Russos e um momento social e histórico favoráveis a tal encontro entre as artes.

Um das melhores ilustrações desse envolvimento da cultura européia com a dança é a oferecida pelo poeta Mallarmé que, algumas décadas antes, mantinha uma revista de moda em que tratava de tudo, inclusive dança e roupas feitas para a dança. Mallarmé também dizia que existe “uma maneira aérea de andar que se chama dança”³⁹. A Europa estava ambientada à dança. No mesmo sentido, vale ainda lembrar que Paul Valéry, discípulo reivindicado de Mallarmé, introduziu a dança em suas reflexões sobre a linguagem poética, como no capítulo “Poesia e pensamento abstrato”, de *Variedades*. Ele também escreveu *A alma e a dança*, em 1925, livro no qual usa uma bailarina como suporte para o pensamento, à moda de um diálogo socrático (em um dos trechos do diálogo, Sócrates diz: “[...] Esta mulher que estava aqui é devorada por inúmeras figuras [...] Este corpo, em seus tumultos de vigor propõe-me um pensamento extremo: assim como queremos de nossa alma muitas coisas para as quais ela não é feita, e que exigimos que ela nos esclareça, que profetize, que adivinhe o futuro, implorando-lhe até que descubra o Deus – assim o corpo que está aqui quer atingir uma posse completa de si mesmo, e um ponto de glória sobrenatural! [...] Mas acontece com ele o mesmo que com a alma, para a qual o Deus, e a sabedoria, e a profundidade que lhe são pedidas só são e só podem ser momentos, clarões, fragmentos de um tempo estranho, saltos desesperados para fora de sua forma.”⁴⁰

2.3 Versão brasileira

³⁹ MALLARMÉ. “La Dernière Mode”, in: *Prose Diverses, Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945, p. 797.

⁴⁰ MURACHCO, Cristina (trad.). O diálogo da dança e poesia em *L'Âme et La Danse* de Paul Valéry. Dissertação.

Não era pequeno, portanto, o sonho da versão brasileira para os Balés Russos. A realidade nacional da dança, quando foi criado o Balé do 4º Centenário, era muito distinta da situação da versão copiada. Nem o Brasil nem São Paulo tinham uma grande companhia de dança. Nas décadas de 1920 e 1930, a dança era vista como uma extensão dos bons modos requeridos para as meninas de família rica, a elite cafeeira que se projetava na cidade – e a dança ainda hoje, muitas vezes, é vista como prática elitista. O gosto ainda se apoiava nas coreografias dos balés românticos, ou seja, os balés que vigoraram na França e na Itália principalmente nos séculos XVIII e XIX⁴¹ ou na dança como suporte para as apresentações das óperas.

Os poucos espetáculos eram amadores ou internacionais e serviam para solidificar posição social privilegiada. A primeira escola municipal de ensino da dança, a Escola Experimental de Dança Clássica, atual Escola Municipal de Bailado, foi criada em 1940 não por conta de uma política de dança, com vistas ao amadurecimento dessa arte, mas para dar suporte novamente às apresentações de ópera. O ensino e o hábito da dança ainda estavam dissolvidos entre poucos expoentes da população.

“Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do *caráter postiço, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato.”⁴² A afirmação de Roberto Schwarz lembra como as artes e o pensamento nacional, em muitos casos,

profissionais de primeira ordem, contratados no Brasil e no exterior, particularmente com a presença do primeiro diretor da companhia, Aurélio Milloss⁴⁴ (1906-1988), o Balé do 4º Centenário inaugurou o profissionalismo entre os bailarinos brasileiros – pela primeira vez eles estavam diante da feitura de um grupo profissional, com todos os ingredientes de seu funcionamento – e seria essencial na vida das futuras companhias⁴⁵. De modo geral, apesar de a *cópia* não ter vantagens estéticas em relação ao *original*, ela permitiu outro tipo de conexão, não calculada, que se operou de forma individual, inaugurando uma adequação, ainda que enviesada, à realidade brasileira. “A questão da originalidade se redefine, para além do personalismo romântico, em termos sólidos e [...] originais.”⁴⁶

Como se observa, a companhia nacional foi criada não por necessidade interna, orgânica. Nesse caso, ela surge por vontade política, para oferecer à cidade um grupo capaz de suportar a sofisticação que a dança inspirava. Era uma companhia oficial e sofreu todas as conseqüências desse tipo de arranjo. Surgiu por meio de uma comissão formada pelo empresário Ciccilo Matarazzo (1898-1977), consumiu cerca de 25 milhões de cruzeiros (um milhão, trezentos e cinqüenta mil dólares ao câmbio da época) e durou pouco mais de dois anos.

Aurélio Milloss, de nacionalidade húngara, ex-bailarino, foi o coreógrafo convidado para levar adiante a empreitada. Na versão brasileira, convidaram Souza Lima (1898-1982), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986), por exemplo, para compor. Entre os artistas plásticos, Di Cavalcanti (1897-1976), Candido Portinari (1903-1952), Lasar Segall (1891-1957), Clóvis Graciano (1907-1988) e Darcy Penteado (1926-1987). Para o elenco de dança, foram chamados e selecionados os melhores nomes nacionais, como as bailarinas Ady Addor e Neyde Rossi, e também outros de fora do país, como o bailarino argentino Ismael Guiser, que atuava na Europa

⁴⁴ Aurélio Milloss (1906-1988) nasceu na Hungria, foi bailarino e coreógrafo. Na Alemanha, em 1934 e 1935, foi diretor e bailarino em Düsseldorf. Obrigado a fugir do nazismo, voltou ao seu país onde trabalhou no teatro de Budapeste e fez seu primeiro contato com um compositor, Béla Bartók (1881-1945). De 1938 a 1952, fez longa carreira na Itália, onde conseguiu reunir artistas em torno da dança, como queria inicialmente em seu país. Revelou uma série de grandes bailarinos e, principalmente, reavivou o balé na Itália. Depois da curta temporada brasileira, entre 1953 e 1954, voltou para a Europa. Trabalhou em Colônia, Bruxelas, Roma, entre outros. Encerrou sua carreira em 1977. Morreu em Roma, país que adotou.

⁴⁵ Informações fornecidas pela professora e bailarina Marika Gidali, diretora e fundadora do Ballet Stagium, participante do Balé do 4º Centenário, em entrevista a Inês Bogéa para o documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*, já citado.

⁴⁶ SCHWARZ, Roberto. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

e acabou nunca mais deixando o Brasil – posteriormente, foi responsável pela formação de muitas gerações de bailarinos.

“Milloss veio para São Paulo e, num tempo recorde – os exames de seleção para a formação do elenco do Balé do IV Centenário foram em janeiro de 1953 e sua estréia, em novembro de 1954 –, menos de dois anos, organizou uma companhia profissional de dança com mais de 60 elementos, poucos dos quais vindos do exterior, e onde se destacava a bailarina paulista Edith Pudelko (1927-1984). Estabeleceu uma sede com amplas salas para ensaios e aulas, um ateliê de cenografia e outro de costura e produziu 16 alentadas coreografias, com requinte de produção em matéria de cenários e figurinos, muitas vezes com material e pessoal de chefia importados da Itália. Para a criação do visual dessas obras, convocou o que havia de mais destacado nas artes plásticas brasileiras da época, como Candido Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Noêmia Mourão, Heitor dos Prazeres e vários outros, recorrendo também a alguns de nossos mais importantes compositores musicais, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone – em suma, algo no espírito das inovações trazidas pelos russos uns quarenta anos antes”, escreveu Linneu Dias no livro *Dança moderna*, um dos poucos registros da trajetória da dança em São Paulo, editado pela Secretaria Municipal da Cultura, em 1992.

Como observa sutilmente o autor (a propósito do uso de inovações tardias), aqui entramos na condição brasileira assinalada por Schwarz de desencontro entre realidade e modelos internacionais. Se a tradição e o gosto pela dança não existiam, seria difícil resistir a uma situação política instável. Mais ainda, o balé foi feito pela elite e para a elite, não se misturava à cidade completamente. Com a eleição de Jânio Quadros em 1953 e sua posse em 1954, o modelo do balé perdeu sua importância municipal, e a verba passou a ser cada vez mais escassa. O grupo nunca chegou a se apresentar no Teatro Municipal, pois a reforma não ficou pronta a tempo de ver os balés montados. Estreou no Rio de Janeiro e, em seguida, montou um espaço no estádio municipal do Pacaembu, em São Paulo, para poder mostrar o balé aqui. Terminou do mesmo modo que começou, rápido.

A diferença entre a versão européia e a brasileira se dá em todos os níveis, a começar pela tradição da dança. Em um primeiro momento, o que sobrou para os bailarinos e outros profissionais foi um longo deserto, como disseram alguns de seus participantes. Com o uso do modelo distante no tempo e na história, o movimento da dança ficou sem os desdobramentos que poderiam ser decisivos e permanentes para o

desenvolvimento dessa arte. Por outro lado, a interrupção do projeto trouxe à tona a incapacidade brasileira de continuar um movimento, de olhá-lo criticamente como algo dinâmico e, mesmo que desastroso, presente na vida da cidade. “Percepções e teses notáveis a respeito da cultura do país são decapitadas periodicamente, e problemas a muito custo identificados e assumidos ficam sem o desdobramento que lhes poderia corresponder. O prejuízo acarretado se pode comprovar pela via contrária, lembrando a estatura isolada de uns poucos escritores como Machado de Assis, Mário de Andrade e, hoje, Antonio Candido, cuja qualidade se prende a este ponto. A nenhum deles faltou informação nem abertura para a atualidade.”⁴⁷ Schwarz se volta para a literatura, mas, para a dança, a percepção talvez se mostre ainda mais adequada, tendo em vista a falta de cuidado com a preservação histórica.

Com o fim do Balé do 4º Centenário, houve uma marcante quebra na produção de dança, e um ponto capaz de evidenciar isso foi o êxodo de alguns profissionais. Segundo Iracity Cardoso, ex-bailarina e coreógrafa – que fez carreira nacional e internacional –, o fim do Balé do 4º Centenário representou um profundo deserto para os profissionais, não havia empregos e as chances de montar uma companhia minguiaram. Quem queria dançar, precisava deixar a cidade e até mesmo o país⁴⁸.

“[...] Os anos subseqüentes viram passar uma série de bravas tentativas de recuperar o lustro baletístico de 54. Entre as principais estiveram o Ballet do Museu de Arte (1955); [...] o Ballet do Teatro Cultura Artística (1957); [...] o Ballet Amigos da Dança (1958) e o Ballet Experimental de São Paulo (1962); [...] e a Sociedade Ballet de São Paulo (1969) [...] Somente na década de 70, passado o delírio desenvolvimentista dos anos 50 e as incertezas revolucionárias e contra-revolucionárias dos 60, já em pleno ‘milagre econômico’ (logo torpeado pelo embargo árabe ao petróleo), é que o trauma começou a cicatrizar, e as lições amargamente aprendidas começaram, aos poucos, a dar frutos.”⁴⁹

Como veremos, ao lado da profissionalização já mencionada a que os bailarinos tiveram acesso, outros dois fatores podem ser apontados como cristalizadores da produção de dança que começou a surgir no fim da década de 1950: a insatisfação promovida com a dissolução do Balé do 4º Centenário e a falta de perspectiva aberta e a

⁴⁷ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁴⁸ A entrevista foi concedida para o curso Escrita na Dança, em 2004, quando foi editada uma revista com artigos e entrevistas sobre dança. A entrevista foi feita pela jornalista Marcella Bevegnu.

⁴⁹ DIAS, Lineu. “As companhias estáveis”. In: *Dança moderna*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

presença de profissionais estrangeiros que aportaram por aqui fugidos da Segunda Guerra Mundial.

2.4 Insatisfação estrangeira

O Balé do 4º Centenário não solidificou o gosto pela dança nem mesmo ofereceu a chance de continuidade. Contudo, o “deserto da dança” em São Paulo, como declarou em entrevista a ex-bailarina e coreógrafa Iracity Cardoso, provocou um desconforto entre artistas, que começaram a se incomodar com a situação e a pensar na dança profissionalmente.

Em grande medida, o primeiro desenvolvimento genuíno da dança em São Paulo foi impulsionado por profissionais estrangeiros que chegavam à cidade, fugidos da devastação provocada pela Segunda Guerra Mundial, especialmente na Europa. Eles trouxeram novos métodos de ensino, novas técnicas de dança que pululavam na Europa e nos Estados Unidos e questionavam o modo de o corpo se movimentar no espaço, seu peso, seu ritmo, sua expressividade.

Em São Paulo, mais do que novas técnicas da dança, esses profissionais reforçaram valores importantes para o fomento da dança: acirraram inquietações entre os bailarinos e coreógrafos, ou seja, impulsionaram o questionamento sobre a dança, seu papel, sua expressão no Brasil, intensificaram a importância do conteúdo e a forma das coreografias, e também fixaram a possibilidade da dança como profissão.

Entre esses nomes, destacam-se a húngara Maria Duschenes, que se instalou em São Paulo em 1940 e é considerada a precursora do ensino do método Rudolf Laban⁵⁰; ainda em 1940, o tcheco Vaslav Veltchek⁵¹ assumiu a direção da Escola Experimental de Dança Clássica, que nascia nesse mesmo ano; em 1943, Veltchek foi substituído pela

⁵⁰ O húngaro Rudolf Laban (1879-1958) ocupa um posto de fundador dentro da dança moderna. Sua pesquisa ofereceu à dança o primeiro corpo teórico e é até hoje considerada a mais abrangente do movimento. Seu complexo estudo do movimento é largamente usado pela dança, mas também serviu à indústria para melhorar a postura e o desempenho dos operários. Em seu método, diferentes elementos do movimento humano são considerados: o ritmo, a gravidade, os componentes espaciais, a qualidade do movimento. Diferentemente da dança clássica, o corpo imaginado por Laban levava em consideração o peso, a pulsação.

⁵¹ Vaslav Veltchek (1896-1967) nasceu em Praga e fez sua primeira formação de bailarino clássico em seu país. Foi primeiro bailarino na Ópera de Praga, depois no Teatro Nacional de Lubljana, na Iugoslávia; também foi aluno de expressionistas alemães como Laban e Mary Wigman (1886-1973). Em 1939 chegou ao Brasil e exerceu grande influência no desenvolvimento da dança clássica no Rio de Janeiro e em São Paulo.

rusa Maria Olenewa⁵². Na década seguinte, a polonesa Yanka Rudzka⁵³, em 1952, e a francesa Renée Gumiel (1913-2006), em 1957, também instalaram companhias ou escolas de dança em São Paulo.

Não é estranho colocar dentro dessa mesma perspectiva, de insatisfação estrangeira, mais dois nomes: Marika Gidali (1937-), como representante do Ballet Stagium, e Antonio Carlos Cardoso (1939-), que veio do exterior para assumir o Corpo de Baile Municipal e promoveu mudança de posição da companhia.

Marika é realmente estrangeira, embora sua formação em dança tenha acontecido no Brasil. Húngara de nascimento, chegou ao país, em 1946, também fugida da Segunda Guerra Mundial, que assolara os países europeus. Marika serviu como uma antena que recebe e depois dispara influências. Foi pioneira em colocar o Brasil no centro do palco e de levar o palco ao centro do Brasil (nas décadas de 1970 e 1980 dançou pelo interior de todo Brasil, até mesmo entre tribos indígenas). “Nos anos 70, era justamente essa época do Ballet Stagium porque vinha com essa efervescência de pensar a dança como instrumento de falar alguma coisa ao público. Não simplesmente uma dança que fosse ilustrativa, apenas para o deleite... O Ballet Stagium tem um mérito não só do pioneirismo, mas um mérito que vai além, ele discutia assuntos que a dança jamais tinha discutido”, disse em depoimento Suzana Yamauchi no filme sobre Renée Gumiel, já citado anteriormente.

Antonio Carlos Cardoso atuava no exterior, depois do colapso do Balé do 4º Centenário, e trouxe um olhar arejado para transformar o Corpo de Baile. Com ele, mudou-se a estrutura da companhia, não apenas as coreografias ganharam a tonalidade das preocupações da época, mas Cardoso incorporou novos nomes ao balé para criar e dar aulas. “Ele achava que tinha que trabalhar algo que fosse realmente brasileiro, voltar à idéia de usar aquilo que nos perturbava. Trazia não só assuntos, mas também pessoas que tinham uma bagagem de técnicas completamente novas. Trazia gente do exterior, professores que ensinaram muito, a própria Sônia Mota, o Victor Navarro, a Marilena Ansaldi. Esse povo todo vinha de fora e vinha cheio de energia para ensinar, trocar. Acho que essa mudança [do Corpo de Baile], essa virada tem um significado

⁵² A russa Maria Olenewa (1893-1965) também teve grande importância no desenvolvimento da dança clássica no Brasil. No Rio de Janeiro, fundou a primeira Escola Oficial de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o primeiro Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (o primeiro do Brasil). Em 1943, veio para São Paulo dirigir a atual Escola Municipal de Bailado.

⁵³ Yanka Rudzka (1910), polonesa, chegou a São Paulo em 1952 e foi professora e diretora do 1º Conjunto Contemporâneo. Em 1956, foi para Salvador ajudar na formação da primeira escola de dança da Universidade Federal da Bahia. Ficou no Brasil até 1965, quando retornou à Europa.

importantíssimo na dança paulista.” O depoimento é da mesma Suzana Yamauchi, que nessa época fazia parte do grupo, para o documentário sobre Renée Gumiel já mencionado.

Com esses elementos, pode-se dizer, estava organizado o primeiro caldeirão da dança em São Paulo. Aos poucos, a dança na cidade começa a despontar e criar condições para sua explosão no fim da década de 1970. Finalizando, a capital paulista volta a abrigar uma transformação, mas, dessa vez, ela seria lenta, pessoal, perene e decisiva. Uma transformação genuína, com vistas à cultura nacional, de dentro para fora.

2.5 Dança moderna

Vale a pena atentar para esta observação de uma das autoras do livro *Dança moderna*, aqui já citado, a pesquisadora Cássia Navas: “Isadora Duncan (1877-1927), Maud Allan (1880-1945), Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint-Denis (1879-1968), Mary Wigman (1886-1973), Martha Graham (1884-1991), Doris Humphrey (1895-1958). Na gênese da dança moderna, a maior parte de seus construtores era mulheres. Várias pesquisas tentam dar conta do porquê desta especificidade, sem, contudo, excluir de suas considerações o papel dos homens na modernização da linguagem. Esses estudos apontam para possibilidades diversas, como, por exemplo, a ligação entre os movimentos feministas da virada do século e a primeira geração da dança moderna. Quando se pensa na experiência paulista na dança, esta característica histórica salta aos olhos: professoras, coreógrafas e bailarinas modernas espalharam suas práticas e idéias na cidade, atuando em campos diferenciados das artes, educação e cultura. Funcionaram como matrizes de inquietações e novidades, influenciando, através de suas aulas, espetáculos e palavras, algumas gerações de artistas da capital.”

Por razões circunstanciais, professoras e artistas que trabalhavam (e ainda trabalham, em alguns casos) com conceitos da dança moderna⁵⁴ vieram para São Paulo. A francesa Renée Gumiel e a húngara Maria Duschenes são consideradas precursoras desse movimento na cidade. Por coincidência, ambas tiveram a mesma educação

⁵⁴ As informações sobre dança do período entre 1975-1980, além de artigos espalhados e catálogos, foram retiradas do livro *Dança moderna*, de Cássia Navas e Lineu Dias (São Paulo, Secretaria Municipal da Cultural, 1992) e do documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*, de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. Algumas informações também foram retiradas de entrevistas feitas pela autora do projeto em matérias para jornais e revistas.

formal, a escola de Dartington Hall⁵⁵, na Inglaterra, onde receberam grande influência do movimento de dança conhecido por *expressionismo alemão* (um dos pilares desse movimento, Kurt Jooss (1901-1979), era um dos diretores da escola. Iniciou seus estudos com Laban, em 1920, antes, porém, fez aulas de música e teatro, dois registros que iriam determinar sua atuação à frente das escolas. Como coreógrafo e professor, acreditava na mistura das técnicas moderna e clássica para exprimir a essência da ação. “É o homem que dança que está no centro de suas investigações”⁵⁶).

Aos poucos, mas de forma persistente, Renée Gumiel e Maria Duschenes começaram a difundir entre os paulistanos um novo modo de ver e fazer dança, ou seja, motivaram a preocupação com questões pessoais e brasileiras. Nessa maneira de enxergar a dança, tudo precisava trazer um sentido. Pensar a dança, o corpo, o gesto entrou na ordem das salas de aula, dos espetáculos, das oficinas – nesse caso, com grande acento para a atuação de Gumiel. “Em 1957, a cultura era importada. Eu comecei com uma escola que naturalmente era moderna, mas procurei dar uma mentalidade moderna”, diz Gumiel em um dos registros do documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*.

Nesse novo ambiente, os bailarinos passaram a assimilar novas técnicas de dança, além da clássica – a mais difundida naquele tempo. “A dança é uma autobiografia – a pessoa se move de acordo com o que é. Se o corpo muda, o espírito também vai mudar. O trabalho corporal provoca transformações em quem pratica. Dança é exploração e vivência do espaço-tempo. Invente uma linguagem corporal capaz de falar à alma. Nosso horizonte, nossa energia são ilimitados, devemos sempre reencontrá-los. Sem corpo e sem movimento, não existe mundo. Corpo é saber: sensibilidade física e psíquica.”⁵⁷ O depoimento é novamente de Renée Gumiel dado na comemoração de seus 90 anos, e oferece uma pequena dimensão de seu modo de abordar o corpo, a dança, o bailarino.

A técnica clássica pode realmente ser muito rígida e não abrir possibilidade alguma para o bailarino questionar seus próprios padrões, seu modo de se comportar e

⁵⁵ A Dartington Hall era uma escola de dança dirigida pelo casal Helmhurst, na zona rural inglesa. Ricos, eles queriam que os alunos recebessem uma educação em dança completa. Além das aulas de primeiro e segundo grau, os alunos tinham formação artística em teatro, história da arte, entre outras aulas para dar um panorama da arte. Era dirigida por Kurt Jooss e Sigurt Leeder. A escola foi fechada em 1939, por conta dos bombardeios da Segunda Guerra Mundial.

⁵⁶ BOGÉA, Inês. *Renée Gumiel, 90 anos* (Catálogo em homenagem aos 90 anos de Renée Gumiel). São Paulo: Sesc, 2003.

⁵⁷ Depoimento de Renée Gumiel à Inês Bogéa presente no catálogo comemorativo de seus 90 anos: *Renée Gumiel, 90 anos*.

se movimentar. Por outro lado, o clássico também é usado como uma técnica sofisticada de preparação corporal, capaz de entrelaçar conceitos, permitir novas conexões (o próprio Kurt Jooss é uma prova dessa ousadia permitida pelo clássico ou mesmo os Balés Russos do começo do século. Atualmente, um dos exemplos de maior expressão é o americano radicado na Europa Willian Forsythe. Ele também usa o método Laban, e com as propriedades dessa técnica potencializa a dança clássica, imprimindo força, agilidade, flexibilidade e um corpo que está longe de portar qualquer traço etéreo, tão comum nos balés de repertório romântico). Em São Paulo particularmente, a ruptura com o clássico não significava abandono da técnica, mas abandono da idéia de dança elitista.

Quando as duas professoras começaram a trabalhar na cidade, ainda existia uma forte idéia de que o clássico deveria corresponder aos valores românticos, sem nenhuma conexão com a realidade do país. “A Renée veio para o Brasil em uma época em que a dança era extremamente tradicional”, diz Iracity Cardoso em um trecho do mesmo documentário dedicado à trajetória de Renée no Brasil.

Nos primeiros anos da década de 1970, surge outro pólo importante para a fixação da dança em São Paulo: as companhias independentes, particularmente o Ballet Stagium, e o novo Corpo de Baile Municipal, que abria mão de apresentar somente versões de balé clássico ou coreografias para as óperas que se montavam na casa para receber coreógrafos contemporâneos, com trabalhos próprios para o grupo.

Esses fatores ajudaram a preparar o terreno para as modificações que se seguiriam: grupos e criadores passam a se concentrar, em larga medida, na questão da identidade nacional e no olhar o mundo a partir de suas experiências. Esse impulso na dança coloca nos palcos a variedade da cultura brasileira vista pelo filtro dos gestos, dos temas, dos corpos.

2.6 Teatro Galpão, Teatro de Dança

“[...] O panorama seria mais desanimador se não fosse a criação em 1975, do Teatro de Dança, mantido pela Secretaria Estadual da Cultura. Depois de funcionar no Teatro Galpão, passou para o TBC, onde permanece até hoje. Sua existência contribuiu para o aumento do público apreciador da dança, com promoção de cursos e seminários. E mais: de espaço vital para exibição de companhias.” (*Folha de S.Paulo*, 11/11/79.)

“Quanto ao tradicional curso do Teatro de Dança, as inscrições começam na segunda quinzena de abril. Uma completa reestruturação foi a responsável pelo atraso. Este ano o curriculum apresenta itens como fisioterapia, iniciação musical, balé clássico, dança moderna, iluminação e linguagem teatral. E, ainda outra surpresa: será dado em ciclos, para facilitar seu acompanhamento.” (Helena Katz, *Jornal da Tarde*, 20/3/1978.)

“A dança perdeu em 78 seu Teatro de Dança. Desapareceu um espaço que era repartido democraticamente entre as mais variadas tendências num confronto salutar e provocador.” (Acácio Ribeiro Vallim Junior, *O Estado de S. Paulo*, 31/12/78.)

Entre 1975 e 1980, em São Paulo, a mudança no modo de ver a dança, que se esboçara no começo da década, ganha nova projeção, e os palcos conhecem um período de fertilidade, na quantidade e na qualidade dos artistas. Esse fortalecimento, por assim dizer, de uma dança nacional vai se refletir nas décadas posteriores. Como se percebe nos trechos de matérias e críticas citadas acima, o Teatro Galpão, Teatro de Dança, foi fator decisivo para ampliar e desdobrar o modo de fazer dança em São Paulo, ao incorporar-se aos artistas da cidade e aproximar o público dessa arte.

O Teatro de Dança foi instalado na sala Galpão do teatro Ruth Escobar – daí seu nome, Teatro Galpão –, em 1974 (a inauguração oficial, como já citado, aconteceu em 1975, com um espetáculo do Ballet Stagium e a presença de autoridades da cidade). Esse Teatro de Dança, que ainda hoje é lembrado como uma espécie de ponto de encontro de idéias, aberto a experiências, começou de um modo quase espontâneo, desprezioso, sem a intenção de assumir a grande e diversa proporção que acabou conquistando. Ele nasceu com o aluguel de uma sala no teatro Ruth Escobar. Marilena Ansaldi, bailarina brasileira de grande destaque desde essa época (primeiramente clássica e mais tarde, transformando a própria história, enveredou para a dança contemporânea, muito próxima ao teatro), foi quem teve a iniciativa e conseguiu o aluguel da sala.

Em um depoimento dado ao antigo Departamento de Documentação e Informações Artísticas da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, o Idart, hoje atrelado ao Centro Cultural São Paulo, coletado no livro *Dança moderna*, Marilena Ansaldi cruza espontaneamente informações que entrelaçam o panorama da dança da

época. Como veremos, a partir de sua atitude, consegue-se elaborar um plano para cumprir o desejo da classe que despontava.

“[...] Há dois anos e meio, três anos, em vista de uma série de acontecimentos e de verbas dadas pelo Estado a companhias estrangeiras, verbas enormes, quando a gente aqui no Brasil não tinha verba nenhuma [...] A gente ia pedir cinco mil cruzeiros de ajuda e não tinha [...] Quando veio o Royal Ballet [ela se refere à visita feita em 1973] deu um galho incrível porque eles deram uma verba muito grande e a gente ficou muito revoltada e resolvemos fazer um abaixo-assinado. Nessa época, o Sábado Magaldi falou com o Pedro de Magalhães Padilha, que era o secretário da Cultura do Estado e levou a ele o abaixo-assinado. Padilha ficou muito espantado que houvesse um movimento de dança aqui no Brasil. Então, ele ficou muito admirado com o interesse, o movimento e com a nossa reclamação, devido ao Estado dar tanto dinheiro a uma coisa estrangeira, que cobrava nove mil cruzeiros a frisa. Foi a primeira vez que se comprou ingressos à prestação nos bancos para ver balé, o Royal Ballet, quando as pessoas que vêm o Royal no Brasil podem muito bem tomar um avião para ver o Royal na Inglaterra [...] Eu acho que foi um negócio negativo na época, mas que se tornou positivo pelo movimento que se fez.” (Marilena Ansaldi, depoimento dado em 26/3/1976.)

O depoimento se apresenta particularmente esclarecedor da situação da dança: a surpresa do governo local com as pessoas que já estavam se preocupando e fazendo dessa arte seu ganha-pão, o prestígio ainda arraigado das companhias internacionais, que agradavam em cheio o gosto da classe média alta, em bom momento com a situação econômica, e a insatisfação que saía do papel e alcançava um interlocutor político, capaz de movimentar a condição da dança.

Marilena manteve a coerência ao delimitar o espaço como experimental, e a articulação política não era restrita aos espetáculos: o governo, além de oferecer local e estrutura para espetáculos, como som e iluminação, deveria subvencionar os professores que dariam cursos gratuitos. Com isso, acreditava, os espetáculos experimentais enfim poderiam tornar-se rotina. Talvez seja possível dizer que a bailarina teve uma intuição desmedida ao escolher um lugar que não intimidasse a produção dos espetáculos nem os jovens e outros experientes personagens da dança, que queriam desenvolver as pesquisas que lhes coubessem, em uma espécie de permissão democrática da linguagem. O Galpão era um teatro sem nenhum luxo: o palco não tinha o chão adequado, as arquibancadas não apresentavam nenhum conforto, a iluminação era deficiente, o camarim tinha poucas condições de uso. Sem contar que no inverno era

úmido e frio, e no verão, abafado. “Eu lembro que lutei muito para que fosse naquele lugar o teatro [...] O teatro era ruim, quer dizer, sem grandes condições, mas eu acho que foi formidável, é isso mesmo, a nossa realidade é essa. Quer dizer: não tem água no teatro, camarins não têm, não funcionam, nada funciona. Mas é isso mesmo, a gente tem que trabalhar com esses elementos, se essa é a nossa realidade.” O depoimento foi dado ao mesmo Idart em 1978 e também registrado no livro *Dança moderna*.

O Galpão funcionou como uma espécie de centro irradiador da dança, ainda que a quantidade não fosse diretamente proporcional à qualidade. Mas a medida de sua importância ainda hoje não foi bem avaliada, e sua experiência encontra-se praticamente sem o debate de seus desdobramentos e restrições. Somente em 2005, o documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*, dirigido por Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit, resgatou um pedaço importante dessa história e lançou luz sobre esse ponto de encontro fomentador de artistas na cidade.

A despretensão inicial foi em tudo certa. Sem planejar uma grande inauguração, o primeiro espetáculo apresentado, *Caminhada*, em fins de 1974 (como já tratado acima), também aconteceu de forma “espontânea”. Segundo Célia Gouvêa, bailarina e coreógrafa de *Caminhada*, conta no mesmo filme, Marilena Ansaldi notou que a Secretaria de Cultura estava alugando havia seis meses um espaço, mas ninguém queria dançar lá porque o chão era ruim, não havia coxias. Célia estava procurando um lugar para se apresentar e foi visitar o espaço. Apesar de concordar com todos os problemas, resolveu que ficaria ali mesmo. Não existe uma análise formal, mas podemos pensar que o sucesso e a ousadia desse primeiro espetáculo contribuíram para a formação da história do Galpão. Não apenas porque a companhia mostrou que o espaço era viável – e que era possível incorporar a falta de coxias e o palco de arena à dança –, mas porque instalou um nível intelectual importante, sem abandonar toda sorte de influências da dança para o pequeno espaço.

O Teatro de Dança foi uma experiência única e combina a ebulição de criadores artísticos – que apareceram depois dos desdobramentos da dança ao longo das décadas anteriores –, a manutenção do espaço pelo governo estadual durante diferentes gestões e a realidade política, que fazia da dança arte privilegiada, pois a censura não deixava escapar quase nada que usasse palavras – a dança, como retratam algumas críticas e contam alguns artistas no mesmo documentário sobre Renée Gumiel, acabou se beneficiando de tudo isso e representando um movimento de resistência, mesmo que sua proporção não tenha o alcance da música, do teatro, da literatura. “A dança estava muito

ligada ao pessoal do teatro, que estava ligado ao pessoal da música. Havia uma comunhão de pessoas para enfrentar e encontrar idéias, para dizer as coisas que todo mundo queria dizer sem que a censura interferisse”, conta Iracity Cardoso.

O Teatro Galpão cumpriu a vontade de sua mentora. Nele se encontravam as diversas vertentes da dança, do clássico às técnicas modernas; espetáculos se sucediam quase diariamente. Em 1977, segundo alguns relatos, houve dificuldades para encaixar tantos espetáculos. Em grande medida, ele foi o responsável pela vivacidade da dança na cultura em São Paulo: primeiro, porque o experimentalismo permitiu uma tensão artística, e muitos espetáculos, apesar do tom pessoal que podem alcançar, conseguiram passar para a esfera da arte enquanto crítica; segundo, porque fortaleceu nomes decisivos na dança brasileira, como Ismael Ivo, Sônia Mota, Célia Gouvêa, a própria Marilena Ansaldi; por fim, porque abriu espaço para que a década de 1980 mantivesse o gosto pelo experimental, com todos os tributos pagos às influências artísticas devidas. “Nos anos 80 a produção artística em São Paulo era uma coisa absurda. Absurda em termos não só na proliferação de idéias e de pessoas que estavam querendo mexer com a dança como também de resultados. Se falava [sic] de uma linguagem paulista [...] Indiscutivelmente, nos anos 80, não existia outro lugar no Brasil onde se produzia dança, tanta dança, não só em quantidade como em qualidade como em São Paulo.” Depoimento da bailarina e coreógrafa Suzana Yamauchi para o documentário em homenagem a Renée Gumiel.

2.7 A dança e a crítica

Para retomar a análise da crítica e da dança, é importante, mais que isso, decisivo notar que o número de críticas aumentou, começou até mesmo a ter vida própria, quando a dança promove seu valioso despontar em São Paulo, ao longo da década de 1970, com os acontecimentos e companhias citados acima. No levantamento feito por este estudo, foi possível conferir um diálogo cada vez mais estreito entre a crítica e as coreografias da cidade, marcadamente, do Corpo de Baile Municipal, do Ballet Stagium e da diversidade do Teatro Galpão, Teatro de Dança. A crítica passa a dar conta do que acontece na dança, impulsionada pela movimentação descrita acima. A ebulição da dança foi essencial para que a crítica pudesse viver e se desenvolver na cidade de São Paulo, a ponto de se incorporar à rotina dos jornais nas décadas seguintes

– com mais ou menos intensidade, dependendo do editor, da disposição de espetáculos e da própria manifestação dos autores.

Interessante pensar que ao observar os textos desse primeiro período um leque se abre com a história de um tempo, mesmo que não seja completo e muitas vezes não absorva todas as informações que as obras sugeriam. “O que há de verdadeiramente impessoal são as marcas que o tempo vai deixando ver e que não pertencem mais a um autor, mas a uma geração ou época. Se o jornalismo cultural se equilibra entre o imediato e o permanente, não é menos verdade que a crítica também se deixa ler como obra de um e de muitos. Oxalá cada texto de crítica tenha força bastante para sobreviver como expressão autoral; mas, sendo esse o caso, há de carregar também um modo de sensibilidade que não é só seu. E a interpretação desse texto, então, necessariamente tem de vir de fora.”⁵⁸

Para ilustrar a atuação da crítica, selecionei um *corpus* de peças críticas que deve me permitir mostrar como o modo de os autores olharem a dança, nesse primeiro intervalo de tempo; muitas das colocações dos dois primeiros tópicos deste capítulo serão retomadas aqui. O critério de seleção foi, em um primeiro momento, pelos autores, a fim de colocar como compreenderam as peças e seus coreógrafos; em seguida, o critério foi a diversidade dos temas, já que os autores passam a ser os mesmos.

O primeiro ano de funcionamento efetivo do Teatro de Dança (Galpão), 1975, apresentou espetáculos que rompiam com os padrões em diversos modos. Tais rupturas colocavam a dança em contato direto com o teatro, a mímica, a direção de cena, uma aproximação que começou na década anterior, e, nesse momento, ganha mais diversidade e exposição. Dois deles estreados nesse ano, *Isso ou aquilo?*, de Marilena Ansaldi, e *Allegro ma non Troppo*, de Maurice Vaneau e Célia Gouvêa, dimensionam o comportamento mais elaborado da dança, que se desdobrará nos anos seguintes: o primeiro por abordar um questionamento interior, o segundo por tratar de um tema caro às grandes cidades, a poluição em todas as ordens. Para iniciar, as três críticas que serão citadas na seqüência se debruçam sobre essas peças que não se entregam à facilidade seqüencial dos espetáculos de passatempo nem a uma técnica restrita e enquadrada. Os

⁵⁸ NESTROVSKI, Arthur. Op. cit., p 12.

textos trazem a surpresa do novo que se apresenta, sem deixar escapar os elementos em que a originalidade se opera.

A seguir, uma crítica de Sábato Magaldi sobre o espetáculo de Maurice Vaneau e Célia Gouvêa.

“Com *Allegro ma non troppo*, cartaz do Teatro de Dança (Galpão), Maurice Vaneau está comemorando 20 anos de sua vinda para o Brasil, embora, depois de naturalizado, trabalhasse com mais frequência na Bélgica, seu país de origem. São 20 anos de uma trajetória rica e viva, nunca resumida a uma só forma ou expressão.

“Vaneau recebeu convite de Franco Zampari para trabalhar no TBC, depois que todo mundo se impressionou com a sua encenação de *Barrabás*, de Ghelderode, pelo Teatro Nacional da Bélgica. Sua estréia brasileira, de grande sucesso, foi *Casa de chá do luar de agosto*. Outros espetáculos de Vaneau que se incorporaram à história do nosso teatro: *Ossos do senhor barão*, de Jorge de Andrade, e *Quem tem medo de Virgínia Wolf?*, Edward Albee. Realizações suficientes para marcar uma existência.

“Mas Vaneau, que já mostrara também talento como cenógrafo, não se esgota, nessas artes. Na Bélgica e na França, teve oportunidade de aparecer como ator-bailarino. E, nesta última permanência em São Paulo, provavelmente estimulado pela formação multidisciplinar de Célia Gouvêa, sua mulher, no Mudra, de Maurice Béjart, decidiu partir para um trabalho total de espetáculo.”

Dessa forma sucinta, Sábato Magaldi, importante crítico de teatro brasileiro, apresenta os diretores da coreografia. Mais do que dizer hora e local, ele descortina para o leitor o emaranhado de atuação de Vaneau e faz conexão com a obra apresentada. Sem muitos adjetivos, é possível entrever a riqueza da atuação do artista. Ele segue, agora abordando a obra em cartaz.

“*Caminhada*, de fins de 1974, abriu a nova perspectiva, e *Allegro ma non Troppo* a continua. Vaneau e Célia entregam-se à criação de uma pantomima sobre o problema da poluição, em que são os autores, os responsáveis pelo empreendimento e os principais intérpretes. Não seria exagero afirmar que, pela continuidade, nasce uma nova arte no Brasil, que até agora não teve uma marca profissional.

“Marcel Marceau diz que a mímica é a arte dos grandes lugares-comuns e, nesse sentido, *Allegro* o confirma. Desfilam pelo palco as múltiplas investidas poluidoras dos

homens, que as pratica utilizando a ilusória desculpa da necessidade de sobrevivência. Desde a poluição da terra indígena pelo branco até os poluentes do nosso cotidiano, o espetáculo faz um verdadeiro inventário das mais diferentes manifestações do tema. A tônica é a da sátira e do sarcasmo, a mais convincente em face de uma realidade aterradora.

“Sem contar certas repetições inúteis de gestos típicos de Marceau, o espetáculo padece de um inevitável desequilíbrio porque, se Vaneau e Célia puderam aprimorar sua técnica, os outros intérpretes apenas se iniciam nessa difícil arte. Vaneau tem o estilo próximo do cabaré literário para fazer o ‘divertimento ecológico-sarcástico’. Célia se vale do aprendizado como bailarina e intérprete. Dolores Fernandes, Luiz Damasceno e Aron Aron revelam qualidades indispensáveis para prosseguir na carreira.

“*Allegro ma non Troppo* é o produto de um teatro diversificado, que se compraz em experimentar um estimulante caminho.” (*Jornal da Tarde*, 19/8/1975.)

O texto está todo descrito acima e, apesar de curto, trabalha com o panorama da atuação de Vaneau e Célia, pois relaciona o espetáculo atual ao anterior e ordena rapidamente as características dos dois principais intérpretes. Sábato Magaldi não descreve uma ou outra cena do teatro-dança dos dois artistas, mas conseguimos entrever que houve um caminho sugerido pela dupla. Em um pequeno giro pelo espetáculo, o crítico apresenta comedidamente a situação e, se ela parece favorável, a indicação está nas pequenas doses de aprovação. Sábato coloca a clareza a serviço da crítica, e seu texto ganha voz quase isolada na perspectiva das críticas de dança do período, principalmente porque foge ao tom pessoal, à conversa restrita entre o universo do crítico e o universo dos criadores.

Para retomar a citação de Bento Prado, Sábato entende que a coreografia traz um novo caminho para dança naquele momento e abrange referências que pertencem ao universo do espetáculo, como a citação de Marcel Marceau. Com isso, seu *movimento de espectador* funda sua compreensão e pontua para o leitor as características da obra.

O *Estado de S. Paulo* também publicou uma análise do mesmo espetáculo feita por Lineu Dias. Ele começa assim:

“O lixo das cidades, a violência, o crime e a indiferença nas ruas, o genocídio dos indígenas, a destruição das áreas verdes, o congestionamento do tráfego, o hipnotismo imbecilizador da televisão, o consumismo, a intolerância dos regimes, a

censura teatral, a especulação imobiliária desenfreada, a mecanização da vida – que há de mais banal? Chega a irritar. No entanto, que há de mais horrível em nossa época do que tais coisas terem ficado lugares-comuns?”

Depois de apresentar que este seria o tema do espetáculo e de narrar de forma breve a carreira de Maurice Vaneau, os dois últimos parágrafos dizem:

“Se a novidade está montada em lugares comuns, tem a vantagem da clareza. Embora a comunicação seja gestual, com um mínimo de sons – nunca explicativos – o espectador capta todas as intenções. O motivo não está só na boa organização do roteiro, mas também na execução bem compreendida dos mimos. O trabalho do conjunto, tanto no uso dos corpos como na manipulação de objetos – que alcança grande precisão no caso dos painéis móveis –, não admite restrições, e impõe destaque para Célia Gouvêa, sobretudo quando dança à beira do abismo, enquanto batem furiosamente na porta que a protege. O trabalho esgota-se na denúncia irônica dos sintomas, de um ponto de vista de sofisticação urbana, sem organizar-se num filão revelatório, nem sugerir um substrato profundo. Mas por que exigir mais de quem diz o que se propõe a dizer, com tanta elegância (ainda que tal elegância, para o assunto, possa parecer contraproducente)? *Allegro ma non Troppo* é um oásis de silêncio em contraste com a balburdia que critica.”⁵⁹ (*O Estado de S. Paulo*, 14/8/1975.)

O texto de Lineu Dias revela com um pouco mais de detalhe o comportamento dos atores-bailarinos e o uso de alguns elementos cênicos. Conseguimos também imaginar Célia Gouvêa dançando em meio ao tumultuado abismo. Apesar do tema comum, o roteiro tem clareza e, embora não se aprofunde no assunto, cumpre seu papel, segundo o crítico. Como no primeiro texto, de Magaldi, conseguimos ver a aprovação do espetáculo, mas os argumentos estão propostos à compreensão geral, o tema é revisto, existe a condução de um pensamento, e a opinião do *gostei* ou não *gostei* está ausente. Os dois textos trabalham com o panorama da situação das artes e do próprio tema abordado, enriquecendo o assunto. Também aqui, Linneu Dias escapa ao tom pessoal das críticas e, por isso, não aparenta a satisfação ou insatisfação em relação ao

⁵⁹ Texto em anexo.

espetáculo, mas busca analisá-lo diante do tema proposto e dos recursos artísticos utilizados em cena.

Marilena Ansaldi também usará o teatro como ponto de apoio para sua arte. *Isso ou aquilo?* inaugura um segundo momento em sua carreira, depois de longos anos dedicados ao balé clássico – ela ficou dois anos na antiga União Soviética, dançando no Bolshoi. Essa volta aos palcos representou um processo demorado de adaptação e reclusão. Um marco também para a dança brasileira. Jefferson Del Rios, em uma crítica para o jornal *Folha de S. Paulo*, reconhece um novo registro para a dança, pois, ao misturar voz e gestos, cria um novo modo de conduzir a narrativa. Logo no início, ele diz:

“A bailarina Marilena Ansaldi apresenta um espetáculo que, pelas suas características, incita a um registro especial, embora escape ao campo específico da crítica teatral. O que ela faz é importante e raro pelo exemplo que representa: uma comovedora auto-indagação, o questionário de sua vida e da sua criação como artista”.

“[...] Ao realizar uma dança-teatro-depoimento, a artista expõe sinceramente as angústias que a afligem e, ao mesmo tempo, suscita reflexões sobre o destino de uma arte que, no Brasil, procura a sua razão de ser em circunstâncias adversas. É notório o desamparo dessa forma de expressão artística que, podendo ser popular, é elitizada ao extremo, ao ponto de perder suas referências em nosso contexto sócio-cultural. Marilena Ansaldi abdicou de um destino cômodo e gratificante de bailarina internacional, para lutar, em seu país, pelo avanço da dança [...] De início, Marilena está em cena atada por longas tiras de elásticos, numa composição visual que insinua aprisionamento. O que se vê a seguir desfaz amplamente o pessimismo da artista, que se confessa limitada. Na realidade está em plena posse técnica, a inspiração corre livre, e estes elementos se manifestam através de um físico cuja flexibilidade e elegância são evidentes. E, mesmo assim, ela se pergunta ‘até quando?’.”⁶⁰ (*Folha de S.Paulo*, 4/10/1975.)

Não escapa ao texto as dificuldades e apropriação da dança como objeto para a elite. Apesar disso, Marilena Ansaldi encontrou um meio de mostrar toda sua angústia, não apenas em relação ao seu percurso como bailarina, mas também em relação ao

⁶⁰ Texto em anexo

modo de conceber a dança. Por isso, logo no início, o autor coloca a necessidade de um registro especial, que vai além da dança e do teatro. Como nos dois exemplos acima, a

Corpo de Baile do Municipal, deveria ter sido lançado com o espalhafato necessário para arrancar da letargia o público que ainda não colocou este grupo como uma necessidade a ver e aplaudir.”

No parágrafo citado, Sérgio Viotti volta sua preocupação à divulgação e ao público – um tema que será tratado no tópico seguinte. Seu texto traz uma verborragia de quem está fazendo um discurso, um apelo de convencimento, ele escreve como quem fala, quem intima. As intenções parecem as melhores, mas a crítica parece uma bronca em todos os que não deram valor à estréia do balé, um árbitro do comportamento. É de supor que ninguém duvidaria da importância da divulgação de uma companhia com o alcance do Corpo de Baile (atual Balé da Cidade de São Paulo). Contudo, o argumento pode soar uma obrigação e, neste caso, em vez de aproximar, corre o risco de espantar o leitor. Conseqüentemente, a técnica para levar espectadores ao teatro não funcionaria.

Quando entra nos méritos da coreografia, os argumentos ficam um pouco embaralhados. Vejamos o seguinte parágrafo:

“*Corações Futuristas* vem, mais uma vez, demonstrar que a nossa música é uma base preciosa para ativar a criatividade de um coreógrafo inventivo. Victor Navarro utilizou uma seleção de dois discos importantíssimos de Gismonti (o próprio ‘Corações Futuristas’ e ‘Academia de Danças’). É totalmente supérfluo comentar a profunda beleza das composições, carregadas de mágica imaginação e comentário, de fantasia e misticismo, de uma intensa e obsessiva perseguição de ritmos, que se alternam, se sucedem, atropelam-se, surpreendentes [...] O balé pode até parecer confuso no primeiro encontro. Nada confuso no segundo. É apenas o coreógrafo que ‘procura decifrar impérios’, como canta o verso de Gismonti. A imagem de ‘revirar estrelas’ (do mesmo ‘Trem Noturno’) é válida em termos de dança. O balé vai evoluindo de uma seqüência a outra, dando aos dançarinos a oportunidade de se apresentarem sempre no melhor de suas aptidões, com alguns momentos excelentes, de uma justeza e um acerto perfeitos. Do lirismo ao humor; do delírio rítmico a instantes de ternura comovente

“[...] A todo instante o turbilhão segue-se um inesperado suicídio das massas. Uma garotinha covarde demais para ser a remanescente solitária de um mundo enlouquecido, perdida na noite volta-se para o céu, de onde descera e pousara sobre a terra, momentaneamente, a essência mística de uma estrela – Nossa Senhora que pairava nas alturas. Abraçada a ela, a garotinha foge para o além.”

A exemplo do que acontece na abertura do texto, a empolgação toma conta dessa descrição, ainda que um tanto enviesada, sobre a coreografia. O enfoque é sempre de aprovação, vertendo-se em uma eloquência que, se não é clara por falta de melhor colocação dos argumentos, quer convencer rapidamente os leitores. Mas deparamos com frases, novamente, arbitrarias e contraditórias em sua construção, por exemplo, quando ele diz que “é totalmente supérfluo comentar a profunda beleza das composições”. A crítica se adapta ao modelo de jornalismo comercial pela redundância, leitura fácil, repetição de palavras, além de um apelo quase publicitário em favor do Corpo de Baile Municipal. Características que a colocam, como lembra Flora Süssekind no já citado “Rodapés, tratados e ensaios”, no modo de atuação da “crítica de rodapé”.

O mesmo autor, em outro texto, mostra outra face que se tornou moeda corrente na crítica: referências comuns para quem é do meio, que escapam a outros interessados. Uma análise feita para o grupo americano Pilobolus, que se apresentou na cidade em 1977, serve de referência. O segundo parágrafo diz assim:

“O duo de *Alraune* e o quarteto masculino de *Ocellus* caracterizam mais o grupo. A luz ainda é a mesma. Focos fixos iluminam os integrantes quando se deslocam de um ponto determinado para outro. Tudo é feito com a maior lentidão, numa câmara lente que Merce Cunningham já conquistara. Os corpos se movem com precisão milimétrica, cerebral, planejada, medida, olímpica, num perfeito relacionamento entre si, criando, inevitavelmente, belos momentos estáticos esculturais isolados. Impossível desassociar *Ocellus* de frisos gregos em sonolentíssima ação.”

O coreógrafo americano Merce Cunningham surge para tentar uma combinação histórica com a criação do Pilobolus, mas a informação é apenas colocada, supondo que todos saibam o que Cunningham usou no palco. Apesar disso, conseguimos captar a idéia da peça, a habilidade dos corpos dessa companhia americana inicialmente formada por atletas, que estão preocupados em driblar o espaço convencional e a gravidade com suas acrobacias.

Para o crítico, a apresentação sofre da burocracia, que, como tal, não porta nenhuma emoção. Há uma passagem que diz:

“Há muita invenção, mas sempre dominada por uma rigidez que faz com que não sejamos convidados a entrar no jogo das criações coletivas. O jogo é deles. Somos apenas espectadores.[...] O Pilobolus fala uma língua própria, onde [sic] o corpo raramente se move em termos de uma plasticidade puramente dançada”.

A avaliação aparece com termos bem definidos, mas é menos evidente que no caso anterior. Ele termina o texto propondo que faltou o “relacionamento” com o público, culpa, talvez, do tamanho do Teatro Municipal de São Paulo.

“Ao final, paira no ar um toque experimental (palavra hedionda, proibida, às vezes). Num ambiente menos devorador, quem sabe surgiria o relacionamento, a intimidade que não houve?”

Depois dessa dúvida, ele termina com outra afirmação, dessa vez, considerando que o espaço realmente atrapalhou.

“Com certeza ultrapassaríamos a barreira do Espetáculo, e ficaríamos apenas concentrados nos corpos e suas intenções. Talvez todos saíssemos lucrando.”

Passemos a outro exemplo também do ano de 1977, este de Acácio Ribeiro Vallim, que trata aí de outro programa de estréia do Corpo de Baile Municipal, *Prelúdios de Chopin* e *Camila*, que ainda conta com uma reapresentação de *Era uma vez*. Esse texto é apresentado aqui como um padrão de abordagem da dança. Nele, como cito a seguir, o autor coloca pequenos trechos do que se passa no palco, tenta a compreensão do tema da coreografia, usa muitos adjetivos para qualificar a peça e deixa escapar o cuidados com a palavra.

“‘Prelúdios de Chopin’, com música executada por Cláudio Arrau, demonstra mais uma vez a enorme capacidade que Oscar Araiz tem de materializar em movimentos todo o intrincado relacionamento entre os seres humanos. As figuras vestidas de preto e branco caminham pelo espaço como se tivessem saído do ‘Marienbad’ de Alain Resnais. Em nenhum momento chegam a existir como personagens definidos e os poucos elementos de cena são circunstanciais. Não interessa

descobrir se a coreografia conta uma história com começo, meio e fim, mas sim perceber que aquelas pessoas são movidas por emoções claras e definidas.

“Desse modo, é perceptível que o branco e o preto possuem um significado especial na medida em que definem personagens que se entregam à fluência do movimento (branco) ou resistem à ela (preto). Os personagens de branco (Mônica Mion, Luís Arrieta e Ana Maria Mondini) se movimentam com facilidade e tranquilidade e contrastam com a inquietude e intensidade dramática de Ivonice Satie, Sônia Mota, Iracity Cardoso e mesmo Léa Havas.

“Permitir que o espectador complete o significado da coreografia a partir de suas experiências pessoais é a maior qualidade do trabalho de Araiz. Junta-se a isso a beleza plástica da coreografia, a feliz iluminação tipo ribalta que torna as figuras quase irreais e as qualidades expressivas de cada intérprete que parecem ter encontrado em ‘Prelúdios’ papéis adequados às suas personalidades.” (*O Estado de S. Paulo*, 20/12/1977.)

A crítica reflete a coreografia, nas palavras do autor conseguimos entender o que aconteceu no palco, a base do roteiro. Ainda percebemos a avaliação posta desde o princípio do texto. Falta, contudo, a generosidade dos primeiros textos apresentados neste tópico, quando os autores tentam delinear o que a obra tem de realmente sua e no que ela toca o mundo ou qual seu papel para a dança.

O fato de as críticas se sucederem com bastante frequência associado à limitação de assuntos (quase sempre o Corpo de Baile, o Stagium ou o Teatro de Dança) talvez tenham impedido uma variedade do olhar na apreensão das coreografias. Ao longo dos anos tratados, a regra se perpetua com pequenas nuanças de autor para autor.

Em outra crítica, o mesmo autor censura a ausência de coerência de *Margarida Margô do meio fio*, de Clarisse Abujamra e Naum Alves de Souza. A idéia era retratar a vida das varredoras de rua. Segundo o autor, os diretores optaram por uma adaptação hiper-realista, com objetos de cenas “reais”. Sua maior reclamação concentra-se na repetição e na incoerência das cenas:

“[...] os responsáveis pelo roteiro resolveram intercalar momentos de devaneio em que a personagem deixa de existir como simples ser humano e passa a sonhar com uma vida diferente. Só que as imagens e músicas que o espetáculo apresenta em alguns desses momentos são de uma realidade completamente estranha à vida das varredoras. Filmes da Pelmax e galãs de cinema fazem parte do universo cultural dos realizados e

espectadores e não da personagem. Estabelecida essa confusão, torna-se impossível compreender com exatidão a proposta do espetáculo”.

Lendo esse trecho, podemos pensar em duas questões: o maior problema, no seu entender, está que os devaneios são da classe média, não pertencem, pois, aos pobres; e esse esquema é confuso porque destoa da realidade. De imediato, soa conservador pensar que apenas uma faixa social possa sonhar com filmes; indo além, mais conservador pensar que em arte apenas a realidade possa fazer coerência. Ele segue analisando a intérprete da peça:

“Clarisse Abujamra se apresenta no palco como uma intérprete completa. Seu trabalho de reprodução dos movimentos das varredoras de rua é minucioso e exato. Somente nos momentos em que abandona a personagem e existe como ‘bailarina’ sua movimentação parece inadequada. Mais uma vez a contradição básica do espetáculo se faz sentir: movimentos marcados e organizados numa seqüência coreográfica nos fazem esquecer a personagem e prestar atenção na intérprete.”

Há uma certa dureza no modo como as colocações são feitas. Os julgamentos, como nos exemplos acima, são taxativos, quase ríspidos, e eliminam, a possibilidade de o leitor elaborar suas próprias conexões. Nesse sentido, a crítica não alimentaria o diálogo entre público e obra. “[...] Os elementos da análise e da interpretação atuam como sementes para a imaginação do leitor, apenas estimulando na direção do sentido”, para citar uma vez mais Arrigucci em uma análise feita sobre Antonio Candido⁶¹.

Para finalizar, apresento duas críticas também representativas dos dois anos seguintes: a primeira sobre Maurice Béjart, diretor do Mudra, antiga companhia e escola belga que dirigia, e a segunda sobre o Grupo Corpo, que então apresentava seu segundo trabalho.

“*Golestan*, que iniciou a noite de estréia da temporada paulista, serve como bom exemplo para a análise da obra do coreógrafo. O primeiro solo de Micha van Hoecke é a demonstração perfeita do que Béjart consegue de seus bailarinos, domínio total do corpo e da voz, numa integração perfeita de som e movimento. Em seguida um grupo

⁶¹ ARRIGUCCI JR., Davi. Op. cit., p. 183.

imenso de bailarinos ocupa o placo com movimentos simples mas que tiram partido do que a roupa pode oferecer em termos visuais. Numa outra etapa, com o torso nu, os bailarinos se entregam a uma dança ritmada que parece sobretudo uma comemoração folclórica”. (Acácio Ribeiro Vallim Jr., *O Estado de S. Paulo*, 10/05/1979).

Outra crítica:

“Até que enfim mais um espetáculo que tem cara, cor e cheiro de Brasil! E de um pedaço do Brasil Dora da oligarquia dominante do Rio–São Paulo. Nem que fosse apenas por este motivo, ‘Último trem’, o novo espetáculo do Grupo Corpo, de Belo Horizonte, mereceria ser assistido. Mas não é. ‘Último trem’ tem muitas outras qualidades.

“Por que diabos Milton Nascimento não compôs uma trilha sonora para o ‘Último trem’ ao invés de proceder como se gravasse um disco? Esta preguiça do competente Milton (que já é folclórica no meio musical) poderia ter aniquilado o espetáculo. Não fosse a habilidade do diretor em tentar conseguir uma fluência entre os quadros, que, se ainda não é a ideal, parece a possível, dentro da compartimentação que Milton propôs com suas músicas isoladas, o ‘Último trem’ poderia estar arruinado.

“[...] ‘Último trem’ tem o melhor som que um espetáculo brasileiro de dança já apresentou. Além de uma gravação estéreo muito bem realizada, apresenta surpreendente qualidade na sua reprodução. Tudo é aparentemente muito simples, mas o cuidado em cada detalhe da produção explica o alto custo de ‘Último trem’. Um ótimo espetáculo que você não deve perder. Só hoje, no Teatro Cultura Artística.” (Helena Katz, *Folha de S.Paulo*, 24/8/1980.)

As duas críticas se apresentam opostas na abordagem: para uma a descrição da cena é essencial, para outra, os elogios se dão na borda e não aponta nenhuma observação sobre a cena. Na descrição ou na afirmação categórica, os textos se alinham às antigas “críticas de rodapé”. Não criam, nesses casos, a tensão capaz de desautomatizar as idéias sobre a dança e seus representantes, fortalecendo uma linguagem que muitas vezes se passa por estéril, pois se encerra nela mesma.

Como se percebe pelos exemplos citados, a relação entre crítica e dança existiu, mas de um modo restrito: como já afirmei, a movimentação da dança foi essencial na posição da crítica, quanto mais dança, mais crítica. Por outro lado, os rumos que as

abordagens da crítica tomaram – quase sempre impositivas ou controladoras de qualidade – tornaram a relação entre uma e outra um tanto familiar, pessoal. Essa posição terá influência na atuação da crítica nas décadas seguintes, que abordo no próximo capítulo. Se não mudou sua abordagem, conquistou um papel importante na dança e se impôs ao jornalismo cultural.

2.8 O público

Nesse primeiro momento das críticas em São Paulo, uma das preocupações mais persistentes para os autores foi o público e sua participação na formação da dança na cidade. Há um consenso entre os textos da época de que as companhias paulistanas Ballet Stagiun e o Corpo de Baile Municipal tinham seu público regular; enquanto em outros espetáculos nacionais as cabeças não podiam ser contadas com precisão. Mas há algumas peculiaridades nessa platéia e os críticos, mesmo que não tenham cuidado para analisar as características desse público, sentiram a movimentação dos jovens freqüentando espetáculos de dança. Houve, desse modo, a percepção e certo apontamento circunstancial sobre a questão.

Antes de continuar com a análise, tomemos a leitura de uma crítica feita em 1980, com a intenção de passar o ano em revista, para o *Jornal da Tarde*, do grupo Estado. Escrita por Sergio Viotti, ela dá conta de um fato que foi marcante nesse período na relação estabelecida entre crítica, dança e público:

“Aprofunda-se a distância entre as gerações na dança paulista, não nos elencos, mas na assistência. Um fiel público eminentemente jovem aflui ao Galpão e ao Municipal [dois fortes pólos de atividade] e cada vez mais o público de outras idades retrai-se. O Municipal, pecaminosamente abandonado a uma inevitável deterioração, não mais atrai a pequena [que dirá a grande] burguesia, que, por sua vez, jamais se viu refletida no desconforto ‘experimental’ do Galpão. Assim, a dança nacional converte-se em assunto jovem e nem a dança importada a preços inflacionados tem a garantia de firmar-se como acontecimento social.” (*Jornal da Tarde*, 31/12/1980.)

Sérgio Viotti toca numa questão fundamental: a equação entre crítica e dança existe, e está colocada na cobertura dos espetáculos, pois para falar do público é preciso certa freqüência aos teatros. Por outro lado, a operação com o público se dá de forma

restrita: ou são os jovens que invadiram a sala do Galpão e o Teatro Municipal ou nenhum espetáculo, como ele enxerga, tem a garantia de mobilizar outras pessoas. Nem mesmo os espetáculos internacionais, que, apesar de não serem eventos frequentes, tinham participação no calendário da dança, mesmo nessa época. Por que isso acontecia? Podemos pensar em algumas direções.

Uma possibilidade. A dança, sob o pano de fundo histórico da ditadura militar, durante anos específicos na década de 1970, parece ter tomado o lugar do teatro, que sofria com a censura, como sugere a análise a seguir, escrita por Fausto Fuser, no caderno Folhetim, da *Folha de S.Paulo*, em 11/11/1979.

“A afirmativa surge clara e simples: a década de 70 marcou o reconhecimento definitivo da dança junto ao público brasileiro. E ainda: a dança falou mais alto que o teatro, quando os atores amordaçados não podiam ir muito além de gestos tímidos a alto risco. O palco, calado, viu-se povoado por poetas que falavam através das sapatilhas dos bailarinos.”

Há um consenso de que a dança nesses últimos anos da década de 1970 acabou arrebanhando artistas e público que fugiam da ditadura. O Teatro Galpão, o Ballet Stagium e a Corpo de Baile Municipal agiram politicamente no sentido de permitir contestações em seu palco. Esse público eminentemente jovem a que fala Sergio Viotti sentiu-se confortado com essa posição. O teatro, que na década de 1960 e no começo de 1970, serviu como resistência de pensamento, via-se cada vez mais acuado.

A dança abrigava parte do público interessado em um movimento de resistência política, um público jovem, órfão das antigas peças do Teatro Oficina ou do Teatro de Arena, por exemplo, que foram silenciados, pouco a pouco, pela polícia. “Em 67, por ocasião de grandes movimentações estudantis, foi trazida a São Paulo a polícia das docas. A sua brutalidade sinistra, rotineiramente aplicada aos trabalhadores, voltava-se por um momento contra os filhos da burguesia, causando espanto e revolta. Aquela violência era desconhecida na cidade e ninguém supusera que a defesa do regime necessitasse de tais especialistas. Assim também hoje. Contrafeita, a burguesia aceita a programação cultural que lhe preparam os militares.”⁶² Essa frase de Roberto Schwarz dimensiona o efeito da violência despejada sobre a cultura no país e em São Paulo

⁶² SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política”. In: *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

particularmente. Contudo, o efeito provocado pela ditadura vai mais adiante, como colocou Schwarz anteriormente: a aceitação da burguesia da programação cultural. Nesse caso, o medo restringiu a escolha e o terror que punia os dissidentes gerou a aceitação – o que pode ser visto como um modo de preservar a integridade. A responsabilidade das manifestações culturais, por conta disso, ficou a cargo do Estado ou com os militares. Ora, dificilmente uma programação cultural preparada pelos militares escapa ao conservadorismo ou à ideologia.

Ainda na observação de Schwarz a respeito dessa acomodação que coube ao país depois do golpe de 1964, ele apresenta o porquê de somente em 1968 os militares avançarem sobre os produtores culturais, ele diz: “[...] Durante estes anos (até 1968), enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia, de uma geração maciçamente anticapitalista...O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a cultura viva do momento.”⁶³

Seguindo esse raciocínio, os militares, para aniquilar a importância do movimento cultural de esquerda, força o peso da ideologia, que passou a ser visto na quantidade de bandeiras nacionais, propaganda intensiva, e na obrigação de cursos de ginástica e civismo para os universitários. Instalava-se, assim, o arcaico patriotismo ordeiro. “Que chance tem o governo de forjar uma ideologia nacional efetiva? Se precisa dela é somente para enfrentar a subversão. Noutro caso, preferia dispensá-la, pois é no essencial um governo associado ao imperialismo, de desmobilização popular e soluções técnicas, ao qual todo compromisso ideológico verificável parecerá sempre um entrave. Além disso há também a penetração instituída e maciça da cultura dos EUA, que não casa bem com Deus, pátria e família, ao menos em sua acepção latino-americana.”⁶⁴

⁶³ Id. *ibid.*, p. 9.

⁶⁴ Id. *ibid.*, p. 25

Na compreensão de Schwarz, portanto, mesmo em sendo o golpe de direita, havia uma hegemonia da cultura de esquerda. Paulatinamente minada depois de 1968, ela deixou órfãos os que desejavam ainda dar vivacidade cultural ao país, desencorajando a resistência política. Em meados da década de 1970, as manifestações no teatro, na música, na literatura tentavam se recuperar dos intensos repúdios que sofriam com a censura – quando não se viam em meio a prisões e torturas.

A dança começa a ganhar força nesse intervalo, no caldo da insatisfação e da insegurança. Primeiro com o surgimento do Ballet Stagium em 1971, que concretiza uma série de coreografias com temas ligados ao Brasil, e, em 1974, o Corpo de Baile Municipal passa por sua primeira grande mudança, com a contratação de Antonio Carlos Cardoso para sua direção, como já tratamos acima. O Teatro Galpão também nasce nesse tempo, em fins de 1974.

De certo modo, esses três acontecimentos vão angariar dois públicos específicos e parecidos porque também estão em busca de questões comuns. São eles: os bailarinos e coreógrafos, que se agrupavam em classe pela primeira vez e Tateavam inovações para a cena brasileira, e um público que passa a ver na dança uma forma de resistência. É como se a dança pudesse dar continuidade a uma reflexão ou atuação que o teatro já promovera. No documentário *Renée Gumiel, a vida na pele*, a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa faz uma pequena alusão ao público do Galpão: “A platéiaa p0e2a po ele]T]et Sdo Galéiele

gerais, saía a tradição de uma linguagem única e aparentemente elitista, o clássico, que representava um corpo sem vontade (ainda que nem sempre fosse verdadeiro), e entrava um corpo mais maleável, que se desdobrava em influências várias, trazidas por olhares e experiências de ordens diversas, dentro ou fora das salas de aulas e palcos. Em suma: a aproximação se dava porque o público de alguma forma se identificava com a ousadia no modo de tratar o corpo: não mais um corpo determinado à repetição, mas um corpo que se faz presente de modo pensante, instigando comportamentos, raciocínios e movimentos.

Entre os nomes que costuraram esse diálogo com o público estão Célia Gouvêa, Marilena Ansaldi, Sônia Mota, Mara Borba, Denilto Gomes e Ismael Ivo. São nomes que figuram com frequência nas críticas da época. E, no retrato desenhado pelos jornais, eles surgem dando origem à contemporaneidade na dança, criando peças com argumentos ativos e livres, desbravando as próprias dificuldades de falta de tradição, falta de dinheiro, falta de espaço, muitas vezes todos combinados.

À época do Teatro de Dança, Sônia Mota, além de coreografar para o Corpo de Baile Municipal, dava aulas e coreografava no Galpão. Um de seus trabalhos caracteriza a fixação da dança em São Paulo e do próprio público do Galpão. *Quem sabe um dia...* nasce das aulas ministradas no teatro, executada por alunos, conseqüentemente não profissionais.

“*Quem sabe um dia...* é o resultado prático de um curso orientado por Sônia Mota e patrocinado pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. A reunião dos bailarinos é, portanto, circunstancial e, se falta homogeneidade ao grupo, a vitalidade dos executantes compensa grande parte as deficiências individuais.

“[...] Sônia Mota se propõe, na coreografia que dá título ao espetáculo, mostrar a importância da dança como instrumento de afirmação individual. O movimento humano aparece como resposta à fragmentação da personalidade imposta por uma sociedade massificada.”

A crítica de Acácio Ribeiro Vallim, feita em 12/04/1977, enxerga a positiva participação do público nos espetáculos de dança e, mesmo que indiretamente, apresenta mais uma característica da atuação do Galpão: a eliminação da barreira entre público e platéia. Nesse caso específico, além de os alunos (o público) participarem da peça, no final, a platéia é convidada a interagir, como mostra a mesma crítica:

“A participação do público num espetáculo foi sempre um problema de solução difícil. No caso do grupo de Sônia Mota, a adesão significativa conseguida no final da apresentação é resultado de uma alegria autêntica presente durante todo o espetáculo, em particular na parte final do último número. O público é preparado aos poucos para a união com os bailarinos e a resposta ao convite para dançar acaba sendo imediata. Quem não desceu até o palco, descobriu, batendo palmas, uma outra forma de participação.”

Não foram apenas peças como esta última que trouxeram o público para dentro do palco, a própria forma de conduzir o Galpão inspirava a eliminação da barreira entre artista e platéia: as aulas abertas aos interessados (claro que o número de vagas era um limitador), a convivência e o espaço que abrigava criações foram decisivos na construção do teatro. “A gente praticamente passava o dia lá. Ia de manhã, fazia aula de balé, fazia aula de moderno. Passava o dia criando, estudando, inventando histórias. Era uma produção muito intensa”, depoimento de Suzana Yamauchi para o documentário já citado.

Essa situação a que Schwarz chamou no teatro, em circunstância parecida, de “espécie de revolução brechtiana”⁶⁵, por conta da atuação específica do Teatro de Arena e do Oficina, em que público e platéia se encontram sem o espaço ritual do palco, mas cheios de imaginação, tornou-se a moeda corrente no Galpão. Diferentemente dos dois grupos teatrais, o Galpão não comportava palavras de identificação aos tempos correntes nem aplaudia o constrangimento de alguns espectadores com a invenção do teatro de José Celso Martinez Corrêa, do Oficina, por exemplo. Por outro lado e se aproximando dessas manifestações anteriores, o Galpão cria o espaço para dança, que no Brasil os espetáculos comerciais não haviam conhecido inteiramente, livre para o “argumento ativo”. Como no teatro, essa “cena rebaixada”, para usar novamente um termo de Schwarz, rendeu momentos riquíssimos para a dança, com coreografias que mexeram na estrutura do pensar essa arte. Para exemplificar com uma crítica, retomo aqui o texto citado anteriormente, de Acácio Vallim, sobre o espetáculo *Quem sabe um dia...*, de Sônia Mota. Ele termina fazendo uma alusão à importância do Teatro de Dança:

⁶⁵ Id. *ibid.*, p. 39.

“É a existência de um espaço reservado exclusivamente para a dança que permite acompanhar esse tipo de experiência, resultado, não de um grupo estável mas de um processo em desenvolvimento tão importante quanto os produtos finais.”

“Digredindo: é um exemplo de que a democratização em arte não passa por barateamento algum, nem pela inscrição das massas em uma escola de arte dramática; passa por transformações sociais e de critério, que não deixam intocados os termos iniciais do problema.”⁶⁶ A frase também está no texto de Schwarz e faz conexão com outro depoimento do diretor teatral Marcio Aurélio. Ele diz a propósito do Galpão: “Sem espaços onde possam recolher, acolher, provocar combustões tão diferentes e tão profícuas, eu acho que um povo não tem expressão.”

⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 49.

CAPÍTULO 3

INTENSIDADES E VARIEDADES DA DANÇA E DA CRÍTICA - 1995-2000

Passados vinte anos, a dança nos anos 1990 ecoa com inúmeras intensidades à variedade lançada nos anos 1970. A cidade de São Paulo, que nas décadas anteriores atuou como pólo formador e transformador da dança, nesse período teve um traço distinto e marcante: ela se apresenta mais como um centro de encontros para os artistas e para o público, com uma ampla e diversificada agenda de trabalhos nacionais e internacionais. Tal panorama trouxe significativas mudanças no modo de entender e de fazer dança na cidade.

São Paulo ainda abrigou bailarinos e coreógrafos, mas, de modo geral, os grupos e iniciativas ficaram mais isolados – isso não representa poucos artistas. O tamanho de São Paulo e seu grande encarecimento, em parte, explicam o desencorajamento de projetos menores; por outro lado, a situação da década anteriormente tratada (um teatro disponível para experimentações e duas ou três companhias dominando a atenção da cena de dança) não cabia mais em uma cidade rodeada por novidades cada vez maiores e mais velozes. As companhias mais citadas da década de 1970 o Balé da Cidade de São Paulo (antigo Corpo de Baile), o Ballet Stagium e o Cisne Negro continuam suas atividades, mas, diferentemente dos primeiros anos desta análise, não dominam mais os olhos da crítica nem do público. De modo geral, as três buscaram se redefinir, encontrar um novo papel e alcance – o Cisne Negro e o Balé da Cidade⁶⁷ vão fazer isso de forma mais consistente a partir do fim da década, cada um à sua maneira.

⁶⁷ Para dar um exemplo, em 16/5/2000, uma crítica de Ana Francisca Ponzio para o Balé da Cidade de São Paulo, por conta da estréia de *In Pulso*, espelhava um pedaço da história da companhia: “A atual temporada do Balé da Cidade de São Paulo (BCSP) no Teatro Municipal, que marca a estréia de *In Pulso*, de Henrique Rodovalho, expõe mais uma tentativa da companhia paulista de ampliar e aprimorar seu repertório. Com uma história pontuada por crises alternadas por fases de vigor produtivo, o BCSP sempre foi, por vocação, ponto de passagem para os melhores diretores, coreógrafos e bailarinos do país. Por representar uma cidade como São Paulo, deveria ser um dos símbolos culturais da cidade, capaz de monopolizar atenções de públicos locais e internacionais. Contudo, apesar do desempenho dos artistas que já passaram pelo grupo, o BCSP ainda luta para alcançar o equilíbrio capaz de lhe conferir elenco e repertório com padrões equivalentes. Com relação ao elenco, os anos recentes atestam que a maior conquista do BCSP tem sido a manutenção de um grupo de bailarinos cuja excelência técnica e artística é reconhecida inclusive fora do Brasil. Paira sobre o repertório, entretanto, o desafio ainda a ser vencido. Com orçamento instável para a produção de espetáculos, o BCSP já conquistou vitórias como a obra *Axioma 7*, do israelense Ohad Naharin, um dos criadores mais disputados da atualidade.”

Na crítica, os vinte anos que separam a periodização deste trabalho também mostram pontos comuns e distintos em relação ao primeiro momento analisado. Em comum, a função de crítico nos principais jornais ainda cabe a uma pessoa em cada caderno de cultura e, de modo geral, os textos se referem aos acontecimentos dos palcos da cidade, com poucas exceções para o que se passa em outros Estados e até mesmo fora do país. O modo de analisar a dança também tem ligação com o que se fazia nos anos 1970, como veremos nos tópicos a seguir. No entanto, a crítica de dança em São Paulo ganhou força, ainda que não possa ser comparada a outras áreas artísticas, junto com o crescimento da economia e, conseqüentemente, da própria imprensa paulistana e ainda com a transformação de São Paulo no principal centro cultural do Brasil.

Durante os anos 1990, a relação entre a dança e a crítica não foi impulsionada pelos mesmos motivos do período anterior, 1975-1980. A primeira separação acontece no direcionamento das críticas: os artistas e as companhias da cidade não são mais os principais personagens dos textos, embora ainda tenham peso. Isso significa que a dança se espalhou pelo Brasil e houve uma valorização do que se produzia longe daqui e até mesmo longe do Rio de Janeiro – outro forte pólo cultural. São Paulo aglutinava o que acontecia em outras distâncias, com seus inúmeros festivais e programações dos teatros, e, por outro lado, a crítica respondia a esse mercado crescente com textos freqüentes sobre os grupos ou artistas que passavam pela cidade.

Nesse período, não é possível apontar um caso isolado de desenvolvimento da dança em outras partes do país. Muitas companhias, de diferentes portes, aparecem na cena nacional em busca de uma questão fundamental: identidade própria. Contudo, essa busca por identidade também estava relacionada à outra questão importante, identidade brasileira. Nesse contexto, as investigações não foram uniformes e expuseram processos artísticos à procura de codificações para o que era e como se fazia a dança brasileira. Entre esses grupos, destacaram-se: o Grupo Corpo⁶⁸, de Minas Gerais, que manteve

⁶⁸ O Grupo Corpo nasceu em 1975, em Belo Horizonte, como vontade dos seis irmãos Pederneiras, Paulo, Rodrigo, Pedro, José Luiz, Marisa (Zuca) e Miriam – quatro deles ainda estão diretamente ligados à companhia até hoje. Eles começaram a companhia na casa dos pais e trouxeram, no início, coreógrafos convidados para montar os trabalhos. Mais tarde, na década de 1980, Rodrigo Pederneiras começa a coreografar e, nos 1990, promove a transformação efetiva da companhia com seu modo de colocar a dança, não apenas na mudança do corpo, mas como colocava os bailarinos em cena. Em depoimento para esta autora, em 2004, ele afirmou: “A vida inteira eu sempre escutei muito música clássica, a convencionalmente chamada música clássica, e sempre fui muito apaixonado por Bach. E uma coisa me enlouquecia, a forma de Bach usar o contraponto. E eu sempre quis fazer isso, como trabalhar o contraponto em dança, como trabalhar com várias frases coreográficas simultaneamente e essas frases não se chocarem, pelo contrário, se completarem.” Nos próximos tópicos, abordarei mais o trabalho da companhia mineira.

uma renovação constante desde a década de 1970, quando surgiu, e foi o grande catalisador do modo de entender a dança nacional nesse período; a variedade de pequenos grupos contemporâneos no Rio de Janeiro⁶⁹; o Grupo Cena 11 Cia. de Dança, de Florianópolis⁷⁰; a Quasar Cia. de Dança⁷¹, em Goiânia. Essas companhias começaram a apontar novos caminhos para a dança ou, em outras palavras, a dança de viés brasileiro está fortemente ligada às inventividades desses grupos longe de São Paulo.

A dança adquire variedade de idiomas, portanto, e o ponto de vista conceitual passa a ser, muitas vezes, central na elaboração de um trabalho – assunto que será desdobrado adiante. Nos fins dos anos 1970, como vimos no capítulo anterior, as pesquisas já se mostravam em cena e o Teatro Galpão foi exemplar nesse sentido, mas nesse novo período de análise os conceitos se espalharam e se misturaram com a abertura da dança aos modelos internacionais. Por outro lado, a variedade da cultura nacional também passou a ser valorizada na dança. Desse modo, as escolhas de cada companhia ou coreógrafo criaram aos poucos um sentido diversificado de identidade nacional – e a segunda metade da década de 1990 concentrou essas idéias. Além de essa

⁶⁹ Na década de 1990, o Rio de Janeiro contou com várias e sucessivas ações do governo municipal na consolidação da dança contemporânea naquela cidade, como o apoio financeiro a companhias da cidade e o projeto Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Outra ação importante é o Panorama RioArte de Dança, que acontece desde 1992, e, desde o início, contou com a direção artística da coreógrafa Lia Rodrigues. O panorama, na sua inauguração, era um festival restrito aos artistas do Rio; um ano depois, coreógrafos e bailarinos de outros Estados passaram a ser convidados. Em 1997, aparece o primeiro convidado internacional, a companhia alemã Deutsches National Theater Weimar, com coreografia do brasileiro radicado na Alemanha Ismael Ivo. Em 2000, começaram a propor debates, a oferecer *workshops*, entre outras iniciativas. Com esse direcionamento, o Rio passou a contar com uma grande variedade de criadores interessados em investigar os modos de dançar. A movimentação carioca tem reflexos até hoje.

⁷⁰ O Grupo Cena 11 de Dança nasceu em 1986, mas seu percurso é fragmentado. Depois de três anos como companhia vinculada a uma academia, o grupo se dispersou, com a ida de seu coreógrafo, Alejandro Ahmed, para São Paulo. Em 1992, quando voltou para Florianópolis, reestruturou o grupo, dessa vez, por conta própria, sem ligação com outro estabelecimento. O olhar de Ahmed para a dança sobrepõe linguagens, dos HQs aos jogos eletrônicos, do teatro ao vídeo. Na década de 2000, o trabalho da companhia ainda se desdobra sob essa influência.

⁷¹ A história da Quasar Cia. de Dança está intimamente ligada a de seu coreógrafo residente, Henrique Rodvalho. Formado inicialmente em Educação Física, na década de 1980, buscou no Rio de Janeiro a formação e a informação que eram limitadas na cidade de Goiânia. Em 1988, quando percebeu que o movimento que buscava estava “dentro dele mesmo”, fundou com Vera Bicalho a Quasar, em Goiânia.

década se notabilizar por agrupar inúmeras tendências, em diversas regiões do país, um outro dado importante se apresenta: houve um forte processo de internacionalização de grupos e bailarinos brasileiros – não apenas grupos brasileiros passaram a ser reconhecidos em outros países, mas os bailarinos migraram com mais intensidade para o exterior.

A seguir, coloco uma análise de Ana Francisca Ponzio, feita em fins de 1995, para o jornal *Folha de S.Paulo*, quando ocupava o cargo de repórter e crítica de dança, cujo título diz muito sobre a situação da dança no momento: “Coreógrafos mostram jeito de ser brasileiro”.

“Inúmeros coreógrafos desenvolvendo diferentes propostas, maior profissionalismo, conceitos mais elaborados, somados a novos espaços de apresentação configuram um momento novo para a dança contemporânea brasileira.

“O termo ‘nova dança’, utilizado em países como França, Canadá e Estados Unidos, já pode ser aplicado ao Brasil. Munidos de energia renovada, coreógrafos como Helena Bastos, Sandro Borelli, João Andreazzi, Vera Sala, Fernando Lee, Márcia Bozon, Telma Bonavita, Raymundo Costa – para citar alguns – criam hoje, no circuito alternativo de teatros paulistanos, um movimento que parece resgatar a efervescência dos anos 70, quando funcionou em São Paulo, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, o Teatro de Dança.

“Apesar das dificuldades de patrocínio, a produção vem crescendo desde 1990. ‘Há muita gente interessante, cada um com uma maneira própria de ver o corpo. Mas, pela quantidade de talentos, acho até que o movimento em São Paulo ainda é tímido’, afirma Sandro Borelli, um dos autores mais assíduos da cidade.

“À parte o empenho pessoal dos coreógrafos e bailarinos, que muitas vezes valem-se das próprias economias para encenar suas idéias, há instituições colaborando com a atual sede de criação.

“No Sesc, acontece anualmente o ‘Movimentos de Dança’, oportunidade de apresentação para novos talentos. Mostras como ‘O Masculino na Dança’ e ‘O Feminino na Dança’ vêm fazendo do Centro Cultural São Paulo um reduto de alternativos.

“Para completar, desde agosto funciona o ‘Nova Dança’, estúdio de pesquisa e criação, num bairro emblemático para a dança paulistana: Bela Vista, ou Bixiga, antigo endereço do Teatro de Dança e de pontos de encontro da década de 70.

“Fundado por Telma Bonavita, Tica Lemos, Adriana Grechi e Lu Favoreto, o Nova Dança promove workshops, palestras e apresentações informais.

“Em busca de autonomia, os intérpretes da nova dança aos poucos se organizam. Outro ‘sintoma’ é a Cooperativa Paulista de Bailarinos e Coreógrafos, formada no início do ano.

“Este é o momento certo para governo e iniciativa privada investirem na dança brasileira’, diz Guy Darnet, diretor da Bienal Internacional da Dança de Lyon (França).

“É de Darnet a idéia de fazer do Brasil o tema da próxima Bienal, da Europa, que promete romper com o isolamento artístico de quem vive no país. Mais um motivo para os coreógrafos brasileiros sentirem-se estimulados.

“Livres e versáteis, os criadores da dança brasileira já não se ressentem das dificuldades de formação enfrentadas no próprio país.

“Compensando a falta de depuramento técnico, apóiam-se num jeito próprio de se movimentar e expressar idéias e emoções. Com vitalidade única e auto-estima resgatada, poderão enfrentar, a curto prazo, um possível mercado internacional capaz de abrir suas portas para a pulsação gerada no Brasil.

“Quem experimentou tal possibilidade não se arrependeu. É o caso de Denise Namura, brasileira que vive na França há 18 anos, cuja cotação está em alta.

“Com o grupo que dirige, À Fleur de Peau, Denise acaba de conquistar o prêmio Volinine 95 num concurso internacional que contou com a participação de mais de cem coreógrafos. Nascida em São Paulo, Denise criou uma linguagem própria a partir da fusão de elementos teatrais, dança e mímica. Como Denise, os coreógrafos que vivem no Brasil também se apropriam, sem preconceitos, de diversas fontes.

“João Andreazzi, por exemplo, recorre às artes plásticas, teatro e dança para criar seus espetáculos. ‘O amálgama de expressões e recursos é vital’, diz. Outros preferem se manter fiéis à eloquência dos movimentos. É o caso de Telma Bonavita, que pesquisa as ‘inter-relações não definidas do fluxo do movimento no espaço’.

“O cinema é mais uma referência que povoa o imaginário dos artistas da nova dança. ‘Costumo me inspirar na iluminação e direção de certas seqüências cinematográficas’, comenta Sandro Borelli.

“A força visual do cinema também fornece elementos para Gisela Rocha, coreógrafa baiana que mudou-se para São Paulo há três anos. Autora de ‘Das’, que a projetou neste ano, Gisela ainda explora, como a maioria dos coreógrafos, todo o

potencial dos bailarinos que hoje participam ativamente dos processos criativos dos espetáculos.

“Na diversidade que marca a produção atual, também estão presentes os elementos urbanos. Ou ainda o jeito de ser e de se movimentar do brasileiro, como demonstram os trabalhos de Helena Bastos e de Renata Melo, que prepara para 1996 um espetáculo baseado nas empregadas domésticas.

“Também as inquietações pessoais e cotidianas integram a temática da nova dança. Lia Rodrigues, paulista que vive no Rio, já explorou vivências interiores em coreografias como ‘Gineceu’ e ‘Ma’. Seu próximo espetáculo, ‘Folia’, inspirado na literatura oral, será mostrado na Bienal de Lyon.

“Comprovando a boa saúde da dança brasileira, a coreografia ‘Forró for All’, de Ana Mondini, continua sobrevivendo mesmo após a extinção do grupo República da Dança, para o qual foi criado. Com elencos provisórios, Mondini segue atendendo convites de várias cidades brasileiras.

“Por sua vez, grupos estabelecidos trocam convidados estrangeiros por brasileiros. Apostando nos valores locais, o Cisne Negro revelou, neste ano, o coreógrafo Mário Nascimento.

“Talentos mais maduros, como Célia Gouvea, uma das artífices do antigo Teatro da Dança, continuam em forma. Enquanto grupos como o Corpo, de Belo Horizonte, e o Endança, de Brasília, ganham repercussão no exterior, novas companhias se formam pelo Brasil. Neste ano, surgiram o Ballet do Estado de Goiás e a Companhia de Dança de Diadema.

“Ao mesmo tempo, grupos estáveis, como a Companhia de Dança de Minas Gerais, o Ballet do Teatro Castro Alves de Salvador e o Balé da Cidade de São Paulo exibem vivacidade e elencos de ótimo nível. Em meio a essa explosão de manifestações, 1996 se anuncia como um ano promissor para a nova dança brasileira.” (*Folha de S.Paulo*, 28/12/1995.)

O texto apresenta um retrato da dança brasileira daquele momento. Note-se que já não se trata mais da agitação da dança paulista, como mostrava grande parte das críticas e matérias do período anterior, o texto escolhido traz uma visão mais generalizada e internacionalizada da dança nacional, embora muitos dos bailarinos e criadores continuem sendo paulistanos ou, pelo menos, continuem contando com a cena

paulistana para atuar. Com essa abrangência, a matéria acaba pontuando questões essenciais que vão marcar a dança e a crítica nesse período.

A primeira chave importante para compreendermos a relação da dança com São Paulo e, conseqüentemente, com a crítica, se estabelece a partir da afirmação, principalmente na segunda metade dos anos 1990, da cidade como centro cultural potente, com espetáculos oferecidos para todos os gostos. De maneira geral, o cosmopolitismo de São Paulo representou alterações na relação com as artes. Primeiro trouxe à tona debates internacionalizados sobre as artes na imprensa e entre estudiosos e os próprios artistas, pois se tornou a principal ponte entre Estados Unidos e Europa, e isso foi um “diferencial importante na ascendência sobre a produção nacional”⁷². Segundo, a programação cultural se avolumou com uma agenda internacional sistemática, muito beneficiada pela moeda nacional relativamente estabilizada e pelas políticas de incentivos culturais: com isso, a cidade se viu rodeada de espetáculos, megaexposições, concertos, desfiles de moda, restaurantes, DJs, entre outras ofertas da melhor estirpe mundial.

A internacionalização de São Paulo não seria diferente com a dança: a cada ano, grupos históricos, como o New York City Ballet, o Kirov ou o Nederlands Dans Theater, se apresentavam por aqui (também tiveram passagens em outras cidades

George Balanchine ou Martha Graham, que, como Kylián, deram contribuições definitivas à história da dança.” (Ana Francisca Ponzio, *Folha de S.Paulo*, 25/6/1997.)

Nessas linhas, pode-se dimensionar a variedade da dança que os palcos paulistanos recebia. Em meio a essa “abertura cultural”, a efervescência de São Paulo também se voltou para o que se produzia no restante do país. “A cidade de São Paulo se internacionalizou de fato, tornando-se, o que demorei muito a entender, capaz de atrair turistas nacionais e estrangeiros. Uma característica da cultura paulistana dos anos 90, que pode ser notada nas páginas da ‘Ilustrada’, é que maior abertura para as novidades internacionais significou igualmente maior abertura para a produção nacional: a dança e o teatro, em especial, conheceram mais o que se produzia Brasil afora; no caso da música popular brasileira, o movimento já vinha de antes e não precisa ser assinalado aqui.”⁷³

No caso da dança, de modo sistemático, teatros tradicionais e espaços “alternativos”, com suas salas pequenas em instituições como Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo e Sesc, receberam artistas de diferentes Estados e níveis de produção e elaboração. O Teatro Municipal, por exemplo, passou a ter uma programação de dança – o Grupo Corpo, por exemplo, na década de 1990, e a grande maioria das companhias internacionais se apresentavam lá. Outro fomento para a dança veio de recursos financeiros para a pesquisa coreográfica oferecidos por algumas instituições. Para citar alguns desses eventos importantes durante essa década: Rumos de Dança (Itaú), Feminino e Masculino na Dança (Centro Cultural), Movimento de Dança (Sesc). Esses festivais pontuais colocam a dança mais próxima do público geral, pois são baratos (ou mesmo gratuitos) e estão pulverizados pela cidade. Apesar de esses acontecimentos, muitas vezes, mudarem de nome e direção, eles foram, na periodização deste estudo, característica da dança em São Paulo.

Retomando a matéria de Ana Francisca Ponzio apresentada inicialmente, embora ela não proponha abertamente, traz outra reflexão sobre a vida da dança no país: de modo geral, os artistas citados estavam, naquele momento, preocupados em pesquisar como o corpo se comporta, como ele age e reage ao seu meio, levando em consideração

⁷³ COELHO, Marcelo. “Posfácio”. In: *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 705.

misturas e influências culturais. Para tanto, muitos deles costuraram relações entre a dança (o corpo) e outras linguagens, como o cinema, o vídeo, as artes plásticas. Essa pesquisa, fundamental para cada artista, será sempre individual⁷⁴ e determinante para entendermos uma obra. A dança passou a ser cada vez mais marcada pela própria forma que cada artista tem “de ver o corpo”, como lembra o depoimento de Sandro Borelli na matéria.

Para fazer nova comparação com a década de 1970, as pesquisas com as linguagens corporais, que eram inovadoras e novidade para o público e muitos dos artistas, nos anos 1990, transformaram-se na moeda comum e foram valorizadas de modo crescente. Reside nessa questão um aspecto fundamental da dança brasileira nesse momento: para alguns criadores, a ousadia da pesquisa e o modo como o corpo é tratado e entendido foram (e são) tão ou mais importantes do que o resultado final, portanto, não será estranho que muitas apresentações mostrem trabalhos inacabados, estudos. Vale dizer que, se no primeiro capítulo o desenvolvimento da dança se deu, em grande medida, quando ela “quis falar sobre alguma coisa”, neste novo momento, seu desenvolvimento passa, de modo geral, pela tentativa de encontrar uma linguagem própria e pela valorização da pesquisa. As constatações, contudo, são dados importantes para os períodos estudados da dança, o que significa dizer que a generalização no modo de se debruçar sobre a dança não traz obrigatoriamente resultados profícuos.

É valioso para este estudo, porém, ressaltar que até mesmo as companhias de maior sucesso no Brasil se destacaram quando encontraram seu estilo, ou voz própria. O trabalho de Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo, que nos primeiros anos de 1990 se reinventou e despertou para o Brasil e o mundo, pode ser apresentado como medida: Rodrigo Pederneiras preparou seguida e persistentemente um jeito de dançar, cujo ponto mais evidente revela a perda visual das linhas dos movimentos em favor da velocidade. Com isso, deu mais liberdade aos quadris, sem perder o controle, mas imprimindo mais sensualidade, mais “gingado”; os braços e as pernas impuseram o ritmo mais rápido, guiando os passos. “[O trabalho do Corpo] tem um tipo de linguagem muito particular,

⁷⁴ O individualismo é uma questão essencial para a dança contemporânea não apenas no Brasil. Cada artista vai esboçar seu modo de se movimentar e, para isso, une às técnicas de dança outros movimentos como artes marciais, esportes e outros recursos artísticos como artes plásticas, cinema, etc. As escolas antigas, como o clássico e mesmo os modernos, como Martha Graham, dificilmente apareceram nas cenas. Resumindo: cada artista procura estabelecer sua própria linhagem. Trato do assunto a seguir, no tópico “Dança contemporânea”.

que envolve o jeito de ser brasileiro ou, no mínimo, de abaixo da linha do Equador – um modo mais sensual de ser e de explorar a dança.”⁷⁵

Quase no fim do mesmo texto, Ana Francisca Ponzio faz outra constatação sobre a internacionalização da dança e dos bailarinos brasileiros, que vai agir de maneira complementar à cena nacional. Em 1996, uma efeméride ganha destaque entre os artistas e a imprensa local: o francês Guy Darnet, diretor da Bienal e da Maison de la Danse de Lyon, na França, elegeu o Brasil como tema. Misturando de escolas de samba ao Grupo Corpo, tal evento representou uma expansão da dança nacional e serviu para, nos anos seguintes, abrir alguns caminhos no Brasil, como a solidificação de algumas companhias e artistas.

A seguir tento esboçar a questão que está relacionada à atitude de Darnet, à internacionalização da dança brasileira e ao fato de São Paulo ter se tornando mais internacional.

3.1 Internacional e brasileira

A internacionalização da dança brasileira, em grande medida, passa pelo desempenho do Grupo Corpo e sua ascensão no início da década de 1990, com uma linguagem própria e a união particular de quatro elementos: coreografia, cenário, figurino e trilha sonora – dando continuidade à forma elaborada desde seus primeiros trabalhos nos anos 1970. Do ponto de vista coreográfico, *21*, peça de 1992, é o ponto de encontro entre passado e futuro, e inicia de forma mais clara a combinação de movimentos da tradição clássica (que é a base de formação dos bailarinos da companhia) aliada a impulsos vindos das danças populares, das tradições locais e do próprio modo de se movimentar no Brasil, que resultaram no modo de dançar da companhia. A partir dessa coreografia, e sistematicamente, a noção de uma dança brasileira, sem estereótipos, passa a tomar conta da crítica e do público. E essa noção não está mais ligada a uma dança nacional estilizada em gestos clássicos⁷⁶ nem está vinculada à idéia de passos com pendores folclóricos ou exóticos.

⁷⁵ Entrevista concedida a Inês Bogéa para a *Revista OI*. Rio de Janeiro: agosto 2004. O caso do grupo Corpo será tratado mais adiante.

⁷⁶ Como fez o Ballet Stagium na década de 1970, quando colocava em cena questões indígenas, por exemplo, mas sempre representadas por passos de tradição clássica mais evidente.

Embora as coreografias do Grupo Corpo dessa época não eliminem nenhuma dessas idéias, os resultados, como observaram algumas críticas e estudos, retomam criticamente o caldeirão de influências e história da nossa dança – e até mesmo da nossa falta de tradição. Sobre isso, Arthur Nestrovski escreveu: “Ao longo dessas quase três décadas, o Grupo Corpo inventou o Brasil muitas vezes. Invenção é melhor que descoberta, porque não se trata simplesmente de recolher o que está aí, ou encontrar o escondido. ‘O papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade, mas transfigurá-la’, já dizia Mário de Andrade (numa carta ao compositor Camargo Guarnieri, de agosto de 1934). As transfigurações brasileiras eram uma questão em 1975, em pleno período da repressão militar, e são outra hoje, quando aquilo a que se resiste não tem rosto, nem definição clara. Mas num como noutro contexto, as intuições de uma arte do Brasil estão no centro de tudo o que o Corpo faz – no centro ou à frente, como uma pedra ou um quadrado, atrás do qual se vislumbra um estilo de ser.”⁷⁷

Em outro texto e para retomar a importância de *21*, Inês Bogéa, que foi bailarina da companhia durante onze anos e crítica de dança do jornal *Folha de S. Paulo*, escreveu a propósito da evolução que representava essa coreografia: “A primeira parte de *21* tem um caráter mais introspectivo e vanguardista; ela deságua na segunda, explosiva, sem tempo ou espaço definidos, ampla e visceral. Aquilo que inicialmente era da sombra passa a mostrar sua luz, conquistando de súbito um colorido forte e, sem aspas, brasileiro. E os movimentos acompanham a divisão por dentro – o mesmo gesto contido do início ganha mais espessura e maleabilidade. Figura e o fundo se misturam numa espécie de estilhamento das coisas, pela intensa presença de gestos povoados de detalhes, em que cada parte do corpo responde a outra. A plasticidade rejeita uma formalização mais dura, deixando aparente um novo estilo tropical: *21* traz à tona as incongruências de um Brasil revisto de dentro, com toda sua ambiguidade. O tradicional e o moderno se cruzam, sem que haja propriamente uma solução; mas a resposta da dança é cheia de confiança.”⁷⁸

O Grupo Corpo, nessa década de 1990, reconstitui e amplia a trajetória da dança brasileira. Sua internacionalização foi fruto desse modo particular de criar e serviu para projetar a dança nacional. Mas, se o Grupo Corpo alimentou a imprensa com suas coreografias, a imprensa também passou a cobrir cada novo passo da companhia. Sua

⁷⁷ NESTROVSKI, Arthur. “Faca das Palmas”. In: *BOGÉA*, Inês (Org. e apresentação). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁷⁸ BOGÉA, Inês. *Contraponto brasileiro no tempo da dança*.

aparição na mídia foi forte a ponto de se tornar “popular” – ainda que isso não represente uma difusão maciça, o grupo conseguiu lotar teatros em todo o território nacional e, mesmo quem não acompanha espetáculos de dança e nunca o viu dançar, passou a reconhecê-lo como referência.

Em 1995, a companhia dava continuidade à sua expansão internacional. A crítica paulistana acompanhou de perto a transformação. Como exemplo, vejamos esta matéria de Ana Francisca Ponzio para o jornal *Folha de S.Paulo*. O título diz: “Corpo será residente em Lyon”. E prossegue:

“A partir de 1996 o Grupo Corpo será a companhia residente da Maison de la Danse de Lyon (França). É a primeira vez que este teatro, um dos mais importantes da Europa, hospedará um grupo. Até então, nem mesmo as companhias francesas tiveram tal privilégio.

“[...] O Corpo vem somando conquistas: acaba de receber o Prêmio Ministério da Cultura, recém-criado pelo ministro Francisco Weffort. No valor de R\$ 25 mil, o Prêmio também foi concedido a Darcy Ribeiro, Arnaldo Jabor, Tomie Ohtake e Dorival Caymmi.

“O Corpo também está concorrendo ao ‘Dance Magazine Awards’, prêmio oferecido anualmente pela revista ‘Dance Magazine’, editada em Nova York. Lançado em 1954, já elegeu notáveis como Mikhail Baryshnikov, Trisha Brown, Maurice Béjart, Rudolf Nureyev e Bob Fosse.

“É a primeira vez que um grupo brasileiro é cogitado pela ‘Dance Magazine’, que divulgará sua próxima escolha em abril de 1996 [...]”(23/11/1995.)

Mais um exemplo. Em uma entrevista para Ana Francisca Ponzio, também para o jornal *Folha de S.Paulo*, Guy Darmet, diretor da Maison de la Danse, diz a propósito de seu convite para o Grupo Corpo ser residente de tal instituição:

“Tal convite significa vantagens mútuas. Hoje, o Corpo é um grupo internacional, que pode competir com as principais companhias americanas e européias. Agora, divulgará que é companhia residente da Maison de la Danse em todos os países que visitar e isto também dá uma dimensão suplementar à Maison.”

A trajetória do Grupo Corpo na década de 1990 foi única entre as companhias brasileiras, com apresentações solicitadas em toda sorte de teatros do mundo – no que diz respeito ao sucesso internacional, a companhia carioca de Deborah Colker terá um caminho parecido alguns anos mais tarde, principalmente no início dos anos 2000. Uma crítica de Helena Katz para o jornal *O Estado de S.Paulo* dimensiona a projeção internacional que o grupo tomou nesses anos. Ela diz:

“[...] Habituada a uma média de 50 espetáculos anuais, a companhia dançou 65 vezes em 1994 (das quais 39 em palcos europeus). [...] Para comemorar seus 20 anos, o Corpo já agendou cerca de 110 espetáculos – sendo mais de 50 na Europa.” (21/1/1995.)

Nesse período, a crítica percebeu essa transição da dança brasileira e até mesmo acompanhou essa passagem – quando as companhias buscavam um modo próprio de dançar, que representasse sua visão e posição no mundo. A seguir apresento três críticas de autores diferentes sobre o Grupo Corpo. A partir delas, lanço novamente algumas tentativas de compreender a relação entre dança e crítica. A primeira delas, de Ana Francisca Ponzio, para o jornal *Folha de S.Paulo*, sobre a coreografia *Bach*, de 1996, que estreou em Lyon, na França. O título diz: “Grupo Corpo estreia em teatro francês com releitura de Bach”.

“O Grupo Corpo estreou sexta-feira em sua nova casa: a Maison de la Danse de Lyon, o teatro onde, a partir de agora, é companhia residente.

“Acolhido calorosamente pelo público da cidade francesa que está promovendo a Bienal de Dança dedicada ao Brasil, o Corpo apresentou ‘Bach’, nova coreografia de Rodrigo Pederneiras sobre uma composição de Marco Antonio Guimarães, do Grupo Uakti.

“A partir da releitura de Guimarães sobre obras de Bach, Pederneiras constrói, mais uma vez, uma coreografia guiada pela música. Nesse diálogo, procura se manter em sintonia, trabalhando os movimentos como uma espécie de representação visual da partitura.

“A essa integração se soma o ambiente cênico de ‘Bach’. Azul real, preto e dourado tingem o palco em tons limpos e vigorosos.

“Também nos figurinos, a simplificação substitui a profusão de cores de algumas obras do grupo. Em ‘Bach’, os bailarinos usam macacões colados que alternam as três cores básicas do espetáculo.

“Uma dimensão cósmica surge com a exploração de novas possibilidades espaciais. De início, um painel negro achata as imagens dos bailarinos, cortando a altura do palco pela metade.

“Como se estivessem presos à terra, surgem como seres de um planeta cujo horizonte descortina o azul infinito.

“Aos poucos, o espaço aéreo vai sendo conquistado. Escalando tubos de metal presos ao teto, abrem trilhas em direção à altura. No final, já dominando a amplitude cênica, o elenco se movimenta como numa caminhada sem fim.

“Elos entre céu e terra, os bailarinos compõem uma imagem futurista, banhados pelas luzes e sombras de um cosmo em equilíbrio. O Corpo dá mais uma lição de depuramento técnico e artístico.

“Coreograficamente, ‘Bach’ segue a linguagem que Pederneiras vem desenvolvendo desde obras como ‘21’, ‘Nazaret’ e ‘Sete ou Oito Peças para um Ballet’.

“Dentro da técnica clássica, o coreógrafo dilui movimentos originados no jeito próprio do brasileiro de dançar e usar o corpo.

“No entanto, sendo a musicalidade um dos pontos fortes de Pederneiras, surge a dúvida se sua fidelidade a um só parceiro musical, como vem acontecendo com Marco Antonio Guimarães, pode ou não fechá-lo num tipo específico de vocabulário.

“Essa questão surge ao se assistir duas peças que contam com a presença marcante do compositor, como foi em Lyon, cujo programa reuniu ‘Bach’ e ‘Sete ou Oito Peças para um Ballet’, em que a partitura de Philip Glass foi retrabalhada por Guimarães.

“Juntas, essas peças se complementam, como se a segunda fosse uma evolução da primeira. Essa proximidade estética faz lembrar quão interessante foi a colaboração entre Pederneiras e José Miguel Wisnik em ‘Nazareth’.

“Fornecendo elementos musicais e literários, Wisnik trouxe novas aberturas para o coreógrafo.

“Tal reflexão não significa que o coreógrafo tenha que consumir e descartar parcerias musicais. Guimarães deve ser mantido sim, por representar um rico manancial. Só que certa alternância talvez representasse maior diversidade para o repertório do Corpo.” (*Folha de S.Paulo*, 16/9/1996.)

A segunda crítica é da ex-colunista de moda e ex-crítica de dança do jornal *Folha de S.Paulo*, Érika Palomino. A coreografia é de 1997, *Parabelo*, com música de José Miguel Wisnik e Tom Zé. Título: “Grupo Corpo celebra cultura popular”.

“Festa nordestina de vanguarda paulista para a infinita graça mineira’. A definição do compositor José Miguel Wisnik pode ser uma das tantas – boas – para se usar sobre o novo espetáculo do Corpo, que estreou quarta em São Paulo.

“Pouco. Uma festa para os olhos, um bem para o espírito, uma celebração da vida em forma de dança. ‘Parabelo’ é o motivo de tanto júbilo. A coreografia de Rodrigo Pederneiras tem música de Wisnik e de Tom Zé. Traz referenciais nordestinos em movimentação despojada e desconstruída.

“O gestual das danças populares aparece sob abordagem coreográfica de sofisticação desconcertante. Pesquisa? Não. Pederneiras faz sim a des-pesquisa, remetendo a carinhosas imagens do sertão de cada um de nós.

“Assim, vemos as bailarinas agachadas como lavadeiras, com seu canto decodificado em arranjo etéreo; a mistura do ‘port-des-bras’ com o jogado e a mão nas cadeiras do xaxado; o bailarino salta em pirueta ao som da rabeça.

“No forró lascado, entram os dançarinos reluzentes, vibrantes como o sol que inspira o balé como um todo. O público pulsa junto, dá vontade de dançar.

“Quem se lembra do Corpo em ‘Prelúdios’, por exemplo, pode constatar aqui a maturidade de Pederneiras. Liberto de formalismos e de armadilhas instaladas pela técnica clássica ou por aspirações internacionais e ‘sérias’, o coreógrafo cria solto; assum preto entre as convenções que faz desmoronar logo ao primeiro tema do balé. Quem diria; aquele é o Corpo.

“É, felizmente, a companhia que vai mostrar no exterior cultura brasileira sem folclorismos, mas com muita identidade. Imaginar esse balé em palcos internacionais dá ainda mais prazer a quem vê.” (*Folha de S.Paulo*, 19/9/1997.)

A terceira crítica é de Helena Katz para o jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre o trabalho de 1998, chamado *Benguelê*, com música de João Bosco. O título da matéria avisa: “Chegou o ‘Benguelê’ do Grupo Corpo e de João Bosco”.

“Clementina, Pixinguinha e João da Baiana, calango, quadrilha e choro, uma travessia com os grandes compositores que escreveram para o balé, dança de devotos, jogo de roda, navio negreiro, cortejo, congada. Da ausência de cor para a festa colorida,

“‘Benguelê’ é preto e é branco como a córnea que estranha tanta claridade, no de repente com que ela irrompe.” (*O Estado de S.Paulo*, 30/10/1998.)

Como podemos perceber, há, com o passar dos anos, uma posição cada vez mais “segura” da crítica em relação ao Grupo Corpo: seu alinhamento será sempre de aprovação. Sem entrar no mérito do valor do grupo para a cultura nacional, o que se observa, com raras exceções, são manifestações de apoio, muito mais do que uma crítica em si. No limite, as duas últimas críticas⁷⁹ servem como referência: são reproduções da institucionalização. Não existe qualquer tensão capaz de desautomatizar as idéias que se criaram a respeito da companhia ou dos trabalhos em questão – mesmo que o grupo seja merecedor de todos os elogios. O que transparece é a “cumplicidade da crítica cultural com a cultura”⁸⁰, como escreveu Theodor Adorno. E essa relação, apesar de elogiosa e promovedora da dança, coloca a cultura como objeto. “O sentido próprio da cultura, entretanto, consiste na interrupção da objetivação. Tão logo a cultura se congela em ‘bens culturais’, peca contra a sua *raison d’être*. Na destilação desses ‘valores’ – termo no qual ecoa, não por acaso, a linguagem da troca de mercadorias – a cultura se entrega às determinações do mercado.”⁸¹

Partindo de uma visão idealizada sobre a companhia, as críticas a tratam como produto irrecusável, sem qualquer oscilação. O caso não será único, contudo, o exemplo mostra como as críticas acabam reeditando comportamentos através das décadas: a diferença entre a imposição da beleza e a censura fica apenas no tom do texto, na falta ou excesso de elogios, e o importante é transformar a opinião em cumplicidade de entendimento ou inteligência. Dessa situação, sem qualquer exercício de compreensão visível, o diálogo com o público fica estremeado: ou ele aceita as colocações ou fica sem entender, já que não há referências para ele compreender ou discutir a peça. Nenhuma das duas críticas toca os quatro pontos sugeridos por Sally Banes para analisar uma obra contemporânea.

Retomando os quatro tópicos da crítica americana – descrição, interpretação, avaliação e explicação contextual –, eles não são importantes apenas porque podem situar o leitor no emaranhado de ligações da arte; eles também dão conta de um processo notório da arte atual, que é a sua transformação constante. “Cada artista

⁷⁹ No caso do texto de *O Estado de S. Paulo*, ela é a matéria e a crítica, pois foi somente esse registro que o jornal apresentou à época da estréia da coreografia *Benguelê*

⁸⁰ ADORNO, Theodor. Op. cit. p. 11.

⁸¹ Id. Ibidem.

repensa e, se tiver êxito, recria a arte inteira. Evidentemente, isso é muito oneroso. Do artista se exige, hoje, muito. A cada caso deve ele criar uma obra presente, uma tradição passada, um projeto para o futuro. E a língua que ele inventou praticamente se esgota, ou com ele, artista, ou com a obra, única, singular, que a expôs.”⁸²

No caso da crítica de Ana Francisca Ponzio (a primeira apresentada), o tom muda em relação às duas já comentadas. Mais comedida, inicialmente, a autora faz uma descrição dos elementos de cena – e esta foi uma das suas características como crítica⁸³ –, com pequenas doses de avaliação (“O Corpo dá mais uma lição de depuramento técnico e artístico”). Sua preocupação é mostrar como a cena acontece. Contudo, quando tenta uma análise sobre o modo de ocupar o palco, fazendo alusão a como os bailarinos ocuparam o espaço, as imagens se perdem em referências particulares. Por exemplo: “como se estivessem presos à terra, surgem como seres de um planeta cujo horizonte descortina o azul infinito”. Por outro lado, a crítica mostra, ainda que com certa timidez, a relação de *Bach*, a coreografia de 1996, com outras peças anteriores. Não avança nessa explicação porque resume a continuidade do trabalho da companhia em um parágrafo curto: “Dentro da técnica clássica, o coreógrafo dilui movimentos originados no jeito próprio do brasileiro de dançar e usar o corpo.”⁸⁴

Em seguida, o texto faz algumas ponderações sobre o espetáculo. Ela mostra algumas “preocupações” com a parceria entre músico e coreógrafo. Para ela, a musicalidade é um ponto forte de Rodrigo Pederneiras, o coreógrafo da companhia, por isso, ela teme que a parceria com Marco Antonio Guimarães limite o vocabulário do grupo. O texto ainda argumenta que a preocupação surgiu porque o programa em questão, apresentado em Lyon, trazia duas peças assinadas por Guimarães, *Bach e Sete ou Oito Peças para um Ballet*. Coreograficamente, as duas peças se completam, na sua opinião, “como se a segunda fosse uma evolução da primeira”. Em seguida, comenta que a parceria com outro compositor, José Miguel Wisnik, em *Nazareth*, renovou o vocabulário criado por Pederneiras.

⁸² RIBEIRO, Renato Janine. Op. cit, p. 31.

⁸³ No início do segundo capítulo, coloco uma citação de Inês Bogéa de que cada crítico dará um tom para o jornal. Ana Francisca Ponzio, durante a década de 1990, será a voz predominante na *Folha de S.Paulo*, e ela dará muito mais ênfase a matérias do que a críticas. Quando opta por críticas, seu modo é sempre mais descritivo.

⁸⁴ Os parágrafos curtos e diretos foram determinação para os textos da *Folha de S.Paulo* da década de 1990. A idéia, segundo o manual da redação, era facilitar a leitura. O jornal partia do princípio de que textos com frases longas não agradavam ao leitor médio. Os textos de Ana Francisca Ponzio terão sempre essa característica.

Talvez a crítica quisesse dizer que a inventividade do grupo estava ameaçada e *Bach* representaria bem menos do que outros jornais estavam afirmando. Como o Corpo já estava “institucionalizado” intocável, ela preferiu dar “opções” ao coreógrafo. Ela diz: “tal reflexão não significa que o coreógrafo tenha que consumir e descartar parcerias musicais. Guimarães deve ser mantido sim, por representar um rico manancial. Só que certa alternância talvez representasse maior diversidade para o repertório do Corpo”. Ao oferecer “conselhos” à companhia, a crítica incumbe-se novamente da “qualidade” da coreografia. Seu conservadorismo está em colocar a parceria mutável como algo essencial ao grupo e se descuida ao não responder as razões de uma coreografia parecer seqüência da outra, de como elas conversam no palco. “Talvez o mais típico da crítica conservadora seja, precisamente, considerar essencial o que é acessório, o que é mutável em determinado gênero artístico; erigir em ‘princípio estético’ o que é regra de um gênero, ou convenção de uma época. Adotando uma definição estreita demais de seu objeto, a crítica conservadora exclui do próprio campo de vista muitas realizações legítimas.”⁸⁵

Novamente, esse não será o único exemplo. O conservadorismo da crítica de dança paulista pontuou de diferentes maneiras uma parcela dos textos: aderindo ao mercado, trocando o essencial pelo acessório ou ainda controlando a qualidade das obras. Muitas características de atuação da década de 1970 foram prolongadas: textos com adjetivos sem explicação ou reprovações incisivas. Para dar um exemplo, uso um texto sobre o bailarino russo Mikhail Baryshnikov, em uma matéria feita para *O Estado de S.Paulo*, por Helena Katz, em 1998, quando sua turnê solo, em comemoração aos seus 50 anos, passou pelo Brasil.

Em nenhum momento do texto, a dança está realmente em pauta. Logo no primeiro parágrafo, ela diz:

“*Mikhail Baryshnikov: uma Noite de Música e Dança* poderia chamar-se Mikhail Baryshnikov: uma noite de dança e vida, dada a quantidade de sabedoria, em todos os níveis, que esbanja. São apenas quatro solos e três interlúdios musicais e todo um mundo de referências nos seqüestra. Numa invasão lenta, mas irrevogável, assalta a percepção, suspende as referências automatizadas, instaurando uma conversa tão séria quanto emocionante. Evidentemente, cidadãos menos abertos para a arte desfrutam

⁸⁵ COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006, p. 33.

menos, mas ninguém sai de lá sem tentar entender melhor o que significa a opulência que ele cria apenas com ingredientes mínimos.

“[...] Processos educativos carregam esse poder. Promovem desestabilização porque trazem um tipo de informação capaz de alterar o estado que lhe é anterior. O depois não continua o antes, mas leva-o para uma instância de outro tipo. Não à toa, encerrado o espetáculo, muitos buscavam compartilhar o incompartilhável: o êxtase.”

Depois dessa introdução, a crítica tenta clarear um pouco o que aconteceu no teatro.

“Ele está no palco sozinho e o palco também está sozinho, despido de cenografias e artifícios. Basicamente, um espaço construído por um corpo. Ou melhor, por dois corpos, uma vez que a música também vai delimitando aquele ambiente, mesmo sendo tocada em outro, no fosso da orquestra. Um movimento de um quarteto de Mozart antecede *Tryst*, o primeiro solo. Não por acaso, o K.465, em dó maior, composto em 1785, é conhecido como ‘da dissonância’. Ouve-se um Mozart em busca daquilo que a clareza das suas arquiteturas já anuncia.

“É da ordem para o caos, como explica Prigogine, químico e Prêmio Nobel em 1957, que a natureza se comporta. Nada melhor para apresentar tudo o que se verá a partir daí. Ou para introduzir de que Baryshnikov se trata agora. Não é apenas Craig Patterson que vai explorar as articulações do balé clássico com a composição contemporânea, em *Tryst*: Baryshnikov faz desta a proposta da continuidade da sua vida artística. Base acadêmica levada para outros contextos exploratórios, que promovem re-significações.”⁸⁶

Importante lembrar que a apresentação de Baryshnikov faz parte da internacionalização da dança no Brasil, particularmente em São Paulo. Examinando mais de perto o texto, vemos que ele trata do espetáculo do bailarino russo radicado nos Estados Unidos; para a autora, a noite no teatro foi um êxtase, ninguém saiu de lá sem experimentar uma emoção, mesmo quem não é aberto à cultura. A preparação da cena acontece com Mozart. A crítica realmente gostou, não há dúvida quanto a sua avaliação. No entanto, em nenhum momento do texto aparece alguma referência sobre a

⁸⁶ Para melhor avaliação, a crítica acha-se anexada ao trabalho, no apêndice final.

coreografia, o desempenho dele, o que ele estava propondo ao fazer um espetáculo para comemorar seus 50 anos. Novamente, a crítica responde a apenas uma das colocações de Sally Banes, a avaliação, mesmo que não apresente as razões do seu apreço.

Por esse tratamento, retomo aqui um diálogo com o segundo capítulo desta tese. A falta de explicação coloca a dança em um patamar diferenciado, isolado e, ao mesmo tempo, dogmático e sentencioso. Separa-a, assim, do público e dos próprios artistas – como já disse, um assunto caro aos pensadores tratados no primeiro capítulo. Nesse caso, aparentemente a crítica é feita para quem viu o espetáculo, pois apenas acende detalhes gerais, que só serão possíveis de recriar para quem realmente esteve no teatro. Aqui, como nos outros textos apresentados anteriormente sobre o Grupo Corpo, o leitor se encontra novamente diante do dilema: ou aceita o que o crítico tem a dizer ou se afasta porque não pode compreender o entusiasmo, já que não faz parte de seu universo.

3.2 Bienal francesa, artistas brasileiros

Um dos eventos mais comentados na metade da década de 1990 foi a Bienal de Dança de Lyon, na França. Guy Darnet, o diretor da casa e responsável pela Bienal, fez o Brasil seu tema e convidou cerca de 500 artistas brasileiros, entre bailarinos, coreógrafos, músicos. A idéia inicial era tratar da América do Sul, principalmente Argentina e Brasil; no entanto, as descobertas e abrangência da dança no país ficaram maiores do que o esperado e, assim, houve só um país homenageado. Era a primeira vez que um evento internacional colocava a dança que se fazia por brasileiros como ponto de partida de uma curadoria. O alcance do evento foi sentido quase uma década depois no texto de Inês Bogéa para o livro *Em branco e preto*. Ela diz: “Um fato marcante nesse período foi a vinda de Guy Darnet, de Lyon (França), diretor da Bienal da Maison de la Danse, que elegeu o Brasil como tema em 1996, o que estimulou a produção e deu visibilidade internacional a vários grupos.”

Essa importância foi sentida pela imprensa local e contou com apoio incondicional da imprensa na cobertura. Uma matéria publicada pelo jornal *Folha de S.Paulo*, de autoria de Ana Francisca Ponzio, dimensiona as intenções do evento e como ele foi recebido.

“Assim como o futebol, a dança pode ser a embaixadora do Brasil no exterior. É o que afirma Guy Darnet, ex-crítico de dança, personalidade influente nos meios

culturais franceses e diretor da Bienal Internacional da Dança de Lyon, que terá o Brasil como tema em 1996. Depois de viajar um ano pelo Brasil, Darmet vê com otimismo o futuro da dança brasileira. Segundo ele, a Bienal romperá o isolamento em que vivem coreógrafos e bailarinos no Brasil.”

Em outro trecho, a matéria continua:

“‘Haverá formas eruditas na Bienal. Mas, acima de tudo o evento tem caráter popular’, acrescenta [Darmet], salientando que a programação deverá incluir uma retrospectiva de filmes de Carmen Miranda. Darmet ainda não revelou a programação completa da Bienal, embora já estejam confirmadas as participações do Grupo Corpo, Balé Folclórico da Bahia, de artistas e grupos independentes, como o Atores Bailarinos, Terceira Dança, Lia Rodrigues, além de coreógrafos brasileiros que vivem na Europa, como Márcia Barcelos, Ismael Ivo e Denise Namura.”

A seleção da Bienal foi feita por um estrangeiro e carregou todos os elementos desse olhar de fora: o encanto pelas tradições populares, que vão do Carnaval ao bumba-meu-boi, esteve presente ao lado de companhias contemporâneas em busca de uma dança com acento brasileiro, mas sem qualquer estereótipo nacional. As escolhas passaram pela companhia carioca de Deborah Colker, que despontava como sucesso no país, até Marta Barcellos, que desenvolvia trabalho longe do Brasil. Com esses ingredientes, a Bienal foi representativa para a dança e a imprensa ajudou a espalhar essa posição. Durante meses, matérias, entrevistas e críticas tentavam dar conta do programa.

No entanto, a Bienal acabou propondo um intercâmbio mais amplo entre as artes nacionais: a imprensa (e não apenas os jornalistas interessados em dança) começou a prestar mais atenção na dança que se fazia pelos brasileiros, em solo nacional e no exterior. Assim, o evento expôs nomes como Denise Namura, que desenvolvia um trabalho de pesquisa na França (ainda hoje ela dirige a Cia À Fleur de Peau) e a paulistana Cia. Terceira Dança, que buscava integração entre dança e teatro – e se desfez logo após o evento. A atitude de Darmet solidificou alguns grupos ou artistas nacionais, além do Grupo Corpo. Um exemplo é a Cia de Dança Deborah Colker. Em Lyon, o grupo apresentou *Mix*, coreografia com trechos de *Velox*, de 1995, e *Vulcão*, de 1994, que mais tarde, em 2000, ganhou o prêmio Lawrence Olivier, na Inglaterra. Sobre

esse impulso, Ana Francisca Ponzio escreveu uma matéria na *Folha de S.Paulo*, em 2000, quando a companhia estreou o espetáculo *Casa*, em São Paulo. Dizia assim:

“O novo espetáculo da coreógrafa carioca Deborah Colker, *Casa*, chega a São Paulo na próxima sexta para uma temporada de dez apresentações no teatro Sérgio Cardoso. Fenômeno de bilheteria da dança brasileira, Colker vem demonstrando que é capaz de atrair expressiva quantidade de público também no circuito internacional.

“Tal possibilidade começou a se evidenciar em 1996, quando a Companhia de Dança Deborah Colker ganhou suas primeiras ovações fora do Brasil, ao se apresentar para teatros lotados durante a Bienal Internacional da Dança de Lyon, na França.

“Em maio do ano passado, ao debutar em Londres, o sucesso se ampliou. Centro das atenções da mídia, Colker e seu elenco ganharam artigos de destaque nos principais veículos da imprensa britânica, cujo entusiasmo rendeu convite para nova temporada londrina, em julho próximo, no Barbican Theatre.

“Pelo menos em matéria de público, não foi diferente em Nova York, em fevereiro passado. Se durante a temporada de platéias lotadas no Joyce Theater, a animação dos espectadores não foi proporcional à dos críticos nova-iorquinos, Colker pôde comemorar uma repercussão singular.

“Em vez de se fazer representar por seus assistentes, como é comum em temporadas menos importantes, os críticos veteranos dos jornais mais prestigiados – como Clive Barnes, do *New York Post*, e Anna Kisselgoff, do *The New York Times* – compareceram em pessoa para checar *Rota*, criação anterior de Colker e primeira a ser levada aos Estados Unidos.” (*Folha de S.Paulo*, 22/3/2000.)

Depois de finalizada a Bienal, cada artista ou grupo trilhou um caminho diferente. Não houve uma mudança profunda na situação da dança. Alguns casos isolados, como a companhia Deborah Colker, conseguiram aproveitar o sucesso para deslanchar ainda mais. Outros, como a Cia. Terceira Dança, não tiveram condições financeiras de levar o trabalho adiante. No balanço geral sobre o evento, Ana Francisca Ponzio faz as seguintes observações:

“Após uma maratona de 18 dias, em que 82.559 espectadores assistiram a 106 espetáculos de 48 grupos, entre populares e eruditos, a 7ª Bienal da Dança de Lyon (França) se encerrou ontem festejando o sucesso.

“[...] Como é normal, o lado folclórico tocou mais fundo a emoção dos franceses. O desfile de escolas de carnaval pelas ruas de Lyon somado ao show ‘Aquarela do Brasil’ e às apresentações super-lotadas do Balé Folclórico da Bahia tiveram mais apelo popular e maior destaque na mídia. No entanto a dança brasileira como um todo ganhou uma visibilidade até então inédita. Funcionando como uma grande vitrine, a Bienal de Lyon recebeu cobertura jornalística de 225 profissionais da imprensa escrita internacional, 34 do rádio e de 11 canais de televisão europeus.”

No trecho seguinte, ela faz uma colocação importante sobre a visibilidade dos grupos de dança contemporânea “desconhecidos” no próprio Brasil:

“Para coreógrafos independentes que transitam no circuito alternativo e são quase desconhecidos no Brasil, a Bienal transformou-se em porta de entrada para um aceleramento em suas carreiras. A este círculo pertencem Fernando Lee e Márcia Milhazes, que brilharam em Lyon. Falta, agora, se estabelecer no Brasil uma política cultural competente, para que expressões como a dança não precisem de iniciativas estrangeiras para ganhar atenção em seu próprio país.” (*Folha de S.Paulo*, 30/9/1996)

No período em que estive em evidência por conta do evento, a dança brasileira foi muito comentada. Aos poucos, no entanto, foi deixando de aparecer. Não houve um balanço mais amplo sobre o que ficou para os artistas dessa Bienal. Os comentários mais profundos desapareceram depois dos “18 dias de maratona” e o que poderia ter se desdobrado em favor da dança foi dissolvido. Apesar de a dança brasileira ter aparecido e se destacado internacionalmente nesse período, os resultados posteriores são poucos e isolados, uma ou outra companhia ou artista se destacou. De modo geral, a imprensa brasileira atual revela muito mais interesse em anunciar do que refletir, como já foi colocado no primeiro capítulo desta dissertação, e isso não é um problema isolado da dança. Assim, a reflexão parece sempre dar lugar à novidade, descuidando da continuidade. “Não se trata, portanto, da continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante.”⁸⁷

⁸⁷ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por subtração”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 111.

3.3 Dança contemporânea

Para recordar assunto já tratado, a dança contemporânea principalmente a partir da década de 1990 se caracteriza pelo desdobramento de linguagens, fruto da busca dos artistas por um modo de se movimentar capaz de transmitir suas inquietações, suas posições diante do mundo. O lastro dessas linguagens que apareceram no palco ou em espaços alternativos será único, no sentido de que cada criador unirá o que melhor demonstra seu entorno, sua vontade, e nem sempre a formação em dança será necessária ou pré-requisito. Contudo, não há limite técnico capaz de demarcar uma criação: um bailarino pode sobrepor o que lhe convir, desde o modo de caminhar ou um antigo balé romântico até a ligação com as artes plásticas, as performances ou um estudo e exposição da anatomia do corpo. A dança dos anos 1990 (e até hoje), abriu-se para as particularidades de cada artista.

Não é um fato isolado. Movimento histórico, as investigações da dança contemporânea atravessam o Ocidente, e a rapidez das informações aproximou coreógrafos de países distintos. O termo “dança contemporânea” foi (e é) motivo de exames, que tentam dar conta de sua localização na história dessa arte. “O que é a dança contemporânea [porque nós recusamos operar a distinção muito imponente entre moderno e contemporâneo]? Seguramente não é uma simples mutação de códigos gestuais em relação a outras expressões de dança, mesmo que com certa constância, querendo ou não, isso possa ser constatado. [...] O que contava para a ‘nova dança’ [termo que corria na Alemanha e nos Estados Unidos], não era ‘O que isso parece?’, mas ‘O que isso diz?’. Uma maneira não de assinalar à dança a liberdade de uma mensagem, mas de retirar a pura aparência de espetáculo. Ou, que dizia essa nova dança? Qualquer coisa de delicado e de imenso: a ação, a consciência do sujeito no mundo.”⁸⁸

O texto foi escrito, em 1997, pela crítica e historiadora francesa da dança Laurence Louppe, e demonstra que a pesquisa em dança naquele momento já era “globalizada”, para usar um termo comum à época. Ou seja, guardada as proporções de alcance e de produção, os artistas de países como Brasil e França tinham idéias similares sobre a questão do desenvolvimento do seu próprio vocabulário da dança, da individualidade de cada criador. “Em dança contemporânea, não há senão uma só e

⁸⁸ LOUPPE, Laurence. “La danse contemporaine: naissance d’un projet”. In: *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas, Contredanse, 1997, p. 43.

verdadeira dança: aquela de cada um [...]. As técnicas contemporâneas são antes de tudo instrumentos de conhecimento conduzindo o dançarino a essa singularidade. O bailarino moderno e contemporâneo não deve sua teoria, seu pensamento, senão a ele mesmo.”⁸⁹

Ao comparar o bailarino moderno e contemporâneo a autora faz ligação entre o despontar do século XX e seu final. O recuo e aproximação no tempo têm um significado: a dança moderna não nasceu como uma contradição à herança clássica, ela se constitui ao largo e além do balé clássico, ou melhor, ela se faz em corpos que, na grande maioria dos casos, não tinham experimentado essa técnica. Quase simultaneamente, nos Estados Unidos e na Alemanha, países com pouca tradição clássica, a dança moderna emerge. De um lado, com Isadora Duncan (1878-1927), Loïe Fuller (1862-1928) e Ruth Saint Denis (1877-1968), de outro, com Rudolf von Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973). “Cada um, a sua maneira, sob a influência de variadas filosofias, inventa um tipo de primeiro degrau da dança. As três americanas começam suas carreiras fora de qualquer formação acadêmica; elas se colocam à escuta de um corpo formado por uma época, uma educação, uma família sem dúvida; mas elas não vão romper com nenhuma tradição coreográfica.”⁹⁰

A dança moderna coloca, por assim dizer, esse divisor de águas: cada um pode criar sua maneira, seu padrão para se movimentar. A segunda geração americana será exemplar na seriedade desse desenvolvimento, Martha Graham e Doris Humphrey, particularmente. As duas elaboraram refinadas técnicas de movimentação. Para Graham, a macia será central como símbolo das pulsões e dos desejos. A partir dessa concepção, a base de seu movimento passa pela oposição entre contração e distensão do ventre. Humphrey abordará a dança a partir da concepção de que “o movimento é um arco suspenso entre duas mortes”; com isso, a queda e a recuperação darão a estrutura e a dinâmica de sua cartilha.

Por esse caminho, a dança moderna evoluiu e se sofisticou tanto a ponto de as gerações de 1960 e 1970 negar sua rigidez. Esses novos artistas, como Lucinda Childs, Steve Paxton, Trisha Brown, entre outros, serão chamados de geração pós-moderna e multiplicarão a idéia de que cada profissional pode pensar e direcionar sua dança, sua técnica. O teatro, a música, as artes plásticas são sistematicamente incorporadas à dança.

⁸⁹ Id. *ibid.*, p. 44.

⁹⁰ MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La Danse au XX Siècle*. Évreux: Bordas, 1995, p. 81.

A feitura da dança contemporânea se encontra dentro dessas coordenadas históricas. Ela aflora dessa liberdade experimentada inicialmente pela dança moderna, mas agora com um desencadeamento e proporções inesgotáveis, pelo número de artistas, pela troca possível e muitas vezes comum entre as artes.

Dentro desse panorama, a velocidade e o acesso facilitado às informações combinados à flexibilidade do vocabulário para a dança derrubaram mais uma barreira: a diferença do que se produz aqui ou em outro país é cada vez menos uma diferença de formação e informação (fatores que eram divisores nas décadas passadas): a dança se completa com corpos de outros lugares – não por acaso bailarinos e coreógrafos brasileiros passaram a ser convidados para realizar trabalhos em companhias internacionais⁹¹.

Uma crítica de 1999, feita para a *Folha de S.Paulo* revela um exemplo dessa contemporaneidade da dança brasileira, com o trabalho do coreógrafo Henrique Rodovalho para a Quasar Cia. de Dança, de Goiânia. O título diz: “Quasar dança a fragmentação urbana”. O texto de Ana Francisca Ponzio começa descrevendo o espetáculo:

“Depoimentos colhidos no saguão do teatro, pouco antes do início do espetáculo, são ouvidos mais tarde numa das cenas de *Divíduo*, a nova criação de Henrique Rodovalho para o grupo goiano Quasar, que encerra hoje curta temporada no Sesc Vila Mariana.

“As respostas ao que se faz quando se está só, colhidas junto aos espectadores, criam denominadores comuns. Comer, pensar, ler, cozinhar, lidar com a expectativa de sexo ou de um possível encontro amoroso, compõem ações e anseios de um cotidiano banal, no qual todos se espelham e em cujo vácuo prevalece a dificuldade de comunicação.

“Com ousadia, e sem temer riscos, Rodovalho deixa a realidade invadir a representação cênica para indagar os limites entre real e virtual que caracterizam a condição urbana neste final de século.

“Ao telefonar para um ‘Disque Erótico’ [de verdade], a garota pergunta ao dono da voz anônima como ele excita uma mulher, concedendo ao público o papel de *voyeur*.

⁹¹ Para dar um exemplo, em 2006, Henrique Rodovalho, coreógrafo da Quasar Cia. de Dança, foi convidado a criar uma peça para o Nederlands Dans Theater, na Holanda.

Como outros personagens, ela está inserida na moldura quadrada, separada de ambiente similar pela parede que aproxima e afasta.

“Na bem resolvida cenografia de Shell Júnior, os apartamentos da urbe moderna são simulados no palco quase tão somente pela iluminação. Em cômodos contíguos, as cenas se entrecortam, sempre cedendo espaço para as interferências externas – como o entregador de pizzas saído das imediações da Vila Mariana que, repentinamente, se vê no palco.

“Comendo pizza ou assistindo televisão, a comunidade urbana de ‘Divíduo’ [palavra de origem latina que significa ‘divisível’] faz as mesmas coisas, sem compartilhá-las. Mesmo quando colocadas frente a frente, os personagens não se olham, e fica por conta da canção ordinária, tocada no rádio, a fonte capaz de estimular a imaginação de cada um.

“Para enfatizar o universo fragmentado de ‘Divíduo’, a trilha sonora de Hendrik Lorenzen também junta sonoridades que, quando se tocam, parecem gerar atritos. Outro ponto a favor do espetáculo: a composição de Lorenzen é uma colagem de diferentes diapasões, com ruídos urbanos e sons de televisão misturados a uma tessitura musical que evoca a languidez de um dia-a-dia repetitivo.

“A fragmentação é também quem conduz a coreografia, feita de movimentos que parecem dividir o corpo em pedaços isolados. Ao contrapor a eliminação das distâncias criadas pela tecnologia aos distanciamentos que marcam as relações pessoais, o Quasar evita, sem cair no amargor, o humor que marcou mais intensamente seus espetáculos anteriores.

“No repertório do coreógrafo Henrique Rodvalho, ‘Divíduo’ desponta como mais uma amostra do talento deste criador que está incluindo Goiânia no mapa da dança brasileira.” (*Folha de S.Paulo*, 16/5/1999.)

Nessa crítica positiva, é possível entender o ponto de vista do coreógrafo sobre as questões urbanas: o isolamento, a tecnologia como forma ínfima de ligação entre as pessoas, a frieza e a solidão diante da situação. Tudo isso marcado por um corpo que dança em “pedaços isolados”. Além de criar o panorama da peça apresentada, o texto se destaca por localizar o leitor nos movimentos de cena, com riquezas de detalhes. Outra questão dessa coreografia é a “universalidade” de seu tema. Explica-se, questões relacionadas à vida urbana foram temas comuns para profissionais de outros cantos do mundo. “A sociedade contemporânea ocidental, a rapidez, a violência, a consciência da

miséria crescente, o desmoronamento dos sistemas de valores tradicionais e a crise das ideologias parecem hoje engolir, sem distinção de gêneros, uma arte particularmente sensível a esse tempo porque é a arte do movimento.”⁹²

Além dos temas comuns e da busca por linguagens, a dança contemporânea brasileira também recebeu sistematicamente técnicas que eram usadas e desenvolvidas nos Estados Unidos e em países europeus. Não apenas em espetáculos internacionais que se apresentavam por aqui, mas por via de bailarinos que trouxeram para cá seus estudos e aqui desenvolveram um modo de comunicar isso. Um trecho de uma matéria de 1998, para *O Estado de S.Paulo* pode exemplificar esse trânsito da cidade:

“Marcelo Evelin saiu do Brasil há 11 anos. Estabelecido em Amsterdã, onde já realizou mais de 15 espetáculos, volta a São Paulo para dar um workshop no Estúdio Nova Dança amanhã (das 19 às 22 horas), sábado e domingo (das 14 às 18 horas). Nessa oficina, o bailarino e coreógrafo pretende aprofundar as possibilidades de desenvolvimento de um movimento que não reproduza modelos prontos. ‘Não tenho interesse em formas já estabelecidas que todos sabem que funcionam bem, pois continuo acreditando ser possível declarar algo pessoal com o corpo’, explica.” (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 04/6/1998.)

Há, como mostra a matéria, um trânsito de idéias sobre a dança contemporânea que circula com frequência pela cidade nessa época. E há também uma forte cobertura jornalística para esses eventos – existem diferenças na abordagem entre os dois jornais⁹³, até mesmo no espaço concedido a esses novos eventos. No entanto, de modo geral, os dois cadernos de cultura tentaram aproximar o leitor desse novo modo de ver e fazer dança.

3.4 Aprovação e vanguarda

⁹² MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La Danse au XX Siècle*. Évreux: Bordas, 1995, p. 204.

⁹³ Nos anos 1990, a cobertura de dança no *Jornal da Tarde*, que foi marcante na década de 1970, é decrescente, assim como a crítica que se fazia em suas páginas. Em 2000, já não há uma pessoa responsável pela área no caderno de cultura e as críticas foram eliminadas, não apenas em dança. Dessa forma, os dois jornais mais atuantes em dança eram *Folha de S.Paulo* e *Estado de S.Paulo*. Outros jornais nessa época também abriram espaço para a dança, como o caderno de cultura do jornal econômico *Gazeta Mercantil*, Caderno de Leitura Fim de Semana, mas não tiveram o mesmo alcance dos dois principais concorrentes.

Diante dos impasses da crítica, há um acordo implícito de que o bom crítico é aquele que conhece e compreende profundamente seu meio. Para confirmar, nos dois jornais paulistanos analisados ou em outro grande jornal internacional, é difícil encontrar um crítico sem boa formação. A fórmula parece perfeita: conhecendo seu meio, os erros seriam ínfimos. Contudo, a questão é mais delicada. “O maior crítico de música da Alemanha do século XIX chamava-se Eduard Hanslick – e ficou tristemente famoso porque era adversário de um gênio chamado Wagner [...] Mas será que Hanslick não entendia de música? Ora, é claro que entendia, muito mais do que a média dos admiradores de Wagner, na época ou hoje. Será que Sainte-Beuve não entendia de literatura? Claro que entendia. E talvez o problema fosse até este: o de que entendiam demais. Estavam tão imbuídos das regras vigentes, que não podiam entender o que ultrapassava essas regras. O investimento pessoal de estudo, de paciência, de admiração que envolve um profundo conhecimento de determinada arte, da música, da literatura, do cinema, se quisermos, pode até ter esse efeito de nos blindar, de nos tornar insensíveis a alguma coisa que parece – mas só parece, como eu disse – estar ‘melando o jogo’.”⁹⁴

A frase de Marcelo Coelho indica que nem sempre o crítico, mesmo com seu conhecimento muitas vezes superior à média, consegue escapar ao tradicionalismo, ao conservadorismo das posições. Em posição oposta, há alguns críticos que se envolvem diretamente com a vanguarda e adotam a postura de apostar quase cem por cento em um movimento. No mesmo texto, Marcelo Coelho lembra que os poetas simbolistas franceses, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, por exemplo, renovaram enormemente a literatura universal. “Mas é curioso, se pegarmos *Caminhos do decadentismo francês*, de Fulvia Moretto, o livro transcreve uma série de textos de crítica literária do final do século XIX, favoráveis à ‘vanguarda’ da época, e a quantidade de poetas nulos, sem valor, elogiada ali junto com os ‘grandes’, é de assustar também.”⁹⁵

A balança entre passado e futuro, a balança do crítico, tal como tratado no primeiro capítulo desta dissertação, quase nunca pode ser medida com exatidão, porém é seu ponto de partida. Na dança, como em outras áreas, a contemporaneidade provocou reações de diversas ordens. Nos dois jornais aqui mais examinados, a diferença no tratamento é grande. *O Estado de S.Paulo*, por exemplo, apoiou abertamente algumas

⁹⁴ COELHO, Marcelo. “Jornalismo e crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*, São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 86.

⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 87.

manifestações contemporâneas como o Estúdio Nova Dança, de São Paulo, e o Festival Internacional de Dança (FID), de Belo Horizonte. A posição da *Folha de S.Paulo* era mais discreta. Apesar da cobertura ampla, geralmente com matérias, não havia uma eleição visível.

Antes de seguir com a análise e tentar novamente entender a relação entre a dança e a crítica, apresento alguns exemplos dessas atuações.

O primeiro exemplo é de *O Estado de S.Paulo*, escrito em 1996. O título diz sobre o que será a matéria: “Nova Dança estréia com duas coreografias”⁹⁶. No primeiro parágrafo, a matéria revela sua posição.

“Faz tempo que não surge, na dança de São Paulo, algo com a vitalidade do Nova Dança. No princípio, foi apenas uma escola. Em seguida, associou-se à Cooperativa Paulista dos Bailarinos-Coreógrafos e passou a produzir as Terças de Dança, evento destinado à formação de platéias. E agora, apenas seis meses depois, lança uma companhia de dança profissional. A Cia. Nova Dança estréia hoje, às 21 horas, no Teatro Paulo Eiró uma curta temporada, que se encerra no dia 31.

“[...] Vinda de quem vem, a nova companhia não podia mesmo ser projeto qualquer. Porque as quatro fundadoras da escola – Adriana Grechi, Thelma Bonavita, Tica Lemos e Lu Favoreto – partilham não apenas uma mesma afeição pelas danças dos tempos de hoje, mas, sobretudo, a mesma certeza de que essas técnicas de dança não são alternativas nem marginais: são saberes que foram corpos para o palco. A Cia. Nova Dança nasce com uma estrutura singular. São dois núcleos básicos de criação, um coordenado por Thelma e outro por Adriana. Nos núcleos, o material pesquisado para o trabalho em sala de aula é desenvolvido com objetivos cênicos.”⁹⁷ (Helena Katz, *O Estado de S. Paulo*, 21/3/1996.)

A segunda matéria é da mesma autora e mostra outro projeto que mereceu constante destaque durante os anos 1990, o Festival Internacional de Dança (FID). A análise sobre o festival é de 1996. Depois de apresentar a última coreografia do evento, o segundo parágrafo trata de ambientar o leitor:

⁹⁶ Apesar de ser menos uma crítica do que uma matéria jornalística, eu a incluí porque é quase uma análise, apesar da entrevista, com julgamento e descrição.

⁹⁷ Texto em anexo.

“Inventado por Adriana Matos (Banana) e Carla Lobo, da Adriana Banana Produções, este FID inaugurou, entre nós, um perfil semelhante ao Festival Klapstuck, da Bélgica. Ou seja, nasceu como um espaço para a dança que se pensa como um jeito de assinar o mundo de agora. Reunindo nomes desconhecidos do público brasileiro, fez disto o seu mérito: divulgou informação de qualidade e plugou aqui um tipo de circuito ao qual não se tinha acesso. Depois deste primeiro FID, a paisagem da dança ficou maior.

“[...] A surpresa, para quem ainda não confia que aqui há vida inteligente, foi conferir que há, sim, público curioso, interessado naquilo que ainda não conhece. Porque tanto os espetáculos em Belo Horizonte quanto os de São Paulo tiveram platéias lotadas. Quando iniciativas desse porte dão certo, o que se abre é a chance de abrigar a diversidade. Sem ela, não há cultura que se mantenha interessante. Cultura monotemática, nesse sentido, se torna um oxímoro.”⁹⁸ (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 6/12/1996.)

Dando um salto no tempo, a crítica do ano de 2000 exemplifica, mais uma vez, a afirmação sobre a atuação do Nova Dança. A chamada prevê o conteúdo: “*Toda Coisa se Desfaz* revela toda a competência da Cia. 2”. O texto começa assim:

“São Paulo ganhou mais uma companhia de dança no ano passado, a Cia. 2 do Estúdio Nova Dança, que apresenta seu mais recente trabalho, *Toda Coisa se Desfaz*, no Centro Cultural São Paulo, até domingo. Trata-se do mais novo produto de um dos mais importantes movimentos surgidos no Brasil em tempos recentes e que tem o Estúdio Nova Dança como eixo. Lá, se dá nascimento a pensamentos que tomam a forma de dança e não apenas a grupos ou coreografias. Esta diferenciação aponta para o seguinte: nada do que se tornou público como vinculado a este projeto desde 1995, ano de sua fundação, se assemelha ao senso comum que vê dança tão somente como uma relação entre música e movimento. Coreografia não é entendida como a habilidade de aprender como preencher música com passos de dança.

“[...] *Toda Coisa se Desfaz* carrega um desconforto intrínseco. Coisas típicas do seu assunto, a impermanência, um dos parâmetros sistêmicos mais difíceis de serem abordados. Evidentemente, a complexidade do tema foi apenas arranhada, mas o

⁹⁸ Texto em anexo.

resultado expõe cinco artistas, sob a competente direção de Adriana Grechi, farejando trilhas muito estimulantes e cometendo ousadias – uma combinação explosiva. O trabalho focou a necessidade de construir-se um vocabulário pertinente aos assuntos, deixando de lado a velha convicção de que basta aprender a recortar e colar em dicionários prontos. E também não deixou de lado a questão do espaço/tempo. O ótimo vídeo de Wilson Martins como que instala o diálogo entre tempo real e virtual, presença e desaparecimento, já no início do espetáculo, mas o faz por meio de uma discussão mais familiar, a do ponto de inserção do artista na vida cotidiana. O recheio da Cia. 2 já é suculento e, como toda coisa se desfaz mesmo, promete amadurecer novas surpresas bem rápido.” (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 26/5/2000.)

Sem entrar nos méritos dos grupos e artistas citados, o fato é que os três textos ilustram que a crítica estava mais preocupada em validar um movimento do que em olhar para o talento dos artistas. A defesa dos eventos ou coreografias é também defesa de uma idéia maior sobre essa arte: “a dança que se pensa como um jeito de assinar o mundo de agora” e que esses escolhidos são porta-vozes. Ao adotar essa postura, as críticas criam, como no capítulo anterior, um elo pessoal com o artista, pois ela ratifica e promove um comportamento, o qual o próprio autor acredita ser o correto. A ligação entre dança e crítica se dá nessa comunicação direta de aprovação de um movimento, antes mesmo de olhar o talento e o trabalho, isto é, aquilo que é crucial em se tratando de arte: questões de forma.

Esses dados não andam sozinhos. A partir deles, surge uma outra questão que permeia a crítica jornalística de dança, principalmente nessa década de 1990: a condição de “avalista”. “[...] A influência de Paulo Francis foi, sem dúvida, o dado mais marcante para os jornalistas desta geração. E por síndrome de Paulo Francis, não entendo simplesmente aquilo que se costuma criticar nele – arrogância, desprezo, o ‘gosto porque gosto, não gosto porque não gosto’, etc. Em certa medida, isso sempre existiu na crítica. O problema não é o do julgamento subjetivo, da arbitrariedade mesmo, ou da força das opiniões, da carga polêmica, etc. O problema é que essa subjetividade do crítico se apresenta como um contraponto à influência do mercado, esse arbítrio e essa superabundância de opiniões do crítico se apresenta como contraponto à ausência de opiniões do caderno, do jornal. O que acontece então? A subjetividade vira mercadoria.

A opinião vira grife”⁹⁹. A crítica de dança no Brasil jamais teve o peso da literária ou musical. Mesmo quando se fala na síndrome Paulo Francis, a polêmica em dança quase sempre tem proporções restritas aos próprios envolvidos – o crítico e o artista.

Mesmo com essa restrição do alcance da dança, o texto de Marcelo Coelho vai além e propõe mais uma questão que cabe a esta dissertação. Ao se tornar grife, a voz do crítico vale mais do que seu pensamento. Em outras palavras, não importa o que ele tenha a dizer, mas que ele disse alguma coisa. Os textos se apresentam com o poder da palavra final, taxativas e sem desdobramentos. Nessa lógica perversa, também acontece um jogo inverso: “mesmo a fuga ao mercado se torna mercadológica; a afirmação de um ponto de vista subjetivo se torna objeto, opinião coisificada, gesticulação, embalagem.”¹⁰⁰

No tópico seguinte, dou continuidade a essa análise e à relação entre dança e crítica.

3.5 A crítica e a dança

A relação da crítica e da dança ao longo dos anos 1990, em São Paulo, transita entre a herança de um modo de observar e analisar a dança e vários fatores externos. A crítica se viu valorizada com o enriquecimento cultural e econômico da cidade e da própria imprensa local, e, apesar de a cidade não comportar os grupos de maior impacto na dança dos últimos anos, pode-se dizer que a consolidação da dança passa, quase necessariamente, por São Paulo: se era aqui que os artistas tinham espaço para se apresentar com mais frequência, era aqui também que acontecia a validação de seus trabalhos pela crítica.

Diante desse crescimento, um outro fator determinante para a mídia em geral – e não apenas no Brasil – foi a presença maciça da industrial cultural. O que significa dizer que as críticas respondem muitas vezes à programação divulgada por *releases*. Com a quantidade de textos produzidos, pode-se também dizer que a dança influenciou a crítica, alimentando sua percepção sobre as produções e suas relações com a história da dança, mas o mercado também trouxe sua parcela de decisão. Por outro lado, apesar de os jornais terem enfrentado uma crise financeira aguda e posto a perder suas vozes

⁹⁹ COELHO, Marcelo. “Jornalismo e crítica”. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000, p. 92..

¹⁰⁰ Ibid.

reflexivas com certa regularidade, a dança conseguiu manter nos dois principais jornais sua presença durante os anos 1990.

No modo de tratar a dança, em grande medida, os textos da década de 1990 se aproximam dos da década de 1970, como foi apontado em algumas análises nos tópicos anteriores. No entanto, é uma crítica mais atuante, no sentido de ser mais presente nos jornais e mais determinante pela força da imprensa e da cidade paulista. Em 1999, por exemplo, apenas no *O Estado de S. Paulo* foram publicados cerca de 90 textos sobre dança, o que dá uma média de três por semana. Em termos comparativos, em janeiro de 2007, a *Folha de S. Paulo* não teve mais do que três matérias durante o mês.

Assim, no grande espectro de críticas produzidas no período selecionado, não é apenas a vivacidade da efervescência paulistana que deixa sua marca, mas um potente e múltiplo panorama da dança que se fez no Brasil e muitas vezes no mundo à época. Se não dá para dizer que essa é a principal função da crítica, no país ela é um elo fundamental, com a carência de estudos e publicações na área, para retomar o

apresentação da trupe de Rousseve, e que deixou a sala aos magotes ao longo das três peças dançadas pela Stephen Petrônio Company.

“Talvez a organização do Carlton agradasse mais a sua platéia se tivesse escalado para o primeiro dia atrações menos cerebrais, mais espetaculares. Pois nem Rousseve nem Petrônio – embora os dois tenham concepções antípodas da dança – cedem ao espetáculo como um fim em si. David Rousseve usa a cena para falar de sua negritude, de suas raízes, toma como matérias-primas da criação histórias familiares. Stephen Petrônio não é assunto de si mesmo, a não ser indiretamente. Se estão presentes no palco a homossexualidade do coreógrafo e conflitos de poder, eles são objeto de uma química que tende a transformá-los em puro e vigoroso movimento.

“Rousseve, que vem ao Brasil pela primeira vez, provavelmente decepcionou quem esperava ver a atlética dança dos históricos pioneiros do Dance Theatre of the Harlem. Mas Rousseve, embora use quantidades restritas de dança pura, domina a dança-teatro. Sua evocação do mundo negro nos EUA, no passado e no presente, na Louisiana, onde nasceu sua avó, em Nova York, onde vive, transforma-se numa explosão de paixão, raiva e energia.

“A teatralidade das peças de Rousseve é patente. Ele não se limita a coreografar. É também cantor, ator e bailarino. Disseca com agonia, beleza e humor, histórias de opressão e repressão. O programa de Rousseve revela um artista seguro, ousado, que não teme a poesia.

“Com um elenco de bailarinos/atores talentosos, bem treinados, desafia histórias arrepiantes. Caso de *Dry Each Other's Tears in the Stillness of Night*, em que um velho Negro lembra sua vida e o improvável triângulo de afetos estabelecido por ele com Martha, sua mulher branca, e Winfield, seu melhor amigo, um afetado homossexual. E de *Urban Scenes/Creole Dreams*, em que a avó, Yvette Glover, emocionou ao soltar a voz num poderoso blues.

“Stephen Petrônio nada tem a ver com teatro-dança. Seu desenho coreográfico é de outra cepa. Tem a ver com o expressionismo e modernismo filtrados nos Estados Unidos por dezenas de artistas que beberam nas águas de Martha Graham e outros aventureiros do movimento. Petrônio, no entanto, não poderia ser considerado filhote de Graham ou do expressionismo.

“Suas coreografias recusam a emoção. O artista coloca em cena um mundo seco, violento, desapaixonado. A ênfase está no movimento, na intensidade do gesto, na violência denunciada em todas as situações humanas levadas ao palco. A mais enérgica

de suas peças, *MiddleSex Gorge*, é uma feroz e provocativa demonstração da inutilidade das lutas pelo poder. E a mais curiosa é *The King is Dead*, onde Petronio cria uma improbabilidade, secando as paixões de *Bolero*, de Ravel, desglamourizando a visão tradicional dessa partitura. Não é arte para quem quer piruetas e fouettés.” (Alberto Guzik, *Jornal da Tarde*, 6/6/1995.)

Guzik começa por desautorizar a organização do evento: eles deveriam ter se concentrado em peças mais comerciais para não espantar o público na abertura, o que contrariaria a idéia do festival. Ao mesmo tempo, os dois espetáculos não causaram a polêmica esperada – provavelmente uma referência a outras edições do festival. Mas, em seguida, ele desautoriza sua própria sugestão. Ao longo da crítica, ele mostra justamente porque essas peças são de difícil acesso e que, com os temas envolvidos, nenhuma das duas cede ao apelo do espetáculo convencional, como o crítico mesmo sugere. A crítica é favorável e há nela uma busca pela compreensão e pela descrição das cenas, ainda que alguns adjetivos possam parecer soltos, sem referências completas ao leitor (“artista seguro, ousado, que não teme a poesia”). No final, conseguimos compreender que Rousseve trabalha no limite da dança-teatro, com um peso grande para a relação com suas tradições negras. Petronio tem no movimento sua maior arma: rigidez e precisão são elementos incorporados à coreografia. A emoção não se dá pelo encantamento do corpo no espaço, pela harmonia que a dança pode representar, a emoção acontece pela dureza, pela matemática do corpo despojado de lirismo. O autor pincela os quatro pontos da crítica pontuados por Sally Banes: descrição, avaliação, interpretação e localização. Esta última questão, talvez pela falta de espaço, seja um pouco lacônica – com a referência a Martha Graham. Tudo conciso, mas claro para quem lê.

A próxima crítica traz de volta à cena o Balé da Cidade de São Paulo, um dos grandes suportes para a crítica no período anterior desta dissertação. Com ela, pincelamos a história recente do grupo e a preocupação da autora em ressaltar a vontade do grupo, apesar de a coreografia trazer algumas cenas literais. Como no texto anterior, este também se inicia com uma espécie de “desautorização”, mas, diferentemente do outro, sua desautorização acontece como avaliação da coreografia. Vamos a ela:

“O espetáculo *De Repente, Não Mais que de Repente...*, que o Balé da Cidade de São Paulo estreou nesta semana no Teatro Municipal, carrega o peso da morte de Tom Jobim, cuja obra musical inspira a coreografia. Ao ressaltar o clima de tributo, o balé deixou de explorar mais intensamente o universo luminoso do compositor.

“O lamento, contido em algumas cenas, é ressaltado principalmente pela iluminação, detalhe que deveria ser repensado. A boa idéia de utilizar o palco nu, livre de cenários, aumenta o papel do desenho e jogo de luzes, pouco resolvidos nesta primeira temporada.

“O fundo do palco, sempre negro, instala uma atmosfera de noite eterna. Funciona em certos trechos, quando cadeiras espalhadas remetem a ambientes noturnos, como bares e boates. Mas rouba a perspectiva de horizonte infinito, de natureza e encantamento, também contida na obra de Tom.”

O texto de Ana Francisca Ponzio, escrito em 1995, sugere nessas linhas iniciais que o espetáculo tratou a música de Tom Jobim com certo convencionalismo, ainda muito influenciada pela morte do compositor. Contudo, a ferramenta da avaliação se perde nesse caso porque, em nenhum momento, as questões pontuadas são esclarecidas: a luz não está boa; a coreografia deixa de representar o universo do leitor; o fundo negro só funciona em certos momentos. Na seqüência, o mesmo texto lembra ainda a perda do compositor.

“Talvez a descontração predominasse, se Tom estivesse presente, como planejavam os idealizadores do espetáculo. A perda repentina e recente do compositor ampliou a responsabilidade do coreógrafo português Vasco Wellencamp, que, tudo indica, se sentiu compelido a apresentar uma obra capaz de corresponder a expectativas do momento.

“Fiel a seu estilo neoclássico, Wellencamp deixa claro sua parceria com os bailarinos. Sem impor modelos fechados e receptivo à participação do elenco, Wellencamp faz uso das características inatas do dançarino brasileiro.

“As seqüências possuem a fluência que Wellencamp costuma imprimir a seus balés. Além de explorar todos os agrupamentos, entre duetos, trios, quartetos, o coreógrafo inclui belos solos, como o executado por Ivonice Satie, ao som de ‘Modinha’.

“O samba no pé, executado pelo bailarino que personifica Tom, faz do compositor um sambista e distorce sua imagem. Tais recursos literais poderiam dar lugar a nuances de movimentos que a obra de Tom despertaria num processo mais prolongado de criação coreográfica.

“No conjunto, a coreografia transcorre com ritmo e dinâmica espacial. Procurando dialogar com a poética das músicas, Wellencamp trabalha os movimentos como uma sinfonia em que tudo soa em conjunto. Sem apelar para a representação teatral, faz da interdependência entre dança e música seu principal instrumento.

“No entanto, o maior trunfo de *De Repente, Não Mais que de Repente...* é o elenco, pleno de qualidades. Além de coesão técnica e versatilidade, o grupo transmite alegria de dançar, desejo de estar no palco e dar o melhor de si.

“Superando o intervalo fora de cena que a companhia enfrentou no final do ano passado, o Balé da Cidade volta com fôlego redobrado, provando que hoje é um dos melhores elencos de dança do país.” (Ana Francisca Ponzio, *Folha de S.Paulo*, 28/4/1995.)

Novamente, nesse encerramento, é a falta de explicação para as avaliações que faz a crítica perder a clareza. Está evidente que a autora conhece a capacidade da companhia, o estilo do coreógrafo, a importância de Jobim e isso dá um conforto para quem a lê. Mas é como se a impressão pessoal não se deslocasse em busca da objetividade da análise e da compreensão e a apreciação surge, então, imperiosa na falta de referências ao leitor. Na retrospectiva, nos dois períodos, essa falta de aproximação com o leitor por meio da compreensão e explicitação do conhecimento é o maior desnível dentro do pensamento crítico que se levantou no primeiro capítulo.

No próximo exemplo, uma peça de outra companhia importante para a década de 1970, o Ballet Stagium, é analisada. O texto é de 1998 e, como o anterior, mostra o domínio do autor sobre o tema nas referências históricas da coreografia e do grupo.

“Décio Otero está em movimento. Quem duvidar, que vá conferir no Teatro Municipal de São Paulo até amanhã ou, na semana que vem, no Teatro Arthur de Azevedo. Com uma sólida carreira de quase 30 anos como coreógrafo, na qual consolidou, nos anos 70 e 80, um jeito próprio de falar das coisas do Brasil, indica estar determinado a encerrar os anos 90 com outro tipo de explorações [...] Quando alguém,

na posição que Décio Otero ocupa, se permite uma inquietação artística, isso já torna essa inquietação admirável.

“A continuidade dos sinais pode ser rastreada também nas mudanças efetuadas nesta nova versão de *Old Melodies* que a companhia apresenta. Apresentada em outubro, agora traz um visual mais despoluído dos excessos de cores e materiais da primeira montagem. Com isso, a obra deixa mais clara a sua estrutura de teatro-revista na forma de espetáculo de dança – uma idéia, de fato, interessante, pois devolve para a dança uma de suas mais importantes influências, aqui no Brasil.

“As novas gerações nem sabem, mas a revista, no Brasil, colaborou para a formação de um teatro de características diferentes das do europeu e para a divulgação da música popular brasileira da época. Política e costumes formavam seus temas e, especificamente com relação à dança, as relações do teatro-revista com o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, são muito pouco conhecidas, mesmo hoje – e fundamentais para que se compreenda a nossa dança de agora.

“Nesse sentido, *Old Melodies* conecta-se com os objetivos maiores do Stagium, que ocorrem no plano extradança: ajudar a resgatar a memória e a cidadania, usar valores locais para levantar considerações de alcance geral.

“Quem conhece um pouco do que aconteceu nas artes cênicas nos anos 50, no Rio, entende melhor as referências de *Old Melodies* e vai saborear mais os momentos Prokofiev da trilha, por exemplo, que devem lá estar justamente como emblema do trânsito erudito-popular que ocorria. Ao limpar o trabalho, Otero conseguiu maior concisão e força. E demonstrou que essa criação, com outros ajustes, ainda pode vir a se tornar o seu Kuarup dos anos 90.”

O texto chega até aqui com um emaranhado de referências e afirmações. Primeiro a reabilitação de Décio Otero, o coreógrafo do Stagium; em seguida, a coreografia apresentou significativa melhora com a eliminação das cores; a aproximação com o teatro de revista aponta para questões fundamentais da nossa história com a dança e com a própria posição da companhia, em sua atuação “extradança”. Há uma grande quantidade de “por quês” que poderia ser levantado nesse texto para criar uma unidade que ele mesmo lança, mas não completa. A crítica termina com mais uma afirmação:

“Em *Neblina*, a estréia desta temporada, o novo ‘Décio-em-trânsito’ aparece mais. Como um coletor de referências, construiu uma peça de caráter modernista. Gestos do cotidiano são trazidos para o seu vocabulário, mas ainda permanecem ilhados nas frases coreográficas. Uma vez mantidos como fontes, com certeza eles e mais tudo o que vem a partir desse tipo de exploração irão irrigar e dilatar a marca Stagium.

“Com uma companhia em ótima forma, em que se destaca a impecável Paula Perillo, o Stagium dá sinais de estar adentrando em novos tempos.” (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 14/3/1998.)

A autora recobra a importância da companhia para a dança paulista. Nesse novo despertar, na sua opinião, em que aparece a figura do “coreógrafo-em-trânsito”, o grupo se abre para uma nova forma de criar, com uma peça com caráter modernista. E termina valorizando o elenco, com um adjetivo superlativo de impecável para uma das bailarinas. Pelo texto, enxergamos que a companhia tem uma importância para a dança brasileira, com uma presença na questão social importante. Há uma valorização evidente e séria sobre a trajetória do grupo. Falta a explicação das opiniões, que seriam usadas em favor da própria companhia, de seu percurso.

O próximo texto traz a localização precisa dos artistas envolvidos em relação a sua atuação e influências. Foi feito para a *Folha de S.Paulo*, em 2000.

“Depois de uma temporada de dois dias em dezembro passado, o espetáculo *Quimera - O Anjo Vai Voando*, de Takao Kusuno, volta ao cartaz hoje, para apresentações às segundas e terças-feiras, no teatro Sesc Anchieta.

“Mais do que merecido, o retorno de *Quimera* proporciona a chance de rever a melhor criação de Kusuno dos últimos tempos (e mesmo um dos melhores espetáculos de dança contemporânea brasileira do ano passado).

“Com formação em artes plásticas e cênicas, o japonês Kusuno mudou-se para o Brasil em 1977. Dos movimentos de vanguarda japonesa, trouxe para a cena paulista o butô, cujos conceitos ajudou a disseminar entre uma geração de bailarinos e coreógrafos.

“Entre os espetáculos que vêm sendo encenados pela Cia. Tamanduá de Dança Teatro, fundada por Kusuno em 95, *Quimera* representa uma bem-sucedida síntese das propostas do artista.

“No espetáculo, a dança prolonga-se no teatro, na música, na plasticidade cênica, compondo uma totalidade sem fronteiras precisas e apoiada num ponto comum de equilíbrio.

“Também no roteiro, Kusuno não perde o controle ao tratar de questões sobre a vida e a morte, a partir das quais tece um delicado poema, livre de niilismos e certamente inspirado na perda recente e repentina de Felícia Ogawa, sua mulher e parceira profissional.

“Para completar, *Quimera* conta ainda com o bom desempenho do elenco. Embora os rapazes fiquem aquém das interpretações femininas, o rendimento geral não chega a ser afetado.

“É notável, por exemplo, a qualidade de movimentos obtida de um grupo de diferentes formações. Nova no elenco, Key Sawao surpreende ao associar fundamentos do butô ao balé clássico, que ela tem cultivado como técnica principal. O personagem em sapatilhas de pontas comprova os extensos recursos da bailarina.” (Ana Francisca Ponzio, *Folha de S.Paulo*, 1/2/2000.)

A crítica traz uma referência importante para a dança paulistana, a presença de Takao Kusuno (1945-2001), que entre a década de 1970, quando chegou ao Brasil, até o ano 2000 influenciou bailarinos e coreógrafos da cidade. Mais do que demonstrar essa influência, é importante notar aqui a capacidade da dança paulista em absorver uma técnica e desdobrá-la, recobrando, assim, a síntese da dança contemporânea, como tratada no tópico anterior. Nesse sentido, a dança novamente enriquece a crítica, com as relações que tece na peça, e necessita que o texto localize o leitor nessa construção da forma – necessidade que não é nova, mas cada vez mais ampla, como colocada pelo texto de Gerd Bornheim no primeiro capítulo. No que diz respeito ao texto, a localização da coreografia é o grande destaque: a importância do artista Kusuno, a criação do espetáculo; a avaliação, a interpretação e a descrição não aparecem com precisão, apesar de entendermos, desde o princípio, que a autora aprovou – e muito – o trabalho.

O texto que segue aponta outra característica da dança em São Paulo nessa década: sua abertura para o que se fazia longe daqui, com a apresentação de grupo de porte menor, em início de projeto ou carreira. A crítica trata de uma companhia formada no interior do Rio Grande do Sul e foi publicada em *O Estado de S.Paulo*. O título revela o caminho do espetáculo: “Gaúchos investem no contemporâneo”.

“Como se vem tornando habitual, a programação de dança do Centro Cultural São Paulo (CCSP) traz para a cidade informação inédita. Desta vez, apresenta a mais nova companhia oficial de dança do País, a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul. Dirigida por Sigrid Nova (ex-Grupo Raízes), estréia um repertório de oito coreografias, que podem ser vistas até domingo na Sala Paulo Emílio Salles Gomes.

“Trata-se de uma boa surpresa. Diferenciando-se da maioria de empreendimentos semelhantes em cidades pequenas, onde o estigma de ser uma instituição oficial parece cobrar o ônus do conservadorismo, esta companhia escolheu um programa que funciona como uma carta de intenções. E essa é sua melhor qualidade: deixar claro que pretende trabalhar no eixo da contemporaneidade.

“Há indícios sólidos nessa direção, a começar pelos coreógrafos convidados: veteranos como Eva Schul e jovens como Ney Moraes, também bailarino do grupo; Claudia Palma, excelente bailarina do Balé da Cidade de São Paulo, que começou a carreira de coreógrafa recentemente; e Thomas Pliscke, formando da P.A.R.T.S, escola da companhia Rosas, de Anne Teresa de Keersmaeker, em Bruxelas, considerada uma das melhores, hoje em dia. A própria diretora também é coreógrafa, mas declara que está acumulando as duas funções apenas temporariamente, enquanto os recursos para a contratação de um coreógrafo não são liberados.

“A inexperiência do elenco tem um frescor diferenciado, sem o tradicional desnível entre homens e mulheres, e com a vantagem dos seus corpos estarem sendo construídos sem o ranço do clássico de interior que campeia pelo Brasil – aquele padrão instaurado pelos festivais competitivos entre escolas.

“Segundo informa Sigrid Nora, sua diretora, o espetáculo que está sendo mostrado aqui sofreu perdas consideráveis, decorrentes das restritivas condições técnicas do palco onde foi montado. Todas as inserções da tecnologia não couberam, mas, mesmo assim, no espetáculo respingam temas como a fragmentação, a causalidade e a redundância, servindo para confirmar uma vocação corajosa da nova companhia.

“Apenas no duo *E... Agora*, de Eva Schul, surge um incômodo desagradável. Há uma coincidência constrangedora entre o trecho em que a bailarina escorre continuamente dos braços do bailarino e o mesmo trecho, que pertence a *Café Müller*, coreografia de 1978 de Pina Bausch.” (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 27/3/1998.)

Além da recepção de São Paulo, mais dois outros pontos são tocados na crítica. Primeiro, as informações para a dança contemporânea estão espalhadas e são possíveis de encontrar em São Paulo ou em uma cidade do interior. Segundo, há uma aprovação prévia da atitude da companhia pelo texto: ela usa outras técnicas, que não o clássico, como ponto de partida. O projeto é mais avaliado do que as coreografias – nem mesmo o nome dos trabalhos conhecemos pelo texto. A avaliação é o ponto de partida e a descrição surge pincelada de como a contemporaneidade se aproxima do espetáculo: com a fragmentação e redundância, por exemplo.

Outro exemplo de análise, de 1998, revela um ponto fundamental da dança nos anos 1990: a experimentação e a pesquisa são decisivas e, muitas vezes, mais importantes do que o resultado final. O título diz: “Coreógrafa mostra rascunho de idéias no Centro Cultural”, e logo de início o texto reflexivo (porque também é uma matéria de apresentação) prepara o leitor sobre o que ele verá no espetáculo:

“Para quem está com vontade de assistir a um espetáculo de dança e conhecer de perto o seu processo de investigação, uma boa dica é o projeto Dança: Fronteiras, da coreógrafa Helena Bastos, que estreou anteontem, no Centro Cultural São Paulo, e vai até domingo. Fazem parte do evento: a trilogia *Gordolinda*, *Sopa de Serpentes...* 7º *Motivo* e *Navegança*; além da mostra *Olhares Que Dançam*, que inclui fotografias de João Caldas e Xico D’Orto, com registros de diferentes momentos dos espetáculos; e as obras da artista plástica Claudia Campos.

“A novidade do projeto é que Helena Bastos subverteu uma regra básica e soberana em muitos meios: aquela que faz o coreógrafo preparar a sua obra e só levá-la ao palco prontinha para a apresentação. É da qualidade dos espetáculos de dança estar sempre se modificando, ainda que o mesmo intérprete dance a mesma obra, durante toda a vida. Isso porque a dança é feita enquanto ocorre e não tem outra forma de resgatá-la sem modificações. Mas há certos requisitos que fazem de toda obra uma espécie de produto finalizado, ao menos para aquele momento, evitando a fragilidade da exposição prematura.

“Foram justamente esses ‘ajustes’ que Helena Bastos dispensou, fazendo do palco um verdadeiro laboratório de experimentação. Em cena, ela decidiu abrir ao público o seu processo de investigação, fazendo de cada coreografia um rascunho de idéias, daquele que você tira do bolso e mostra secretamente a um amigo para, em seguida, reescrevê-lo. A ignição para essa atitude, misto de ousadia e generosidade, foi

a pesquisa científica que a coreógrafa começou no Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), sob a orientação de Helena Katz. A partir daí, é como se a dança tivesse sido transformada no ambiente propício para abrigar um hipertexto e suas janelas que, aos poucos, se foram completando, sem jamais formatar um resultado único e final.”

Está claro que o texto, de autoria de Christine Greiner, oferece uma avaliação positiva, com adjetivos como generosidade e as explicações sobre como a artista desenvolveu o espetáculo, autorizando sua experiência. A localização da criadora pela crítica deixa claro para o leitor quais as referências para os espetáculos. O texto segue descrevendo e avaliando o percurso das coreografias:

“*Gordolinda*, a primeira da trilogia, estreou em 1995 e foi apresentada com sucesso na Bienal de Lyon, em 1996. É uma síntese bem-humorada da sua produção anterior à vida acadêmica. A permeabilidade entre dança e conhecimento científico começa em 1997, com a *Sopa de Serpentes*, que, entre outras apresentações, participou do último Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte (FID), sem muito sucesso. Não é de estranhar. Se existisse uma história para essa coreografia, ela seria a da sopa primeva, de onde brotou a vida. Aliás, um processo de longuíssimo prazo recheado por erros e acertos. No palco, a *Sopa* representou o estudo de um corpo a partir do movimento que traz a espiral como padrão, presente nas cadeias do ADN (responsável pelo código genético) e no universo. Um projeto que necessitou, até agora, sete diferentes versões (motivos) para ganhar estabilidade, conquistando, aos poucos, um design mais adequado para assegurar a similaridade entre o pensamento da coreógrafa e a sua extensão no corpo.

“Fechando a trilogia, estréia hoje *Navegança*, baseada no livro *Terra dos Homens*, de Antoine Saint-Exupéry. Trata-se do percurso de uma travessia marítima e dos eventos que poderiam ter existido durante o caminho. Segundo Helena, essa obra não apenas encerra a sua dissertação de mestrado como reflete o seu amadurecimento como criadora. É o resultado da pesquisa teórica que desenvolveu com a bolsa Capes e da prática, que contou com o apoio da Rede Stagium e do Prêmio Estímulo Flávio Rangel de 97. A renda da noite de estréia será destinada à Associação para Deficientes da Audiovisão.” (Christine Greiner, *O Estado de S.Paulo*, 5/6/1998.)

Na análise final, principalmente quando trata de *Sopa de Serpentes*, a autora desdobra as razões de a coreografia estar em ajustes constantes, fruto de um modo de entender a dança, tanto da coreógrafa como da crítica.

Para terminar, apresento trago dois textos que representativos para a dança e para a crítica. O primeiro deles sobre Ivaldo Bertazzo; o segundo não é realmente uma crítica, figura entre a análise e a reportagem, mas condensa uma questão importante para a dança brasileira, os artistas que se internacionalizaram.

A crítica sobre Ivaldo Bertazzo foi publicada em *O Estado de S.Paulo* e o título afirma sua trajetória bem-sucedida: “*Mãe Gentil* arrebatada com sua sutileza”. Logo no princípio coloca a participação do artista na dança brasileira.

“Ivaldo Bertazzo ocupa um lugar só seu na história das artes cênicas brasileiras. Há muitos anos vem buscando os segredos da motricidade capaz de produzir aquela específica qualidade de movimento que nos faz cidadãos do mundo. Há menos anos reduziu este mundão ao Brasil e, nesse aparente recorte redutor, reencontrou o tamanho original do mundo nas hibridações das tantas influências que fazem de nós brasileiros. Para valorar esse seu trabalho, não há adjetivação que dê conta.

“*Mãe Gentil* é o novo resultado desse processo. Estreou para convidados na quarta-feira, no Sesc Belenzinho, onde hoje inicia uma temporada que se encerra no dia 8. No dia 19 transfere-se para o Trapiche das Artes, no Rio de Janeiro, para dez dias de apresentações. Finalmente, o Rio de Janeiro travará contato com o seu trabalho, até hoje inédito por lá. Em São Paulo, o coro dançante reúne 46 jovens entre 13 e 23 anos, que moram no Belenzinho, Penha, Carapicuíba e arredores e frequentam o Centro Alternativo de Artes e Cidadania, fundado há dez anos como grupo de teatro e transformado em ONG em agosto pelo seu diretor, Ivan Antônio. No Rio, este papel será ocupado pela moçada do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Favela da Maré. Esses coros dançantes representam o centro da lição que podemos aprender com Bertazzo.

“Na sua escola se dedica a reabilitar para o movimento corpos de uma certa classe média, a usar a dança como forma de construção de cidadania. Na maior parte dos espetáculos que montou, também com esse tipo de público, Bertazzo foi burilando com extrema felicidade modos de lidar com multidões em cena, a quem batizou de cidadãos-dançantes. Quando descobriu o Brasil, deparou-se com o corpo de outro tipo

de brasileiro, muito menos privilegiado. Agora, em *Mãe Gentil*, encontra pela primeira vez um outro tipo de corpo urbano e uma nova lição surge daí.

“Ensina nosso olho a perceber a singularidade de um corpo mais exposto às demandas de uma cidade como São Paulo, isto é, um corpo que enfrenta ônibus/metrô cheio, poça d’água que respinga quando os carros passam em cima, o assaltante diário ou o aperto do ponto do ônibus tão apinhado que dele vaza gente da calçada para a rua. Com esse corpo, ou seja, com os 46 jovens do Caac do Belenzinho, Bertazzo realiza seu melhor trabalho cênico de movimento.

“A limpeza com que esses corpos realizam a coreografia, a precisão com que atacam e finalizam suas frases, a prontidão rítmica e o sentido de coletivo que exibem não deixarão de surpreender a ninguém que lembrar que se trata da primeira experiência deles com esse tipo de dança. *Mãe Gentil* talvez seja o espetáculo em que mais fica clara a importância do trabalho de assistência de Marília Araújo, Ana Fridman e Carmen Purri, bem como dos ensaiadores Reinaldo Soares, Adriana Benetti Fortes e Pedro Macedo, espécies de monitores para o modo Bertazzo de realizar um movimento.

“Quando se olha para o que o corpo faz ou para o espaço que ele ocupa, *Mãe Gentil* arrebatava e emociona. A beleza e a propriedade do projeto cenotécnico de Camila Fabrini para o novo Galpão do Sesc Belenzinho, bem como a iluminação que desfolha sutilezas de Paulo Pederneiras, servem de alimento da melhor qualidade para as refinadas estruturas de deslocamento produzidas por Bertazzo e realizadas por um coro cuja competência para o movimento o alça à condição de corpo de baile.

“Se o gesto deixa tudo muito claro e de maneira artística, a fala não o acompanha. Há um descompasso entre a dramaturgia de Paulo Rogério Lopes e aquilo que a dança diz sozinha, até mesmo prescindindo dela. Grande parte do texto acaba sendo engolida pela contundência das suas frases e não consegue evitar um tom de palavra de ordem que não se metaforiza. Os momentos das falas de Sergio Mamberti/Euclides da Cunha, Arnaldo Antunes/Monteiro Lobato, José Miguel Wisnik/Sérgio Buarque de Holanda, Drauzio Varela e Edinho Rodrigues/Paulo Prado funcionam como exemplos de uma inteligência que não se espraia pelo resto da concepção dramática. Esse problema leva a outro, mais preocupante. *Mãe Gentil* continua a associação de Bertazzo com a Comunidade Solidária, instituição do governo dirigida por Ruth Cardoso que realiza um importante trabalho de resgate e preservação da nossa cultura. Aqui, pela primeira vez num trabalho de Bertazzo, aparece o ranço das relações da arte com a política.

“O uso da dança como uma forma de ação social pauta todo o percurso artístico e pedagógico desse cada vez mais iluminado criador de sínteses e não merecia ser maculado pelo mal ajustamento dramaturgicamente de um texto que não conseguiu ser transformado em matéria do fazer teatral. Os figurinos da primeira parte de Fabio Namatame também pecam na mesma direção, pois também estancam naquele momento que antecede ao da mágica que se dá quando a reiteração transforma a matéria num outro de si mesma. Há muito mais a ser discutido sobre *Mãe Gentil*, especialmente sobre a bela trilha sonora, a relação da música com tudo isso, a participação dos atores e outros convidados. Mas isso será tratado mais adiante, em outro artigo.” (Helena Katz, *O Estado de S.Paulo*, 22/9/2000.)

O outro texto é da *Folha de S.Paulo* e também foi escrito por sua principal colaboradora dos anos 1990, Ana Francisca Ponzio. O título revela: “*Aura* reúne Ismael Ivo e Marcia Haydée”.

“No palco inteiramente branco, Marcia Haydée surge com roupa e guarda-chuva vermelhos, compondo uma das imagens de *Aura*, espetáculo que o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro estreia hoje e que marca a primeira obra assinada por Ismael Ivo para uma companhia brasileira, desde que ele deixou o Brasil, no início dos anos 80.

“No palco do Teatro Municipal do Rio, onde *Aura* estará em cartaz até domingo, Ivo também só havia dançado como integrante do Balé da Cidade de São Paulo, quando ainda era intérprete de criações alheias. Agora, depois de ter conquistado reconhecimento na Europa, volta em nova fase, reafirmando sua parceria com Marcia, outra brasileira que construiu carreira no exterior.

“Ambos radicados na Alemanha, Ivo e Marcia selaram seu encontro artístico no ano passado, quando dividiram os principais papéis do espetáculo *Tristão e Isolda*. O sucesso obtido rendeu novos projetos, estimulando-os a aceitar o convite para trabalhar com o Ballet do Teatro Municipal do Rio. *Aura*, concebido por Ivo em colaboração com Marcia, sob direção de Marcio Aurélio, é uma homenagem ao coreógrafo norte-americano Alvin Ailey (1931-1989), com músicas de Miles Davis e Nina Simone.

“Um dos principais criadores da dança moderna, Ailey fez das raízes afro-americanas a base de seu estilo. Durante um festival na Bahia, em 1981, ele descobriu

Ivo, levando-o para dançar com seu grupo, em Nova York. Mais tarde, Ivo seguiu carreira própria na Europa, afinando-se com o expressionismo alemão.

“O espírito criador de Ailey continua pulsando em mim. Com a liberdade que ele sempre estimulou, coreografei *Aura* a partir de memórias pessoais, sem procurar refazer nenhum de seus balés’, diz Ivo. Contudo quem conhece o repertório de Ailey perceberá rastros de sua obra em algumas cenas de *Aura*.

“Quando Marcia empunha o guarda-chuva, por exemplo, é fácil vislumbrar uma obra-prima de Ailey, *Revelations*, de 1960, que fazia uma apologia à cultura negra ao som de spirituals e canções gospel. Também o balé *Cry*, outra peça emblemática de Ailey, ganhou citação em *Aura*.

“A saia branca usada por Judith Jamison em *Cry* nunca mais saiu de minha memória’, diz Ivo, referindo-se à maior estrela do elenco de Ailey. Em *Aura*, a saia de Jamison multiplicou-se por 23 e tornou-se a única peça de vestuário do grupo de rapazes, que dança descalço e com o torso nu.

“Usei intuição e ousadia para coreografar para o elenco do Rio’, afirma Ivo, que nunca havia trabalhado com um grupo de formação essencialmente clássica. Contrariando normas, colocou o elenco masculino na linha de frente da companhia, conhecida pelo talento de suas bailarinas.

“Quando cheguei ao Rio, minha intenção era criar um balé para uma dezena de bailarinos. Mas o elenco superou minhas expectativas. Encontrei garra, força de vontade, alto nível técnico e muita sede por coisas novas. Toda essa energia fez a obra crescer e eu acabei quase triplicando o número de intérpretes.’

“Ivo também participa do espetáculo. ‘No final, me dirijo ao fundo do palco e me coloco sob um filete de água, que cai constantemente. Cenas como essa, somadas à imagem de um bloco de gelo que se liquefaz, sugerem que a vida passa como um rio.’

“Outra característica de *Aura* é a economia de cores. Branco e vermelho são os únicos tons que marcam a cenografia, que só no final é interrompida pelo negro. ‘Nesse momento, me vem à memória o sentimento de luto, que as mortes de Ailey e Miles Davis me provocaram. Na cena de encerramento, as saias brancas tornam-se negras e acabam criando uma referência ao solo *Delírio de uma Infância*, que marcou o início de minha carreira e no qual eu usava um saião preto.’

“Animado com o trabalho junto ao Ballet do Teatro Municipal do Rio, Ivo espera manter a ligação com a companhia. Com agenda agitada, logo após a estréia de

Aura ele volta à Alemanha com Marcia, para realizar novas temporadas de *Tristão e Isolda*.

“Além de *Aura*, o programa da atual temporada do Ballet do Teatro Municipal do Rio inclui *Boto e Rosa*, de Renato Vieira; *Nuestros Valses*, de Vicente Nebrada; *Jeune Homme*, de Uwe Sholz; e *Pavane*, de Luiz Arrieta.” (Ana Francisca Ponzio, *Folha de S.Paulo*, 19/10/2000.)

Os dois últimos exemplos marcam o modo como as duas principais representantes da crítica de dança da década de 1990 atuaram. Os dois textos citados unem-se aos outros trabalhados citados neste capítulo e propõem, em conjunto, um resgate mais denso do comportamento da crítica de dança que permeiam esses anos de análise.

Nos anos 1990, a dança continuou indicando os caminhos para a crítica. Prova disso é a quantidade de referências nas próprias análises sobre o comportamento dos coreógrafos. Como no período anterior analisado, ainda há uma condição peculiar que se desdobrou: de modo geral, a falta de explicação ou a adesão irrestrita a determinados movimentos determinaram a leitura e a repercussão das críticas, que passaram a ser lidas como avaliação pelos artistas, e o embate dessa polarização entre os dois eixos (artista e crítica) proporcionou, em muitos casos, uma esterilidade na comunicação.

Mas tanta promoção em dança também trouxe para as páginas dos jornais muitas referências sobre sua história e modo de atuação.

CONCLUSÃO

Antes de começar este mestrado, meu antigo orientador, Arthur Nestrovski, me fez duas perguntas: por que a crítica de dança era sempre tão pouco abrangente, decisiva? Será que a dança também não tinha tanta força assim? Dessas questões surgiu o primeiro objetivo desta dissertação: quais as possíveis relações entre a crítica jornalística e a dança?

As questões não adormeceram durante a pesquisa e se mostraram cada vez maiores, com diversidade de elementos internos e externos se conectando e se desdobrando: as mudanças na cidade e no Brasil, as questões políticas que influenciaram diretamente no primeiro período, a movimentação da dança contemporânea foram alguns tópicos que passaram externamente pelos textos jornalísticos. Para entender as relações, acreditei que o melhor caminho era analisar as críticas, pois conseguiria perceber as influências e as respostas à dança e aos artistas.

Ao combinar esses dados, a primeira questão importante foi perceber que a crítica é capaz de recobrar a memória dessa arte em um país carente de informação e educação em todos os planos, e não seria diferente com a dança. Ao observar e analisar as críticas, também foi possível tecer as relações com a dança. Como procurei demonstrar nos dois capítulos anteriores, por vezes, essas relações se estreitaram e tornaram pessoais, em uma situação que ampliou o poder da crítica, a ponto da voz de seus interlocutores valer mais do que eles realmente têm a dizer. Esse valor comercial da crítica tem um peso na análise, pois ela acaba se tornando uma “grife” e impondo o gosto sobre a compreensão.

No resumo, nesses dois períodos estudados, pode-se de dizer que a dança, em seus melhores momentos, influenciou a atuação da crítica, ou seja, a ebulição da dança também reverbera nos jornais. Por sua vez, a crítica também deu um retorno para a dança, embora não seja uma influência direta: ela se apresenta mais na avaliação, não no desdobramento de idéias – em alguns casos o tratamento pessoal pode ter gerado novos caminhos, mas não se trata mais da análise da crítica como sugerida no primeiro capítulo.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido". In: D'INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.
- BANES, Sally. "Criticism as Ethnography". In: *Writing Dancing – in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press, 1994.
- _____. "On your Fingertips: Writing Dance Criticism". In: *Writing Dance in the Age of Postmodernism*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.
- BARTHES, Roland. "Crítica muda e cega". In: *Mitologias*. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 30
- BAUDELAIRE, Charles. "A Modernidade". In: *Sobre a modernidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOGÉA, Inês (Org.). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. Renée Gumiel, 90 anos (Catálogo em homenagem aos 90 anos de Renée Gumiel). São Paulo: Sesc, 2003.
- _____; LUISI, Emídio (foto). *Kazuo Ohno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. "As dimensões da crítica". In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- COELHO, Marcelo. *Crítica cultural: teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. "Jornalismo e crítica". In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2000.
- _____. "Posfácio". In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Em branco e preto: artes brasileiras na Folha, 1990-2003*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- CROCE, Arlene. *Afterimages*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
- DENBY, Edwin. *Dance Writings and Poetry*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Imago, 1998.
- LOUPPE, Laurence. "La danse contemporaine: naissance d'un projet". In: *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas, Contredanse, 1997.
- MALLARMÉ. "La Dernière Mode", In: *Prose Diverses, Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La Danse au XX Siècle*. Bordas: Évreux, 1995.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Catedral em obras*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)