

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Paulo Paixão

POR UMA POLÍTICA CIDADÃ DO CORPO:

A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2009

# **Livros Grátis**

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

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Paulo Paixão

POR UMA POLÍTICA CIDADÃ DO CORPO:

A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Christine Greiner.

SÃO PAULO  
2009

**BANCA  
EXAMINADORA**

---

---

---

---

---

## RESUMO

O objetivo desta Tese de Doutorado é analisar algumas das principais estratégias comunicativas testadas em diferentes períodos históricos do Brasil, desde a década de 1920, para construir imagens do que se identifica como um “corpo nacional”. Os signos desta suposta brasilidade, compreendida como um conjunto de elementos arbitrariamente eleitos para ilustrar o brasileiro típico, foram usados de maneira recorrente na prática da dança cênica no Brasil, desde a sua profissionalização. A Tese propõe como um dos antecedentes deste fenômeno o processo de colonização do país, uma vez que alguns dos signos e imagens representativos da brasilidade foram sendo construídos e preservados desde então. Para analisar as versões históricas do “corpo nacional”, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre a história desse tipo de representação na dança (PEREIRA, 2003; KATZ, 1994; NAVAS, 1999), de estudos que propõem uma Teoria Social Brasileira (CHAUI, 2007; ORTIZ, 2006; SCHWARTZ, 2000) e da Teoria do Corpomídia (GREINER; KATZ, 2005) que desloca a discussão do âmbito da História da Arte e da Sociologia para o da Comunicação. O “corpus” da Tese foi composto por documentos (vídeos, DVDs e fotografias), de coreografias, artigos de jornais diários e da imprensa especializada e registros de espetáculos. O resultado mais significativo foi o deslocamento epistemológico das noções de identidade, de corpo nacional e brasilidade para o âmbito de discussões contemporâneas que analisam o corpo e a cultura do ponto de vista sistêmico e processual, ao invés de reduzi-los a produtos estereotipados, de acordo com parâmetros preconcebidos e modelos para exportação.

Palavras-chave: corpo nacional, comunicação, brasilidade, colonialismo, dança.

## **ABSTRACT**

The aim of this thesis is to consider some of the key communication strategies tested in different historical periods in Brazil since the 1920s, to construct images of what is identified as a "national body". The signs of this supposed Brazilianness, understood as a set of elements arbitrarily chosen to illustrate the typical Brazilian, have been used on a recurrent practice in the dance in Brazil since its professionalization. The thesis proposes as one of the background elements to this phenomenon, the process of colonization of the country, as some of the most striking images and signs have been built and preserved since then. To analyze the various versions of the "national body", the author has made a review of works that tell the story of this kind of representation of dance (PEREIRA, 2003; KATZ, 1994; NAVAS, 1999), of studies that propose a Brazilian Social Theory (CHAUÍ, 2007; ORTIZ, 2006; SCHWARTZ, 2000) and of the Theory of Bodymedia (GREINER; KATZ, 2005) that moves the discussion of the scope of art history and sociology to the field of communication. The corpus of the thesis was composed by documents (videos, DVDs and photos), by choreographies, articles of newspapers and specialized press and shows. The most significant result was the epistemological displacement of the notions of identity, of national body and of Brazilianness to the context of contemporary discussions which examine the body and culture from a systemic and procedural approach, rather than reduce them to products according to stereotyped parameters and pre-designed models for export.

Keywords: national body, communication, Brazilian, colonialism, dance.

## **AGRADECIMENTOS**

A CAPES-PICDT, financiadora desta pesquisa, a Universidade Federal do Pará, instituição onde trabalho, ao Instituto de Ciências das Artes, por permitir meu afastamento, e aos colegas da Escola de Teatro e Dança por terem coberto minha ausência nesses quatro anos.

A Christine Greiner, minha orientadora, por seu suporte preciso, sensível, generoso e lúcido.

A minha mãe, Maria Perpétua, por seu amor, e a Mariza, minha irmã querida.

Aos amigos do peito, pelo apoio de todas as horas: na Bahia, Cida, Ana São José, Verusya, Ciane, Lusérgio, Luciana; em Belém, Patrícia, Ana Cristina, Ronald, Rose, Berg, Afonso; em São Paulo, Ulisses, Vânia, Malysse, Sílvia, Sônia, Alê, Márcio, Flávia, Beto, Sérgio; em Curitiba, Gi e Jean; em Belo Horizonte, Margô; e, em Goiânia, a Luciana, Sacha, Ricardo e Rose; em Paris, Christophe, Benoir, Fabrícia e Pascal; em Madri, Isaac, Patrícia, Ana e Berta; em Berlim, Sônia.

A Helena Katz e aos colegas do Centro de Estudos do Corpo, pelos estudos compartilhados; a todos os coreógrafos, professores, pesquisadores, bailarinos e promotores da dança com quem pude trabalhar e trocar idéias pelo Brasil; a Nayse, pela oportunidade do exercício da escrita, e aos internautas que comentaram minhas idéias no Idanca; a Cida, na secretaria da Semiótica, que tornou a relação com a instituição um grande prazer. E a todos aqueles que, de maneira direta e indireta, contribuíram para realização deste trabalho.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>1. O TRAÇO DANÇADO NA CENA DO BRASIL</b>	<b>12</b>
1.1 A MEMÓRIA SENSÍVEL NO TRAÇO DA DANÇA	16
1.2 O CORPO REAL, MORAL E FANTASIADO	25
1.3 A SOMBRA DA COLONIZAÇÃO	52
<b>2. O NACIONAL NA DANÇA COMO MERCADORIA</b>	<b>63</b>
2.1 ESTRATÉGIA Nº 1: PROLIFERAÇÃO DE GRUPOS	67
2.2 ESTRATÉGIA Nº 2: OCUPAÇÃO DO TERRITÓRIO	76
2.3 ESTRATÉGIA Nº 3: IDENTIDADE NACIONAL, IMPERIALISMO ECONÔMICO, ALIENAÇÃO E CIRCULAÇÃO MASSIVA	82
2.4 ESTRATÉGIA Nº 4: FESTIVAIS DE DANÇA OU DANÇAS EM PACOTES	91
2.5 ESTRATÉGIA Nº 5: CORPORATIVISMO E O NACIONAL NA DANÇA	97
2.6 SALDO DAS ESTRATÉGIAS: A MALHA DA BRASILIDADE NA DANÇA CÊNICA BRASILEIRA	103
<b>3. DANÇA E IDENTIDADE DESCENTRADA NO BRASIL</b>	<b>106</b>
3.1 DESMONTANDO A IDENTIDADE NACIONAL	113
3.2 IDENTIDADE E DIFERENÇA: GÊNERO E ETNIA NA DANÇA NO BRASIL	117
3.3 O RUIR DOS GRANDES MODELOS ESTÉTICOS	122
3.4 A MÍMICA COLONIAL: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA E A LUTA PELA ACEITAÇÃO NO MERCADO	131
3.5 POSSÍVEIS ALTERNATIVAS À SUBVERSAÇÃO E À AUTONOMIA	144
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>153</b>
<b>BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS</b>	<b>155</b>



## INTRODUÇÃO

A função comunicativa do nacional na dança, no Brasil, é exercida por muitos coreógrafos desde o princípio do século XX, quando esta atividade aqui se profissionalizou. A questão do ser nacional até hoje inspira não somente a criação de dança, mas a de muitas outras manifestações culturais e artísticas em nosso País. Este anseio, por refletir um dado caráter que singularizaria o ser brasileiro, para além do campo da arte e da cultura, relaciona-se a uma série de projetos políticos e intelectuais que tangenciaram a experiência de vida e a cultura no Brasil.

Embora não seja muito comum pensar na função comunicativa do nacional na dança como um efeito ideológico, considero necessário voltar-se para diferentes projetos (intelectuais, políticos e artísticos) de cunho ideológico, para melhor compreender os desígnios desta prática artística, pois tenho como hipótese que estes projetos orientaram a construção da própria idéia de Nação Brasileira. A sobreposição deles é que possibilitou a emergência das idéias de Nação Brasileira, de Ser Nacional e de suas conseqüentes Representações.

A idéia de identidade cultural no Brasil colonial serviu para os portugueses garantirem a delimitação do território por eles apropriado; para validar a instalação das instituições que normatizaram a vida na colônia; para impor seu idioma como língua oficial e, também, para instalar aqui seu modelo de civilização, condenando à invisibilidade as culturas e modos de civilização locais preexistentes. Na Independência, tal idéia serviu de argumento para fundamentar os discursos libertários; na República, para elaborar os problemas econômicos e sociais advindos da abolição da escravatura; no Estado Novo validou a existência do regime autoritário; na Era JK refletiu os efeitos de um ideário desenvolvimentista, e assim por diante.<sup>1</sup> Neste sentido, o cultivo das manifestações da identidade cultural não caracteriza uma postura patriótica para com o patrimônio imaterial do País, contra a assimilação de hábitos estrangeiros, como é comum se imaginar. Ele agencia a idéia de uma suposta coletividade, onde só existem desigualdades, para garantir a realização de certos propósitos políticos que resultam sempre em cadeias de exploração.

---

<sup>1</sup> Na análise do cientista político Renato Ortiz (1985, p. 8, 9), não existir uma identidade brasileira autêntica e, sim, um pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos. Falar de cultura brasileira, para o autor, significa falar em relações de poder, da luta ideológica pelo monopólio da definição pelo ser nacional na relação ao Estado.

As complexas relações entre identidade nacional brasileira e dança urdidas em nosso País, ao longo do último século, constituíram o que chamo de Poética da Brasilidade, coleção de princípios pragmáticos que propiciaram a emergência, no domínio geral da produção de dança no Brasil, de certas danças particulares que corroboraram para a crença de que existe uma essência brasileira, que se manifestaria em tudo o que aqui nasce.

A arte, segundo Rancière (2005), é uma prática que participa da elaboração de um sensível coletivo, constituindo-se como uma das formas de fazer política, de projetar modos de sensibilidades relacionados a situações e coisas da vida. Os coreógrafos associados à Poética da Brasilidade fazem suas políticas, difundindo certo entendimento sobre o Ser Brasileiro, através do pensamento em forma de dança, de uma dança que conjectura no corpo o Ser Nacional. Deste modo, este tipo de dança pode ser entendido como uma forma de Política Cidadã do Corpo, ação do corpo que, quando dança, participa de uma elaboração do sensível intervindo politicamente na coletividade.<sup>2</sup>

Ao passo que nos estudos da cultura a crítica às identidades coletivas, como as identidades nacionais, ganharam e continuam a ganhar novos estudos (ORTIZ, 1994 e 2001; BAUMAN, 1991; HALL, 1992; CANCLINI, 1997; BHABHA, 1998), o mesmo não aconteceu com a produção coreográfica nacional-essencialista do Brasil. A crítica à Poética da Brasilidade reduziu-se a poucos artigos dispersos em anais de colóquios, algumas conferências e dois ou três artigos publicados de modo disperso.

O presente trabalho tem como objetivo examinar algumas possíveis conexões entre dança cênica, identidade nacional e política no Brasil, o deslocamento epistemológico das noções de identidade, de corpo nacional e brasilidade para o âmbito de discussões contemporâneas que analisam o corpo e a cultura do ponto de vista sistêmico e processual, ao invés de reduzi-los a produtos estereotipados, de acordo com parâmetros preconcebidos e modelos de exportação.

Não se trata de escrever a história dessas relações ou de traçar uma lógica de influências entre os fatos, mas de entender como alguns acontecimentos ocorridos entre os séculos XVII e XVIII, na Europa, mudaram a experiência de vida nesta região, também atingindo outras partes do mundo. Tais mudanças conduziram à elaboração das idéias de Nação e de Ser Nacional, que se manifestaram em pensamentos e ações nos mais diversos campos da vida humana, inclusive na arte da dança.

---

<sup>2</sup> Participam, ainda, da presente formulação a idéia que “a dança é o pensamento do corpo” (KATZ, 2005) e também as formas de tecnologias políticas mais gerais que constituem a idéia de biopoder pensadas pelo filósofo Michel Foucault (1975, 1976).

Essas idéias, por sua vez, delimitaram fronteiras geográficas e culturais, que configuraram uma relação de exploração e dependência entre as nações dominantes e as demais dominadas. A idéia de identidade cultural tornou-se um verdadeiro instrumento de poder naquela época e continua sendo nos dias atuais, apesar das contradições que a experiência de vida contemporânea impõe: fragmentação das identidades por meio de fluxos migratórios constantes, possibilidade de conexão global através da internet, surgimento de comunidades transnacionais como a ALCA, MERCOSUL, EU, etc.

Estou ciente das dificuldades e abrangência que tal tarefa me impõe. A quantidade de aspectos que envolvem o problema, a dificuldade de acesso à história das práticas artísticas de dança no Brasil, seja por sua dimensão geográfica, seja pela escassez de estudos, ou pela dispersão do que já foi produzido, foram entraves que atingiram este estudo. Outro aspecto do desafio foi lidar com o conhecimento de áreas pouco familiares, como a Teoria Social Brasileira e a Teoria da Cultura. Porém, a certeza da urgência de uma reflexão maior sobre a questão me impeliu a levar o trabalho adiante, assumindo suas lacunas.

Para proceder ao exame aqui proposto, dividi o estudo em três partes. Na primeira, apresento a Poética da Brasilidade como um traço que marca a dança cênica no Brasil em diferentes dimensões. Caracterizo-a a partir de aspectos que, para esta abordagem, são considerados fundamentais, são eles: a sensibilidade para com um diário católico, proveniente de uma memória catequética colonial e a elaboração de dramaturgias que privilegiam a imaginação em detrimento dos fatos diretos. A caracterização destes aspectos nos fez elaborar a noção de Corpo Real, Moral e Fantasiado, que seria o sentido geral que o corpo que dança formula em sua ação comunicativa. Na primeira parte ainda, explico o porquê do fenômeno estar relacionado a acontecimentos históricos muito anteriores, que dizem respeito à capitalização das relações, implicando em noções como propriedade privada, concorrência e controle produtivo sobre o corpo, formas de relações desconhecidas neste continente e trazidas pelo europeu.

Na segunda parte enfatizo as dimensões mercadológicas que a representação do nacional na dança foi assumindo, em diferentes estratégias, a partir dos anos de 1940, sendo elas a proliferação dos grupos; a ocupação do território; a circulação massiva de obras que articulavam a idéia de identidade cultural; a crítica ao imperialismo econômico contra uma posição alienada; a realização de festivais de dança como pacotes ou síntese do que seria importante ser visto nas criações de dança; o corporativismo nas políticas de produção de dança, que associa produção de dança nacionalista a interesses de corporações privadas. Estas

estratégias constituíram uma malha de formas de expressão, de campos de atuações e de referências profissionais relacionadas à função comunicativa do nacional na dança no Brasil.

Na terceira parte procuro apresentar práticas coreográficas que desestabilizam o senso comum sobre identidade nacional, ressaltando os aspectos contingentes, localizados e flexíveis do sujeito. Outros aspectos sobre a inconsistência das identidades coletivas são exemplificados através de obras coreográficas que discutem a questão de gêneros e etnias. Localizo esse fazer artístico dentro dos procedimentos contemporâneos de criação em dança, ressaltando os aspectos de suas diferenças em relação aos procedimentos modernos. Chamo à atenção para as contradições de propósitos dentro do universo de criadores que se associam a práticas contemporâneas de dança e aponto possíveis alternativas para traçar políticas cidadãs de corpo que ajudem a construir relações mais justas, solidárias e não violentas.

Ao estudo das relações entre dança, identidade nacional e políticas que atravessaram a Poética da Brasilidade, foi necessária a articulação entre a Teoria do Corpomídia (GREINER; KATZ, 2005), que elabora uma teoria da dança levando-se em conta seus aspectos comunicacionais, e a história da dança no Brasil, em especial (SUCENA, 1998; PEREIRA, 2003; KATZ, 1994; NAVAS, 1999), as teorias político-sociais do Brasil, em particular (CHAUÍ, 2007; ORTIZ, 2006; SCHWARTZ, 2000) e as teorias da cultura, centralmente (HALL, 2006; BAUMAN, 1999; BHABHA, 2005). A partir da teoria da dança e da comunicação, elaborou-se o modo pelo qual a Poética da Brasilidade veicula seus pensamentos organizados no corpo. Da história da dança vêm os fatos que marcaram a formação, replicação e transformação de tal poética. Das teorias político-sociais do Brasil, a natureza das campanhas em prol das identidades nacionais no Brasil. E, por último, das teorias da cultura, os fundamentos que põem em questão a autenticidade das identidades nacionais e apontam o seu caráter opressivo.

A articulação entre essas áreas de conhecimento para analisar a brasilidade na dança é relativamente inédita, levando-se em conta seu aprofundamento, abrangência e posicionamento ético. O estudo anterior sobre este fenômeno (PEREIRA, 2003) tratou os fatos que fundaram esta prática com certa identificação, muito embora tenha discorrido sobre a inconsistência das identidades nacionais. Navas (1999) trabalhou em um recorte isolado, não permitindo uma visualização panorâmica da dimensão das tramas de relações nascidas da função comunicativa do nacional na dança no Brasil. O estudo de Katz (1994) não focou exatamente o problema em questão, abordando o nacional pela dança de modo transversal.

Sendo, talvez, o nacional a questão à que a produção coreográfica no Brasil mais se dedicou em toda a sua história, faz-se urgente um estudo mais detalhado dos distintos

aspectos em tensão: dança, política e identidade cultural. Falar da dança nacionalista como um processo natural da cultura, ao contrário de ser uma postura ética, é uma contribuição parcial para a manutenção dos esquemas de exploração vigentes em nosso País. Uma análise da dança no Brasil que não tenha este fato como horizonte é, no mínimo, tendenciosa.

A abordagem deste trabalho, na esfera da dança no Brasil, se distingue dos demais estudos, primeiro, por entender que toda forma de arte é um modo de participação política na sociedade, elaborando e difundindo certo tipo de sensibilidade. Em segundo lugar, por considerar a política praticada pela dança, quando se trata da representação do nacional, carente do conhecimento elaborado por outras disciplinas para seu melhor entendimento, uma vez que o conhecimento do campo da dança, isolado, não contempla sua complexidade. Em terceiro, por ter como estímulo a utopia da transformação da ordem das coisas, e não a passividade de assisti-la e registrá-la de modo imparcial.

Considero esta iniciativa uma contribuição para a problematização das práticas coreográficas de modo geral no País, e, de modo específico, para aquelas cuja noção de brasilidade é parte constituinte de sua função comunicativa. Desta maneira, tenho como perspectiva maior a atenção ao caráter político do corpo em ação de dança e, de modo particular, a ação daqueles que, em sua dança, veiculam a noção de brasilidade. Espero que os argumentos aqui reunidos sirvam para justificar os propósitos deste estudo.

## 1. O TRAÇO DANÇADO NA CENA DO BRASIL

Existe um traço marcante na dança cênica no Brasil. Utilizo a palavra traço por ela significar, duplamente, aspectos de uma determinada feição e o desenho de uma trajetória que, neste caso, diz respeito tanto ao percurso histórico da dança no Brasil quanto ao desenho que o corpo que dança descreve no espaço.<sup>3</sup>

Tal traço pode ser percebido, se voltarmos nosso olhar para as temáticas a que essa produção se dedica e se atentarmos para o que ela deseja comunicar. A grande maioria das questões que o corpo que dança configura, na cena da produção coreográfica brasileira, se concentra em traduzir e ser traduzida como signo de brasilidade, um jeito de ser particular aos brasileiros.

Digo traço marcante, porque a ação comunicativa de um coletivo grande de produtos cênicos de dança no Brasil se volta à reedição da mensagem da identidade relacionada à nacionalidade. Se vasculharmos a história dessa produção, nos limites da geografia que constitui o Estado brasileiro, no repertório dos grupos e coreógrafos de maior visibilidade, bem como em outros tantos quase invisíveis, encontraremos a idéia de nacional como um pensamento que a dança comunica. Esse traço, com o sentido da comunicação da dança cênica no Brasil, é o que chamo de Poética da Brasilidade. Uma operação de articular no corpo o pensamento do nacional.

Ela se manifesta com destaque no início da profissionalização da atividade artística da dança no Brasil, considerando a fundação da primeira escola oficial, em 1927, como um parâmetro importante desta delimitação, e no momento em que se fundaram companhias oficiais em outros estados, como São Paulo, Paraná e Minas Gerais, no final da década de 1960 e início da década de 1970. Pode ser observada, também, quando grupos independentes, como o Ballet Stagium e o Grupo Corpo, criaram alternativas para subsistir durante a fase mais repressiva da Ditadura Militar, a partir da década de 1970, ou nos anos 1980 e 1990, quando se multiplicaram as perspectivas de criação. Finalmente, na complexidade do contexto dos nossos dias, esse traço se reafirma de forma destacável.

Em Belém ou em Porto Alegre, em Rio Branco ou em Sergipe, em João Pessoa ou em Cuiabá, em São Paulo ou em Manaus, é possível encontrar danças cênicas de inspiração

---

<sup>3</sup> É importante destacar que a utilização da palavra traço aqui não se refere, em nenhum momento, ao conceito elaborado pelo filósofo Jacques Derrida em seu livro *Gramatologia*, 1967.

nacionalista. Esta temática tem sido tão presente no meio da dança que se tornou quase compulsória para um criador que aqui desenvolva sua prática artística.

Se riscarmos sobre o mapa do Brasil uma linha reta de cima a baixo, outra no sentido horizontal, e cruzando esse eixo duas linhas em diagonal (divisão muito usual no estudo do espaço na dança), encontraremos, na extremidade superior, o Grupo de Danças Clara Pinto, em Belém, dançando *A Lenda da Vitória-régia* (sem data, autoria não declarada). Na extremidade inferior, a Anima Cia. de Dança, em Porto Alegre, dançando *Missa Crioula*, criada em 1998 por Eva Schul. Na lateral esquerda, a Escola de Balé Dançando no Ritmo, em Rio Branco, dançando *Meu Brasil Brasileiro*, em 1997, sob a direção de Lilian Pinho. Do lado direito, a Cia Contempodança, em Sergipe, dançando o espetáculo *Cantiga das Danças* (sem data, autoria não declarada) sobre danças populares do Nordeste. Na diagonal direita acima, a Sem Censura Cia. de Dança, em João Pessoa, dançando *No Destino Nordestino*, de Rosa Cagliane, em 2002. Na esquerda abaixo, a Vôo Livre Cia. de Dança, em Cuiabá, dançando *Brasil de Eterna Beleza*, de Paulo Medina, em 2000. Na diagonal esquerda acima, a Cia. Amazonense de Dança, em Manaus, dançando *O Grito Verde*, de Ivonice Satie, em 2006. Na esquerda abaixo, a Nau de Ícaros, em São Paulo, dançando *De um Lugar para o Outro*, em 2008, dirigido por José Possi Neto e coreografado por Miriam Druwe, com inspiração nas características do orixá Exu.<sup>4</sup> Existem corpos cênicos em todas as zonas do grande palco territorial brasileiro disseminando brasilidade em ação comunicativa de dança.

Se pensarmos no nome de um grupo de dança muito conhecido, além dos que já foram citados, a Quasar Cia. de Dança,<sup>5</sup> por exemplo, ou o de uma coreógrafa igualmente popular, como Deborah Colker,<sup>6</sup> teremos referências de motricidade<sup>7</sup> organizando o pensamento coreográfico sobre o ser nacional. Mesmo Alejandro Ahmed, coreógrafo do

<sup>4</sup> As informações sobre a dança nas diferentes cidades do Brasil foram retiradas de quatro diferentes fontes: Base de Dados Rumos Dança ([http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd\\_pagina=2691](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691)), no caso de Belém, Porto Alegre, Sergipe e João Pessoa (acessada no dia 05/10/2008); entrevista concedida por telefone, no caso de Cuiabá (conversa com Paulo Medina, diretor artístico da Cia. Vôo Livre de Dança no dia 07/10/2008) e de Rio Branco (conversa com Kelly secretária da Escola Dançando no Ritmo); no [www.portalamazonia.globo.com](http://www.portalamazonia.globo.com), no caso de Manaus (acessado no dia 05/10/2008); e no programa do espetáculo, no caso de São Paulo.

<sup>5</sup> Grupo que tem sede na cidade de Goiânia, foi criado em 1988 por Vera Bicalho e Enrique Rodovalho, em *Coreografia para Ouvir*, criação de Enrique Rodovalho, com música de Programa *Som da Rua* - TV Zero, figurino, Shell Jr., cenografia, Shell Jr. e Henrique Rodovalho. A Quasar Cia. de Dança dá corpo a “uma proposta que passa pela compreensão de questões relacionadas à identidade do nosso povo” (site oficial da companhia, acessado em 07/10/2008). Ainda em *Só Tinha de Ser com Você*, coreografia de Enrique Rodovalho, música de Tom Jobim, figurino de Cássio Brasil, cenografia de Letícia Rossi e Tom Lisboa, a companhia encena “um espetáculo romântico brasileiro” (Opus Cit.).

<sup>6</sup> Coreógrafa carioca que, entre 1980 a 1988, foi bailarina do Grupo Coringa, criado em 1977 pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. Trabalhou com videocliques, shows musicais, escola de samba e, em 1994, formou sua companhia, apresentando o espetáculo *Vulcão*. A coreografia *Maracanã*, de Colker, estreou em 2006, na Alemanha, dentro do projeto cultural da Copa do Mundo, inspira seus movimentos em uma partida de futebol.

<sup>7</sup> Conduta motora com base em vivências, articulada a referências conceituais e à história de vida.

Grupo Cena 11, que sempre buscou referências na ideologia punk, nos jogos eletrônicos e na relação da dança com a tecnologia, criando em cena uma estética radical, já namorou temáticas nacionais.<sup>8</sup> Sem falar na massa dos que não aparecem nas TVs, nos jornais, nas revistas especializadas, nos livros; dos que não podem produzir material gráfico, fotográfico, fílmico; daqueles que nascem e morrem com a fugacidade do momento, sem nenhum documento que possa atestar sua existência: os invisíveis! Também estes se interessam pela incorporação do nacional na dança.<sup>9</sup>

A produção coreográfica no Brasil está, nesse sentido, profundamente imbricada com a idéia de identidade nacional. Existem programas pedagógicos voltados para o ensino da performance e da criação de danças cênicas de caráter nacional.

Sobre as instituições pedagógicas da dança cênica brasileira, cito o pioneirismo de Eros Volússia<sup>10</sup> que, em 1939, dirigiu o Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro<sup>11</sup> a convite do então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema.<sup>12</sup> Em 1956, foi criado pelo reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgard Santos, a Escola de Dança que, segundo Robatto e Mascarenhas (2002, p. 320), incluía uma vertente folclórica. Em 1973, a bailarina Mercedes Baptista<sup>13</sup> criou o curso de danças afro-brasileiras na Escola de Dança Municipal, no Rio de Janeiro. A partir de 1987 destacou-se a prática acadêmica voltada para manifestações populares brasileiras da professora Graziela Rodrigues,<sup>14</sup> no Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas. Entre muitas outras iniciativas, destaco,

---

<sup>8</sup> Trabalhando em Florianópolis (SC), Ahmed fundou o Grupo Cena 11 em 1994, com o espetáculo *Respostas sobre Dor*, no qual, além de coreografar, também atuava como bailarino. *Novo Cangaço*, de 1996, música de Eduardo Serafin, Hedra Rockenbach e Joaquim R. Couto, figurinos de Ahmed e Anderson Gonçalves, cenário de Ahmed, Serafin e Fernando Rosa. Tem como fonte de interesse a marginalidade do cangaço e sua “estética de misturas”, que encontra paralelo com o movimento musical do Recife, o Mangue Beat (site oficial da companhia, acessado em 07/10/2008).

<sup>9</sup> Estes, por sua natureza invisível, não são passíveis de exemplificação, o que não significa que eles não existam ou que não trabalhem com temáticas nacionais. São iniciativas que não duram no tempo, que estão à margem dos espaços de validação da dança. A simples menção à ocorrência de uma delas em particular, em qualquer documento, já tiraria seu estatuto de invisibilidade. Eles existem como probabilidade, parte do real.

<sup>10</sup> Eros Volússia (1914-2004) Filha da poetisa simbolista Gilka Machado (1893-1980), Volússia foi aluna da segunda turma da Escola de Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928, atuou intensamente pesquisando, criando e ensinando dança de inspiração nacionalista.

<sup>11</sup> Criado em 1937 pelo governo de Getúlio Vargas, o Serviço Nacional de Teatro fez parte da política de estruturação da área de cultura que, no mesmo ano, criou o SPHAN (patrimônio), o INCE (cinema), o INL (livro) e o serviço de Radiodifusão.

<sup>12</sup> Gustavo Capanema (1900-1985) Figura importante para o desenvolvimento de políticas públicas no campo das artes no Brasil, sua atuação merece um espaço especial nesse estudo e terá mais adiante..

<sup>13</sup> Mercedes Baptista (1921) Foi a primeira bailarina negra do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos com Eros Volússia no Serviço Nacional de Teatro no final da década de 1930; em 1950 foi para os Estados Unidos atuar na companhia de Katherine Dunham (1909-2006), dançarina, coreógrafa, autora, educadora e ativista especializada em danças étnicas. Em 1953, Baptista retornou ao Brasil, fundando o Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

<sup>14</sup> Bailarina, coreógrafa e professora de dança, dançou no Ballet Teatro Minas e Ballet Stagium; pesquisa danças brasileiras como elementos para a criação de seus trabalhos.



também, o método de dança Brasília, desenvolvido por André Madureira<sup>15</sup> a partir de 1976, no contexto do Balé Popular do Recife, e o inventário de passos de danças de todo o País realizado por Antônio Nóbrega e Rosane Almeida,<sup>16</sup> que atuam no Teatro Brincante, em São Paulo.

Dada a quantidade escassa de publicações sobre dança no Brasil, é notável encontrar obras dedicadas exclusivamente ao tema.

No campo das publicações sobre o nacional na dança, é difícil criar uma linha de coerência. Este campo se caracteriza por uma descontinuidade dos lançamentos e reedições, por pouca divulgação, por falta de sistematização de acervos ou banco de dados, pela diversidade de abordagens, etc. Ainda assim, nos cabe citar alguns: *A Criação do Bailado Brasileiro*, publicado por Volúcia em 1939; *Mercedes Baptista – A Criação da Identidade Negra na Dança*, publicado pelo escritor Paulo Melgaço, em 2007; *Danças Populares como Espetáculo Público no Recife de 1970 a 1988*, de Maria Goretti Rocha de Oliveira, lançado em 1993; *O Brasil Descobre a Dança, A Dança Descobre o Brasil*, de Helena Katz, em 1994; *Bailarino Pesquisador Intérprete: Processos de Formação*, de Graziela Rodrigues, publicados em 1997; *Dança e Mundialização: Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França*, de Cássia Navas, de 1999; *Corpo e Ancestralidade: Uma Proposta Particular de Dança-Arte-Educação*, de autoria de Inacyra Falcão dos Santos, publicado em 2002; e *A Formação do Balé Brasileiro*, de Roberto Pereira, de 2003.<sup>17</sup>

A partir desta tentativa precária e simplificada de elaborar um mapeamento (histórico, geográfico, de criadores, pedagógico e literário) do fato comunicativo da nacionalidade na dança cênica no Brasil, de sua Poética da Brasilidade, eu diria que ela é endêmica. Qualquer pessoa comum que queira ingressar no mercado profissional da dança cênica no Brasil está sujeita a ser contaminada por essa sensibilidade, seja na formação, seja em sua prática.

O fazer uso da identidade como sinônimo de nacionalidade é sentido na História, na Geografia, na criação artística, nas ações pedagógicas, na literatura e se manifesta como

---

<sup>15</sup> Há 30 anos à frente do Balé Popular de Recife, fez extensa pesquisa de danças populares do Nordeste para criar seus espetáculos.

<sup>16</sup> Casal que pesquisa e ensina danças populares brasileiras. Nóbrega é ator, dançarino e músico pernambucano, foi integrante do grupo Quinteto Armorial, grupo de música de câmara com inspiração popular idealizado por Ariano Suassuna. A partir de 1976, com o espetáculo *A Bandeira do Divino*, Nóbrega seguiu carreira solo.

<sup>17</sup> Não há levantamentos sistemáticos sobre a publicação de livros de dança no Brasil. Em 2006, a pesquisadora de dança Nirvana Marinho publicou um artigo na revista eletrônica [www.idanca.net](http://www.idanca.net) ressaltando um fenômeno inquietante no mercado que em seis anos teria publicado 45 títulos na área de dança. Se, hipoteticamente, somarmos a estes mais 55 títulos que não entraram nessa lista, teríamos cerca de 100 títulos sobre dança publicados no Brasil. Se esse cálculo aproximado fizer sentido, os oito exemplos dados que se dedicam a danças brasileiras, representaria quase 10% do total das publicações.

recorrência temática. É este fenômeno que digo ser um traço marcante na produção de dança, esta série de procedimentos é que constituiu a Poética da Brasilidade. Ela é para muitos coreógrafos, professores de dança e pesquisadores no Brasil um fator importante, o traço marcante que o corpo que dança descreve na cena.

Não se trata de dizer que esse aspecto determina a criação de dança cênica no Brasil. Não existe homogeneidade quando se trata desta questão. Quando digo “criação de dança cênica no Brasil”, refiro-me, antes, a um coletivo fragmentário de diferenças do que a um bloco uniforme com contornos claramente identificáveis. Seria mais adequado pensar nesse coletivo como uma seqüência numérica criada a partir de lances de dados do que como diferentes peças de um mesmo quebra-cabeça, que forma um todo uniforme depois de unidas.

### 1.1. A MEMÓRIA SENSÍVEL NO TRAÇO DA DANÇA

Cabe agora perguntar: quais as características mais gerais deste traço? Como ele se formou? Qual sua função comunicativa? Quais os parâmetros que permitem obter suas variações? Como as práticas e pensamentos na dança cênica do Brasil são administrados a partir dela?

O modo como se deu a profissionalização da criação de dança no Brasil é crucial para que entendamos como esse traço se formou e qual a sua função comunicativa. Já os parâmetros de sua variação e como esse traço foi administrado nas diferentes situações, só o percurso histórico da Poética da Brasilidade indicará. Portanto, só teremos clareza destes dois últimos aspectos bem mais adiante.

A história da profissionalização em dança está intimamente ligada ao contexto de onde emergiu. Não dá para pensar na primeira sem fazer os devidos contrastes com o segundo. Foi na negociação com as forças que concorrem no ambiente do final da década de 1920 e durante a década de 1930, no Rio de Janeiro, então capital federal do País, que se formou tal sensibilidade nacional na dança cênica, e isso não pode ser perdido de vista. Mas antes de contextualizarmos a profissionalização da dança cênica no Brasil, é importante ressaltar que a identidade nacional como tema da arte não é um privilégio da dança. Entre as artes plásticas, musicais e teatrais, que também elaboraram temáticas nacionalistas como mote para criação, a dança é a última a se organizar profissionalmente. E é exatamente nas ligações históricas das elaborações de temáticas nacionalistas, nas distintas expressões da arte, que

encontro a chave para definir as características mais gerais deste traço nacionalista na dança, de sua Poética da Brasilidade.

Podemos considerar que a pintura foi a expressão da arte que se organizou mais rapidamente no contexto da operação colonial no Brasil. A presença de artistas era comum nas expedições enviadas à América. Consideremos a iniciativa do conde Maurício de Nassau,<sup>18</sup> no século XVII, por seus desdobramentos, como pioneira. Nassau trouxe para o Recife cientistas e artistas dos Países Baixos, como Frans Post<sup>19</sup> e Albert Eckhout.<sup>20</sup>

Durante as três primeiras décadas do século XIX, com o patrocínio da família real portuguesa, vários artistas europeus vieram para o Brasil. A conhecida Missão Artística Francesa de 1816, que tinha entre seus componentes Jean-Baptiste Debret<sup>21</sup> e Nicolas Antoine Taunay;<sup>22</sup> a Missão Diplomática Inglesa de 1825, que trazia Charles Landseer<sup>23</sup> e William John Burchell,<sup>24</sup> e a Missão Científica da Áustria, o pintor Thomas Ender,<sup>25</sup> em 1817, foram eventos importantes no processo de organização profissional da pintura. A Academia de Belas-Artes iniciou seus cursos em novembro de 1826.

Esses pintores foram instrumentos midiáticos para a curiosidade europeia sobre o Brasil. Suas telas mediavam as imagens do Novo Mundo para os europeus, mas também serviam para propagar, com interesses políticos, a grandiosidade paradisíaca pertencente à Coroa portuguesa.

Em 1549 chegaram as primeiras missões de jesuítas portugueses, que começaram a introduzir entre os índios noções da música europeia e desenvolveram uma forte tradição de música sacra. Em meados do século XVII, surgiram, no Rio de Janeiro, pequenas orquestras populares. As orquestras sinfônicas só se organizaram a partir do século XIX. Em 1887,

---

<sup>18</sup> Nascido em Dillenburg, em 1604, conquistou o Estado de Pernambuco em 1637, estabelecendo relações amistosas com comerciantes e latifundiários locais. Introduziu várias inovações nas áreas agrícola, urbanísticas, administrativas e nas artes.

<sup>19</sup> Franz Post (1612-1680) chegou ao Brasil em 1637, com o objetivo de montar uma grande coleção de desenhos com motivos brasileiros para seu mecenas. *Vista de Itamaracá*, pintado em 1637, é considerada a pintura mais antiga das Américas feita por um profissional.

<sup>20</sup> Albert Eckhout (1610-1666) chegou ao Brasil também em 1637. Além de pintor, era botânico. Suas obras são famosas por associar, no plano representacional, paisagismo, etnografia e natureza morta.

<sup>21</sup> Jean-Baptiste Debret (1768-1848), pintor francês, fundador da Academia Imperial de Belas Artes. Durante quase 15 anos colecionou pinturas que, mais tarde, iriam compor sua coletânea *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

<sup>22</sup> Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) permaneceu no Brasil de 1816 a 1820 e foi também fundador da Academia Imperial de Belas Artes. Suas obras exploram a exuberância da natureza carioca.

<sup>23</sup> Charles Landseer (1799-1879) permaneceu no Brasil por pouco mais de um ano, onde realizou cerca de 300 desenhos e aquarelas. Viajando pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Pernambuco, registrou cenas da vida cotidiana.

<sup>24</sup> William John Burchell (1781-1863), desenhista e botânico inglês, permaneceu no Brasil cerca de oito meses, no Rio de Janeiro, onde executou um conhecido panorama circular da cidade.

<sup>25</sup> Thomas Ender (1793-1875) permaneceu no Brasil por dois anos, realizando mais de 600 desenhos e esboços do Rio e de São Paulo.

fundada pelo maestro Carlos de Mesquita,<sup>26</sup> a Orquestra da Sociedade de Concertos Populares pode ser considerada pioneira.

Na música, a diferença entre as matérias sonoras de tradição europeia e, principalmente, as de origem africana se encarregou do embate entre colonizadores e colônia. Tal embate também podia ser percebido através da dicotomia entre música erudita e música popular. No decorrer do seu processo histórico, no final do século XIX, houve uma apropriação da música popular pela música erudita, assumindo, assim, um caráter nacionalista. O Conservatório Nacional de Música foi fundado em 1848.

Quando Carlos Gomes<sup>27</sup> mostrou *O Guarani* ao Velho Mundo em 1870, a modinha e o lundu, expressões da música popular produzidas no Brasil, já eram exportadas para Portugal desde os últimos 40 anos do século XVIII (OLIVEIRA, 2001, p. 339). Embora a fama de Carlos Gomes só tenha se dado a partir da criação de *O Guarani*, os aspectos nacionais presentes nessa obra são todos extra-musicais: temática e personagens, como aponta Bruno Kiefer (1997, p. 77-78). Em termos orquestrais, ela obedece a padrões da ópera italiana da época.<sup>28</sup> Mas vale a pena ainda comentar que este compositor sempre foi considerado talentoso no meio musical italiano, porém as obras lá criadas com temáticas locais (*Se sa minga*, estreada em 1867, e, no ano seguinte, *Nella Luna*) e anteriores a *O Guarani*, não alcançaram a repercussão pretendida. Foi somente quando o autor decidiu compor uma ópera com temática brasileira que veio a notoriedade. Este fato o levou a compor outras obras com temáticas brasileiras, como *O Escravo*, em 1889.

Embora a dança e a música tenham histórias e características distintas, a arte da dança estabeleceu uma forte ligação com a produção musical, especialmente com a ópera durante sua estruturação enquanto arte.<sup>29</sup> No contexto a que me refiro neste capítulo, nomes de compositores como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone aparecem constantemente associados a obras de

<sup>26</sup> Carlos de Mesquita (1864-1953), carioca, aprendeu piano desde cedo, estudou violoncelo com Giovanni Ceronne, atuou no Clube Beethoven, no Rio de Janeiro. A partir de 1877 estudou no Conservatório de Paris. Após finalizado seus estudos, viveu alternadamente na Europa e no Brasil.

<sup>27</sup> Carlos Gomes (1836-1896), natural de Campinas, interior de São Paulo, foi o mais importante compositor operístico do estilo romântico brasileiro. Sua carreira teve destaque na Europa. Começou a compor aos 15 anos. No Brasil compôs duas óperas de êxito, *A Noite do Castelo*, baseada na obra de Antônio Feliciano de Castilho (1861), e *Joana de Flandres*, com libreto de Salvador de Mendonça (1863). No mesmo ano partiu para estudar no Conservatório de Milão, pelo qual foi diplomado em 1866. Em 1870 compôs *O Guarani*, a obra que o immortalizou, baseado no romance homônimo de José de Alencar.

<sup>28</sup> No ano em que o compositor campinense chegou ao Rio de Janeiro, 1859, 17 óperas em 73 apresentações foram registradas na cidade, todas de compositores italianos, com destaque para Donizetti e Verdi (KIEFER, 1997, p. 92). Soma-se a isto o fato de que, por conta de sua formação, a partir de 1863, o compositor mudou-se para Milão, só retornando para viver no Brasil, pouco antes de sua morte, em 1896.

<sup>29</sup> Para melhor esclarecimento sobre percurso histórico compartilhado estreitamente entre a ópera e o balé, ver Carlo Blasis. *The code of Terpsichore*. Londres: Edward Bull, 1830.

dança, como veremos em seguida, e por esse motivo a música terá um espaço maior nesse esboço histórico do nacionalismo nas artes brasileiras. Estes artistas alcançaram relevância na história da música brasileira, pois dedicaram parte significativa de sua obra à elaboração de uma nacionalidade musical e criaram obras de cunho religioso, como missas, oratórios e ave-marias.<sup>30</sup> Alguns também criaram obras específicas para dança.

Vasco Mariz (1994, p. 116) organiza esses criadores em uma classificação dividida em precursores, onde aparecem os nomes de Alberto Nepomuceno e Francisco Braga; uma primeira geração nacionalista, tendo Heitor Villa-Lobos como único representante; uma segunda geração, na qual aparecem os nomes de Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone; e, ainda, uma terceira, que inclui José Siqueira.<sup>31</sup>

Alberto Nepomuceno era natural da cidade de Fortaleza. Foi defensor atuante das causas republicanas e abolicionistas. Iniciou seus estudos com seu pai, Vítor Augusto Nepomuceno, que era violinista. Em 1872 transferiu-se para Recife e, em 1885, para o Rio de Janeiro, trabalhando como professor do Beethoven Clube. Musicou poemas de Coelho Neto, *Ártemis* (1898); de Machado de Assis, *Coração Triste* (1899); e de Olavo Bilac, *Numa Concha* (1913). Em 1887 criou a *Dança dos Negros* e, em 1888, *Batuque*.<sup>32</sup> Estudou em Roma entre 1888 e 1890, e em Berlim, a partir de 1894, período em que teve contato com o que havia de mais representativo em termos de música nacionalista alemã. Teve também uma passagem por Paris entre 1894 e 1895.

Em 1895, no Brasil, apresentou uma série de canções em português, de sua autoria, que lhe rendeu muitas críticas na época. Da guerra que estabeleceu com o crítico Oscar Guanabara saiu a frase que lhe marcou: “Não tem pátria um povo que não canta sua língua”.<sup>33</sup> Dirigiu a Associação de Concertos Populares por dez anos (1896-1906), promovendo o reconhecimento de compositores brasileiros, entre os quais Heitor Villa-Lobos. Sua ópera *O Garatuja*, baseada na obra homônima de José de Alencar, é considerada a primeira ópera brasileira no tocante à composição musical. Nepomuceno foi responsável pela reforma do Hino Nacional brasileiro. Figura controversa de sua época, em 1902 ele foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, de onde pediu exoneração no ano seguinte,

<sup>30</sup> Esse aspecto tem relevante importância para o assunto em questão, como veremos mais adiante.

<sup>31</sup> Carlos Gomes, talvez o primeiro compositor brasileiro com reconhecimento internacional, não aparece na classificação de Mariz pela ausência de referências nacionais nos aspectos musicais de sua obra como já exposto

<sup>32</sup> *Batuque*, coreografada por Yuco Lindberg (1908-1948) em 1943, foi também usada por Eros Volúcia em sua apresentação no Municipal por iniciativa do Ministério da Educação e Saúde, em 1937.

<sup>33</sup> Não era comum nessa época, no Brasil, compor óperas em língua portuguesa. Os compositores usavam, em geral, o italiano.

por desacordo com os professores desta instituição, sendo convidado a retornar ao cargo em 1906.

Francisco Braga, compositor do bailado *Noite de Festa no Arraial*,<sup>34</sup> era natural da cidade do Rio de Janeiro. Em 1876 iniciou seus estudos de música no Instituto Nacional de Música, formando-se dez anos depois como clarinetista. Obteve o quarto lugar no concurso oficial para a escolha do novo Hino Nacional brasileiro em 1890, motivo que lhe rendeu a concessão de uma bolsa de estudos para estudar dois anos na Europa. Escolheu, primeiramente, Paris e depois Dresden, na Alemanha, para realizar seus estudos. Em sua volta ao Brasil, apresentou, pela primeira vez, sua ópera *Jupira*, baseada na novela de Bernardo Guimarães.<sup>35</sup> Dois anos depois, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. Em 1905 compôs o Hino à Bandeira Nacional, sob versos de Olavo Bilac. Especializou-se em marchas e hinos, e, em 1908, compôs, a partir de temas nacionais, a música para *O Catador de Diamantes*, drama de Afonso Arinos.<sup>36</sup> Foi um dos fundadores da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual se tornou diretor e regente, permanecendo à frente da orquestra por 20 anos. Também foi fundador do Sindicato dos Músicos.

Villa-Lobos, o compositor que teve suas obras mais usadas para criação de danças, era natural da cidade do Rio de Janeiro e teve suas primeiras lições de música com o pai, Raul Villa-Lobos. Participou como violonista em rodas de choro durante sua adolescência. Viajou pelas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste no final da década de 1910, recolhendo material do folclore, bem ao gosto da tradição etnográfica que se difundia no Brasil. Ao regressar, ingressou no Instituto Nacional de Música, mas não chegou a concluir os estudos, por não estar de acordo com seus professores.

Em 1917, o compositor criou os balés *Uirapuru* e *Amazonas*,<sup>37</sup> que incorporam sons naturais da floresta. Em 1922 foi o único compositor a participar da Semana de Arte Moderna, em São Paulo. Em 1923 seguiu para Paris, onde viveu até 1924, depois, de 1926 a 1930, quando retornou definitivamente ao Brasil para participar do programa de educação musical do governo Getúlio Vargas, introduzindo a disciplina Canto Orfeônico nas escolas de ensino médio no País, projeto que resultou em concertos dados ao ar livre, envolvendo

---

<sup>34</sup> Coreografado por Maria Olenewa (1896-1965) em 1932.

<sup>35</sup> Bernardo Guimarães (1825-1884), romancista e poeta mineiro que ficou conhecido por seu romance *A Escrava Isaura*, de 1875.

<sup>36</sup> Afonso Arinos (1868-1916), advogado, jornalista professor e romancista mineiro, membro da Academia Brasileira de Letras.

<sup>37</sup> Neste mesmo ano, o Rio de Janeiro recebeu a visita dos Balés Russos, de Diaghilev. Sendo Villa-Lobos músico da orquestra do teatro, tocou na apresentação da companhia, o que pode ter-lhe inspirado a criar seus balés. Sem falar no fato de que Villa-Lobos foi o compositor escolhido para compor o balé *Jurupary*, coreografado por Serge Lifar, ex-bailarino dos Balés Russos, em 1934.

milhares de alunos. Um desses concertos, no estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, envolveu 40 mil vozes e contou na audiência com a presença do presidente. Em 1940, o compositor conheceu os Estados Unidos. Em 1955 gravou suas mais importantes composições regendo a Orquestra de Rádio-Teledifusão Francesa: mais de sete horas de música remasterizadas na década de 1990 e disponíveis em CD.

Lorenzo Fernandez, compositor do bailado *Amaya*, era natural do Rio de Janeiro e teve as primeiras noções de teoria musical com sua irmã. Quando era ainda adolescente começou a tocar nos bailes do Clube Galego. Aos 18 anos compôs a ópera *Rainha Moura*. Em 1917 ingressou no Instituto Nacional de Música, onde estudou com Francisco Braga, entre outros. Sua obra é normalmente dividida em três fases: de 1918 a 1922, de inspiração francesa; de 1923 a 1938, marcada por um forte nacionalismo com a presença de elementos do folclore brasileiro. Seu poema sinfônico *Imbapara*, que utiliza temas indígenas, gravados por Roquete Pinto no Mato Grosso, pertence a essa fase. *Batuque*, peça que integra a obra *Reisado do Pastoreio*, é sua obra mais famosa. Inspirado em texto de Graça Aranha,<sup>38</sup> compôs a ópera *Malazarte*, com influências do folclore brasileiro. Na terceira fase de sua obra, entre 1942 a 1948, assumiu um tom universalista.

E, finalmente, Francisco Mignone. Natural de São Paulo, começou a estudar piano aos dez anos e iniciou sua carreira em música popular com choro. Em 1920 foi estudar em Milão e lá escreveu sua primeira ópera, *O Contador de Diamantes*, que inclui a famosa *Congada*. Em 1929 voltou ao Brasil, quando começou sua fase nacionalista, que se estendeu até 1959. Manteve amizade com Mário de Andrade,<sup>39</sup> que o incentivou a incorporar, sobretudo, elementos da cultura negra em suas composições. Entre estas se encontram os bailados *Maracatu do Chico Rei* e *Leilão*, ambos dançados pelo Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Visitou a Itália e a Alemanha em 1937 e 1938, respectivamente, e, em 1942, exerceu atividades educacionais voltadas para música nos Estados Unidos.

A literatura teve um percurso histórico parecido ao da música. Houve uma produção dos viajantes, missionários jesuítas de relatórios oficiais que informavam à Corte e à Europa a respeito de histórias, fatos e reflexões sobre o Brasil. No século XVII, por sua

---

<sup>38</sup> Graça Aranha (1868-1931), escritor participante da Semana de Arte Moderna, foi diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras.

<sup>39</sup> Mário de Andrade (1893-1945) foi poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo, professor universitário e ensaísta brasileiro. Um dos principais membros do movimento modernista no Brasil que, em 1922, organizou a Semana de Arte Moderna em São Paulo, com grande repercussão na literatura e nas artes no Brasil.

irreverência no modo de descrever a sociedade de sua época, Gregório de Matos<sup>40</sup> tornou-se importante na história da literatura no Brasil. Antônio Candido (2007) considera ter sido no século XIX, com o Romantismo, que a literatura se estabeleceu de forma mais autônoma no Brasil.

Diferentemente da Academia de Belas-Artes, que introduziu os métodos e as técnicas de pintura no Brasil, a Academia Brasileira de Letras surgiu, em 1896, para legitimar uma prática já existente. Era comum que os homens letrados enviados ao Brasil pela Corte para assumir cargos públicos, bem como seus filhos, os filhos dos grandes fazendeiros, exploradores de minérios, etc. representantes da classe dominante, tivessem inclinações literárias, independentemente de sua profissão.

Se, por um lado, se pode deduzir desse contexto complexo o testemunho do colonizador sobre a colônia, por outro havia uma expressão ambígua dos que nasceram aqui, estudaram na Europa, mas retornaram para se estabelecer no Brasil. Mesmo na Europa a ascensão da burguesia, a partir do século XIX, já colocava à prova os regimes monárquicos. Como reflexo dessa contestação, a relação entre as colônias e seus países colonizadores também se fragilizava e isso se fez sentir na literatura no Brasil.

Também como instrumento de colonização cultural e catequese, o teatro foi introduzido pelos padres jesuítas aos índios no Brasil. Porém, a Martins Pena,<sup>41</sup> em meados do século XIX, é atribuída a estruturação profissional da prática. Na mesma época, Artur de Azevedo,<sup>42</sup> João Caetano<sup>43</sup> e Machado de Assis,<sup>44</sup> também contribuíram significativamente. No século XVII, na Bahia, a atividade de Manuel Botelho de Oliveira<sup>45</sup>, e na segunda metade do século XVIII, a construção das chamadas Casas de Ópera, em diferentes regiões do país,

---

<sup>40</sup> Gregório de Matos (1636-1696), advogado e poeta brasileiro do Brasil colônia, é considerado o maior poeta do período barroco no Brasil. Estudou em Coimbra, em 1652, exerceu vários cargos públicos na Bahia. Sua obra é marcada pela sátira aos costumes de todas as classes sociais baianas. Desenvolveu uma poesia corrosiva e erótica.

<sup>41</sup> Martins Pena (1815-1848) foi dramaturgo e diplomata, introduziu a comédia de costumes no Brasil, tendo sido considerado o Molière brasileiro. Sua obra caracterizou pioneiramente, com ironia e humor, as graças e desventuras da sociedade brasileira e de suas instituições. Sua peça *Juiz de Paz na Roça*, de 1838, aborda o jeito particular da gente da roça do Brasil do século XIX. Na trama, um juiz corrupto usa de sua autoridade para lidar com os casos mais absurdos trazidos pela gente da roça.

<sup>42</sup> Artur de Azevedo (1855-1908), dramaturgo, poeta, contista e jornalista brasileiro. Foi um dos principais autores do teatro de revista, tendo escrito cerca de 200 peças de teatro.

<sup>43</sup> João Caetano (1808-1836), importante ator, encenador e empresário brasileiro. Ocupou o Teatro de Niterói em 1833, iniciando a Companhia Nacional João Caetano. Também publicou dois livros sobre a arte de representar: *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862).

<sup>44</sup> Machado de Assis (1839-1908) foi romancista, cronista, poeta e teatrólogo brasileiro, considerado um dos mais importantes nomes da literatura deste país. Foi fundador e primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras, inaugurou o gênero realista no Brasil com sua obra *Memórias Póstumas de Braz Cubas*.

<sup>45</sup> Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711), advogado, político e poeta brasileiro, foi o primeiro autor brasileiro a ter seu livro publicado.



fez com que as peças teatrais passassem a ser apresentadas com certa frequência, dando origem às companhias teatrais com elenco fixo.

Nessa primeira fase, o repertório de peças encenadas era basicamente europeu, com destaque para autores como Molière (1622-1673), Voltaire (1694-1778), Maffei (1675-1755), Goldoni (1707-1793) e Metastásio (1698-1782). O sentimento nacionalista se pronunciou com maior intensidade a partir do século XIX. Apesar da existência de uma grande atividade profissional teatral estabelecida no século anterior, o Serviço Nacional de Teatro só foi criado em 1937, e a primeira companhia oficial, em 1940, a Comédia Brasileira.

*O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães,<sup>46</sup> em 1838, e *Juiz de Paz na Roça*, de Martins Pena, levadas à cena no mesmo ano, são consideradas as primeiras manifestações nacionalistas do teatro brasileiro. Havia nessas obras uma sensibilidade para a expressão romântica, que se desenvolvia na literatura, e tinham como horizonte a grandiosidade territorial e a opulência da natureza do País, o mito da igualdade entre os brasileiros, da hospitalidade do povo, entre outros (MAGALDI, 2004, p. 34).

Os jesuítas também atuaram no campo da dança no período colonial. As pastorinhas, manifestação teatral religiosa composta por bailados, que integra os festejos do nascimento de Jesus, fez tradição no Brasil. Professores das danças de corte também atuaram no Brasil colonial. A atividade profissional da dança no Brasil esteve por muito tempo associada ao teatro e à ópera. Muitos profissionais atuaram em números dançados de peças teatrais, em seus intervalos, ou nos trechos coreografados das óperas.

Escolas de balé só começaram a existir no Rio de Janeiro na segunda metade da década de 1920. A prática artística da dança se organizou de modo a atuar, criando ou remontando obras do repertório do balé, ao tempo em que, com a estética deste, se criavam obras com temáticas brasileiras. A primeira tentativa de criação de uma escola oficial de balé no Rio de Janeiro foi em 1913.<sup>47</sup> Outra ocorreu em 1926,<sup>48</sup> mas a que vingou foi a de 1927, que teve como fundadora a bailarina, coreógrafa e professora de balé de origem russa, Maria Olenewa.<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Gonçalves de Magalhães (1811-1882) foi médico, professor, diplomata, político, poeta e ensaísta brasileiro. Voltou-se para produção teatral em 1837. Sua peça *Poeta e a Inquisição* foi publicada em 1838, narrando a história de um judeu chamado Antônio José, que é perseguido pela Igreja Católica.

<sup>47</sup> Segundo Sucena (1989), essa iniciativa foi de responsabilidade da empresa que arrendava o Teatro Municipal, La Teatral. A direção ficaria a cargo de Achille Viscusi, que dirigiu por 12 anos a Escola de Bailados do Teatro Imperial de Praga.

<sup>48</sup> A nova tentativa teria sido, segundo Sucena (1989), de responsabilidade de Julie Sedowa, ex-primeira bailarina do Balé Imperial da Rússia.

<sup>49</sup> Olenewa dançou na Ópera de Zemina, no Théâtre des Champs Eliséés, foi primeira bailarina da Companhia de Ana Pavlova, um dos ícones do balé no século XX. Antes de fixar residência no Rio, trabalhou no teatro Colón,

Quando iniciou seu trabalho de profissionalização da dança, Olenewa já encontrou a sensibilidade nacionalista muito desenvolvida nas outras expressões da arte no Brasil, bem como em seu público. Difícil de conceber uma arte organizada nesse ambiente que não selecionasse informações advindas de Debret, de Carlos Gomes, de José de Alencar<sup>50</sup> e do teatro de Martins Pena para inspirar suas narrativas, como de fato ocorreu.

Não é meu propósito concluir com essa breve história dos diferentes campos artísticos no Brasil que as temáticas nacionalistas foram compulsórias para a dança. Entendo como mais significativos dois aspectos que, a meu ver, são sensíveis à memória do traço nacionalista da dança: o primeiro diz respeito ao fato de que as linguagens artísticas, com menos preponderância no campo da pintura, foram introduzidas no Brasil como instrumento de catequese jesuíta e por esta foi impregnada com a moral católica. O segundo aspecto se relaciona com aquilo que Roberto Schwarz (2000) chama de “as idéias fora de lugar”, quando se refere à aplicação local de idéias européias sobre progresso, liberalismo e razão a despeito de suas incompatibilidades com nosso contexto.

Ideário católico e realidade postiça talvez sejam as chaves para entender como se caracteriza o traço nacionalista e que função comunicativa tal traço configurou no campo da dança no Brasil.

Seriam estes dois aspectos, dentre tantos outros da complexidade do contexto brasileiro, aqueles com propensão para serem lembrados e reproduzidos pela produção da dança cênica? Estariam, então, eles escritos de forma sensível na memória do corpo que dança? Seriam estes dois aspectos as características mais gerais da Poética da Brasilidade? Se assim for, esta memória não pode ser entendida como um depósito de onde se recupera objetos tal como se guardou. Se existem informações mais estáveis na memória do corpo que dança os dramas da dança cênica no Brasil, outras novas informações atravessam aquelas primeiras constantemente. As informações estáveis flutuam o tempo todo em decorrência do seu atravessamento pelo novo.

Para localizar princípio católico e realidade falsificada como memória sensível que o traço da dança fundou na cena do Brasil, é necessário colocá-los numa perspectiva

---

em Buenos Aires, na Companhia de Leonide Massine (1896-1979), outro grande nome da dança da época, com a qual chegou ao Brasil pela primeira vez.

<sup>50</sup> José de Alencar (1829-1877) foi jornalista, político, orador, romancista, crítico, cronista, polemista e dramaturgo brasileiro. Formado em Direito, iniciou sua carreira literária através dos jornais. É o grande nome da prosa romântica brasileira, tendo escrito obras representativas para todo gênero de ficção. *Iracema*, *O Guarani*, *Senhora* e *Tronco do Ipê* são algumas de suas grandes obras.

evolutiva.<sup>51</sup> Ou seja, considerar seus desgastes, suas adaptações, suas transformações. Esta será nossa tarefa daqui por diante: saber se a evolução da intervenção católica e da importação de idéias européias inapropriadas ao contexto brasileiro se atualiza na memória da produção da dança cênica do Brasil de forma sensível.

## 1.2. O CORPO REAL, MORAL E FANTASIADO

A 3 de novembro de 1933, o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro encontrava-se ornamentado, como se fora uma floresta. Nele adentrou alguém, ligado às aulas de balé ministradas pela professora Naruna Corder<sup>52</sup> para moças da elite carioca. Este alguém se encontrava disfarçado de índio que, no programa da sala de espetáculo, é identificado como Arirê. A atividade do corpo desse alguém se desenvolveu no sentido de buscar um espaço, onde os ornamentos que reproduziam a idéia de floresta não se interpunham entre ele e outro ornamento, aquele que ocupava no contexto o lugar do Sol.

O programa declarava que a relação entre a farsa de índio e o sol ornamental era a de humanidade versus divindade, e a cena que se desenvolveu referia-se a um culto ritualístico que o primeiro rendia ao segundo. A tensão dramática do enredo se instaurou quando um “pássaro”, não se sabe se em forma de fantasia ou se de ornamento, se interpunha entre os dois, distraindo o primeiro de sua rotina mística. A consequência foi imediata. A cena começou a escurecer como represália à insolente distração. Este efeito espetacular percebido como temível fez com que a ordem anterior fosse restabelecida, com o imediato retorno do disfarçado ao habitual culto ao ornamento e a retomada da luminosidade a intensidade primeira.<sup>53</sup>

Enredos nos quais a relação pecado versus redenção é associada à vida e à cultura do índio se repetiram em outras coreografias postas em cena no período em que a dança cênica se profissionalizava. A trama de *Arirê e o Pássaro Ferido*, balé criado por Corder sobre música

---

<sup>51</sup> Esta perspectiva é relativa à Teoria da Evolução de Charles Darwin (1809-1882), que entende que a vida tende a evoluir de formas mais simples para mais complexas a partir do processo de seleção natural. Mas, atenção! A evolução de Darwin não pode ser confundida com o Darwinismo Social de Herbert Spencer (1820-1903). Se o primeiro apenas relaciona adaptação às diferentes condições ambientais, o segundo pressupõe a existência de um aperfeiçoamento progressivo da espécie.

<sup>52</sup> Diplomada pela The Askew School of Dancin, Londres, com aperfeiçoamento Tchers College Colômbia University e Albertina Rasch School em Nova York, Karsavina School e Zélia Raye Academy em Londres.

<sup>53</sup> O programa deste espetáculo está reproduzido em parte em Pereira (2003, p. 96).

especialmente criada por Charley Lachmund,<sup>54</sup> é emblemática deste aspecto. Noutro balé dessa mesma época, *Jurupary*, criado sobre música de Heitor Villa-Lobos, por Serge Lifar<sup>55</sup> em 1934, a redenção do pecado cometido pela índia Yacina é mais dramática. Por ter tocado *Jurupary*, uma máscara que somente os índios guerreiros poderiam usar, ela foi condenada à morte.<sup>56</sup>

Ao contrário do que ocorre em *Jurupary*, em *Imbapara*, balé criado, naquele mesmo ano, por Maria Olenewa, sobre música de Lorenzo Fernandez e enredo de Basílio Magalhães,<sup>57</sup> o jovem Imbapara foi recompensado pela figura mítica do Sacy-Pererê com uma noite de amor com sua amada Potyra. Apesar de ter sido vencido pela tribo inimiga, Imbapara guerreou com valentia e, por este motivo, na iminência da morte, ele mereceu a recompensa!<sup>58</sup>

Em *Amazonas*, balé coreografado por Valery Oeser,<sup>59</sup> sobre o poema-sinfônico de Villa-Lobos, a partir do enredo escrito por seu pai, Raul Villa-Lobos, também em 1934, a moral católica recaía sobre a sexualidade feminina. Uma bela índia virgem que, orgulhosa de sua beleza, contorcia seu corpo em gestos graciosos, desprezando o amor do deus vento. Este, por vingança, atraía um “monstro das profundezas”, que perseguia a bela índia, precipitando-a “no abismo do seu desejo”.<sup>60</sup>

Como se pode perceber, a tendência a trabalhar com temáticas nacionalistas na dança que começava sua organização profissional no Brasil possuía uma conotação moral católica do tipo pecado-redenção. Seria essa uma forma evoluída de catequese?

No *Sermão do Espírito Santo*, o padre Antônio Vieira<sup>61</sup> usa a idéia de estátua de murta<sup>62</sup> para ilustrar o caráter do índio brasileiro. “A estátua de murta é mais fácil de formar, pela flexibilidade com que se dobram os ramos, mas é necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve” (VIEIRA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 183).

<sup>54</sup> Compositor austríaco que viveu no Brasil.

<sup>55</sup> Lifar (1905 - 1986), de origem russa, é um dos grandes nomes do balé do século XX. Dançou nos Balés Russos de Diaghlev, chegou a primeiro bailarino, professor e diretor do balé da Ópera de Paris. Além de autor de coreografias, como *Dramma per Musica*, *Le Chevalier et la Demoiselle*, *Icare*, entre muitas outras, também escreveu vários livros sobre dança, entre os quais se destaca *Le manifeste choreographe* 1935.

<sup>56</sup> Retirado do programa do espetáculo descrito em Pereira (2003: 113).

<sup>57</sup> Basílio Magalhães (1874-1957), intelectual mineiro que atuou como jornalista, professor, administrador e político.

<sup>58</sup> Retirado do programa do espetáculo descrito em Pereira (2003, p. 114).

<sup>59</sup> Bailarina nascida em Viena, onde começou seus estudos de balé; foi também aluna de Tamara Karsavina e Mary Wigman. Chegou ao Brasil com a companhia de Julie Sedova em 1926. Trabalhou intensamente no teatro de revista.

<sup>60</sup> Extraído do programa do espetáculo descrito em Pereira (2003,p. 116).

<sup>61</sup> Antônio Vieira (1608-1697) Foi religioso, escritor e orador da Companhia de Jesus. Um dos mais influentes personagens políticos do século XVII, destacou-se como missionário em terras brasileiras. Na literatura, seus sermões são de considerável importância.

<sup>62</sup> Gênero de planta arbustiva.

Vieira considera que outras nações se assemelhavam à estátua de mármore, porque dificilmente as moldavam os costumes, mas, uma vez encontrada uma forma, nelas permaneciam. Em contrapartida, os índios brasileiros “recebem tudo o que lhes ensinam com grande docilidade e facilidade, sem argumentar, sem replicar, sem duvidar, sem resistir; mas são estátuas de murta que, em levantando mão e a tesoura o jardineiro, logo perdem a nova figura, e tornam à bruteza antiga e natural...” (VIEIRA apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 184).

Uma vez que, para manter os ensinamentos, os jesuítas eram obrigados a assistir constantemente, com suas “tesouras de jardineiros”, o comportamento indígena para que eles não se transformassem numa “confusão verde de murta”, pode ser que a recorrência da trama dramaturgica, pautada no conflito pecado *versus* redenção, seja um ancestral da moral da catequese católica colonial incidindo sobre os balés nas primeiras décadas de sua profissionalização. Pode ser que aí a catequese jesuíta tenha uma de suas formas adaptada à prática artística da dança.

Vale a pena lembrar que uma importante base de apoio do governo Vargas foi a Igreja Católica. O marco simbólico do estreitamento da colaboração entre a Igreja e o Estado foi a inauguração da estátua do Cristo Redentor, no Corcovado, a 12 de outubro de 1931, data do Descobrimento da América. O Cardeal Leme (1882-1942) consagrou a Nação “ao Coração Santíssimo de Jesus, reconhecendo-o para sempre seu Rei e Senhor” (FAUSTO, 2006, p. 333). A Igreja levou a massa da população católica a apoiar o novo governo. Este, em troca, tomou medidas importantes em seu favor, destacando-se um decreto de 1931, que permitiu o ensino da religião nas escolas públicas (FAUSTO, 2006, p. 333). Este fato indica o peso da Igreja na sociedade daquela época.

Além do que vimos sobre o caráter moral dos primeiros balés com temáticas nacionais, nota-se também a predileção pela figura do índio. Outras produções reafirmavam essa escolha. Dois professores de balé, que também dedicavam seu trabalho a ensinar as moças da sociedade fluminense, Pierre Michailowsky<sup>63</sup> e Vera Grabinska,<sup>64</sup> em 1928, levaram

---

<sup>63</sup> Pierre Michailowsky (1888 – 1970), russo de origem, grande promotor do ensino do balé no Rio de Janeiro, foi formado pela Escola Imperial de São Petersburgo, integrou a companhia de Massine, com a qual visitou o Brasil em 1921 para participar da temporada lírica, foi o primeiro mestre de balé do Teatro Colón, de Buenos Aires, em 1923.

<sup>64</sup> Vera Grabinska (? – 1986), francesa de origem, apesar de ter feito sua formação na Argentina, onde cresceu, seus professores eram todos de origem européia: Felyne Verbist, primeira bailarina do Teatro de La Monnaie, de Bruxelas; Enrico Cecchetti, que em 30 anos de carreira como dançarino, foi mestre do Balé Imperial da Rússia, da Escola Imperial em St. Petersburgo e em Varsóvia, ingressando, posteriormente, nos Balés Russos de Diaghilev; e dois integrantes da companhia de Ana Pavlova Yakobleff e Tomaroff que permaneceram em Buenos Aires, após o fim da temporada de 1918. (SUCENA, 1989: 342).

ao palco do municipal o balé *A Festa Indígena*<sup>65</sup> sobre música de Carlos Gomes; em 1930, a Escola de balé do Theatro Municipal apresentou *A Libertação de Pery*, balé do terceiro ato da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes; em 1937, o balé *Ondinas* parte da ópera *Iracema*, de João Octaviano,<sup>66</sup> e, em 1939, *Amaya*, música e libreto de Lorenzo Fernandez, com coreografia de Maria Olenewa.<sup>67</sup>

A insistência em temáticas indígenas era tanta que a crítica publicada no *Meio-Dia*, de 6 de julho de 1939, sobre o balé *Amaya* alertava: “O corpo de bailado do Municipal já não sabe mais o que fazer para dançar de índio. Sempre que há música de autor nacional, há índio em cena”. (MEIO DIA apud PEREIRA, 2003, p. 138).

Balés com enfoque na cultura nordestina e na cultura dos negros também foram criados, mas em números menos expressivos. Sobre o primeiro enfoque, os exemplos são: *Noite de Festa no Arraial*,<sup>68</sup> de 1932, criado por Olenewa, e *Uma Festa na Roça*,<sup>69</sup> de 1943, criado por Vaslav Veltchek;<sup>70</sup> sobre o segundo enfoque damos como exemplo *Maracatu do Chico Rei*,<sup>71</sup> de 1939, coreografado por Olenewa; um pequeno *divertissement* intitulado *Dança dos Negros*,<sup>72</sup> de 1940, criado pela mesma coreógrafa; *Batuque*,<sup>73</sup> de 1942, criado por Yuco Lindberg,<sup>74</sup> e *Leilão*,<sup>75</sup> de 1943, por Veltchek.

<sup>65</sup> Este balé foi criado sobre música de Carlos Gomes e, segundo seu autor, a coreografia foi originalmente criada para a companhia de Ana Pavlova, que se apresentou no mesmo ano, em São Paulo. No programa diz apenas “encenação do folclore indígena do Brasil”, (In: PEREIRA, 2003, p. 100).

<sup>66</sup> João Octaviano (1896-1962), compositor e pianista carioca também identificado por Mariz (1994, p. 228) como pertencente à segunda geração de compositores nacionalistas. O balé, em sua ópera, conta a história do amor da índia Iracema por Yara, deusa das águas.

<sup>67</sup> Pereira (2003, p. 137) refere-se apenas ao subtítulo do balé *Poema Incaico*, sem dar mais detalhes sobre seu enredo.

<sup>68</sup> Com composição musical de Francisco Braga, este balé narra acontecimentos que se dão durante uma noite de festa popular e envolve personagens como crioula das cocadas, moleque, vendedor de laranjas, baianas e caipiras.

<sup>69</sup> *Uma Festa na Roça* tem argumento e música de José Siqueira. Trata-se de uma festa junina numa casa grande, onde ocorre a disputa pelo amor do médico da pequena cidade do interior, entre a filha do dono da casa e a moça que é sua noiva. Durante a festa, a disputa amorosa é dançada ao som de uma disputa cantada, comum no Nordeste. Há também a cerimônia de pular a fogueira e outros festejos típicos.

<sup>70</sup> Vaslav Veltchek (1896-?), natural da antiga Tchecoslováquia, iniciou seu estudos na escola da Ópera Nacional de Praga, chegando a assumir a posição de solista na principal companhia de sua terra natal. Foi diretor e coreógrafo do Teatro de Pantomima Futurista concebido por Filippo Marinetti, com sede em Milão. Foi *partner* da renomada bailarina La Argentina (Antonia Mercê), diretor do Corpo de Baile do Théâtre du Chatelet. Veio para o Brasil em 1939, a convite do prefeito Henrique Dodsworth, para atuar com Maria Olenewa na temporada do Municipal.

<sup>71</sup> Baseado em um poema de Mário de Andrade, com música de Francisco Mignone, conta a história de um rei africano que, escravizado, conseguiu se libertar e a seus súditos, vendendo o ouro em pó que escondia no cabelo e o recuperava lavando os cabelos na pia da igreja do Rosário que eles próprios construía.

<sup>72</sup> Com música de Francisco Viana, trata-se de uma pequena dança que não necessariamente possui enredo.

<sup>73</sup> Trata-se de uma coreografia de poucos minutos de duração sem enredo, com música criada um ano antes da abolição da escravatura, 1887, por Alberto Nepomuceno, compositor cearense tido como o iniciador do movimento nacionalista no Brasil.

<sup>74</sup> Yuco Lindberg, natural da Estônia, estudou dança no Teatro da Estônia. Chegou ao Brasil com sua família entre 1921 e 1925, em São Paulo, onde trabalhou na companhia Margarida Max. Posteriormente, ingressou numa

Sobre a predileção pela figura do índio nas primeiras representações nacionalistas da dança no Brasil, vale a pena destacar que, após a libertação dos escravos, em 1888, diferentemente de São Paulo e dos estados da região Sul, que optaram pela imigração de europeus, na cidade do Rio de Janeiro os ex-escravos foram consideravelmente integrados ao trabalho remunerado. Este fato, no entanto, não diminuiu o preconceito racial, que permaneceu como uma contradição marcante.

O histórico da escravidão estabilizou o hábito de considerar o negro como raça inferior em contraposição ao europeu crente e ilustrado. Tal crença se desdobrou em elaboração teórica racista com aspiração científica nos estudos de Sílvio Romero (1851-1914), Euclides da Cunha (1866-1909) e Nina Rodrigues (1862-1906), no final do século XIX e início do século XX. Somam-se a isso os conflitos estabelecidos com a Igreja Católica em função das diferenças de crenças e cultos mantidos pelos negros.

Por outro lado, a partir da década de 1920, havia todo um movimento de integração dos aspectos característicos da cultura negra ao âmbito da identidade nacional, como a proposição de mestiçagem cultural de Gilberto Freyre (1900-1987). As manifestações populares de maior relevância, com destaque para o samba, na cidade do Rio de Janeiro, eram expressões fortemente marcadas por elementos da cultura negra. Além disso, a literatura regionalista emergente de Jorge Amado (1933-1935), de José Lins do Rêgo (1934-1935), e também o caráter da primeira fase da produção do grupo modernista intensificavam uma vontade por esta integração.

Porém, é importante atentar para o que Antonio Sérgio Alfredo Guimarães afirma: “Os registros de discriminação passam, a partir da década de 1940, a ser subsumidos em raciocínios classistas” (1999: 43). As desigualdades são claramente atribuídas a operações de mecanismos sociais mais sutis, passando a ser mascaradas em termos de classe social ou de status. “No Brasil, como ‘branco’ consideravam-se aqueles mestiços e mulatos claros que podem exibir os símbolos dominantes da europeidade: formação cristã e domínio das letras”. (Ibidem: 50).

Tanto Guimarães (1999) quanto Ortiz (1985), atestam que a perspectiva culturalista de Freyre não se distinguia muito da abordagem racista dos estudos anteriores. Eles chamam à atenção que no Brasil foi impossível assumir as diferenças culturais e atuar a

---

companhia lírica, a convite de Sady Cabral, com a qual chegou ao Rio de Janeiro, onde dançou e coreografou para o teatro de revista, atuou como bailarino, coreógrafo e diretor interino no Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>75</sup> Com música de Mignone, o balé conta a história de um casal de escravos separados pela venda de um deles, pouco antes a abolição da escravatura.

partir delas; que a idéia de cultura miscigenada serviu para criar a ilusão de unidade nacional, revalidando o caráter extremamente hierárquico da nossa sociedade. A institucionalização das manifestações populares, a partir de releituras feitas pela elite crente e ilustrada, foi a estratégia utilizada para agenciar tal ilusão de unidade.

Nessa fase da profissionalização da dança, a contradição em relação aos elementos que deveriam ser considerados nacionais aparecia o tempo todo na crítica sobre os espetáculos apresentados pelo Corpo de Baile do Theatro Municipal, ficando notória a falta de consenso. Em 1939, a crítica D’Or do jornal *Diário de Notícias*, do dia 6 de julho, publicou sobre o balé *Amaya*: “*Amaya*, de Lorenzo Fernandes, firma a sua matéria musical numa lenda indígena de nossa primitiva civilização. E, como tal, está preso àquele ritmo batido, martelado, de que estão impregnadas as forças primárias de nossa música” (D’OR, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 137). E continua: “As danças acompanham o enredo e a música. E os lances amorosos, como os desejos de vingança e as preces ao deus Tupan, se refletem em passos sacudidos e bruscos de uma bizzarria autêntica, porém casativa”.

O crítico João Itiberê da Cunha (JIC) é aquele que mais resiste a considerar os elementos da cultura negra como integrantes da identidade cultural brasileira. No dia 9 de julho de 1939, ele escreveu no *Correio Musical*:

Mignone escreveu para o “Maracatu do Chico Rei” uma partitura riquíssima de coloridos e de ritmos bárbaros, como é natural, tratando-se de uma tribo de negros, que ainda mantêm tão viva as suas tradições africanas, cheias de ruidosas manifestações fetichistas, e que ainda não teve quase tempo de se polir na indulgência serena do cristianismo. (JIC, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 144).

Não deixo de notar que, até na crítica, a ideologia católica se faz presente. Dois dias depois, o mesmo crítico continuou suas considerações sobre aquela obra: “O negro é o noviço voluntário que acaba de abandonar Exu e Ogum por Jesus Cristo e Virgem Maria, confundindo-os ainda nas suas manifestações idólatras” (JIC, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 144). É notório aí o ponto de vista superior colocado em relação à singularidade da manifestação da cultura negra. Ele continua:

A balbúrdia dançante das pretas e dos moleques, das macotas e das mucambas, tornam esse episódio absolutamente impróprio para exportação e para a propaganda das coisas do Brasil... Se já existe no estrangeiro o prurido costumário de nos julgar um prolongamento da África, podemos facilmente imaginar o que sucederia com semelhante bailado. Seriam capazes de apresentá-lo como um espécimen das nossas danças familiares, situando-o nos jardins do palácio Guanabara!... O invento de uma coreografia adequada, sem descambar para a estilização forçada e ridícula, tornou o trabalho de Maria Olenewa muitíssimo árduo. Afinal, era quase impossível produzir algo estético para essas danças exóticas, excêntricas e primitivas, de caráter



hilariante, e não obstante ingênuo, como o próprio negro. (JIC, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 145).

E para ainda arrematar o pensamento deste crítico, expresso em seus escritos sobre a representação da cultura negra como signo da identidade brasileira, vemos o que ele publica no dia 14 de maio de 1943, no *Correio da Manhã*, sobre o balé *Leilão*: “Temos aqui coreografias novas para danças que figuram ainda bárbaras, e sem dúvida, exóticas, bem que conservem em estado latentes certos elementos constitutivos de estilos mais conhecidos. Nada de brasileiro. Puro africanismo” (JIC, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 218). Dois dias depois, ele se recoloca: “...nessas criações exóticas, que não são propriamente nacionalistas, porque de certo não somos africanos (malgrado os desejos dos ignorantes em geografia)”. (JIC, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 219). Neste trecho a identificação com a cultura européia fica evidente.

Vamos atentar agora para a opinião de Mário Nunes, que escreve no *Jornal do Brasil*, em 16 de maio de 1943, sobre o primeiro quadro do mesmo balé: “...é, pelos esgares febricitantes, todo ele influenciado pela demência coletiva das macumbas” (NUNES, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 223). Mesmo quando a opinião é positiva, como no caso do crítico Rubem Navarra, do jornal *A Manhã*, de 16 de maio de 1943: “Confesso que nunca esperei que Veltchek pudesse realizar aquele primeiro quadro com uma substância de inspiração tão impressionantemente brasileira” (NAVARRA, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 244). O modo de se referir às práticas da cultura negra delata o ponto de vista preconceituoso: “Tudo culminou com aquela dança de escrava possuída por algum espírito de porco, a maior sensação do bailado...” (NAVARRA, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 244).

As declarações preconceituosas contra a cultura negra estão por todos os lados, quando se trata de crítica jornalística de dança desta época. No mesmo dia, o jornal *O Globo* publicou um texto do crítico H. C., que expressa, em um de seus trechos sobre o balé *Leilão*:

O segundo ato, no entanto, como arte e expressão foi particularmente do nosso agrado, porquanto o drama da escravatura se oferece aí numa anotação ou símbolo que o marca profundamente, sem precisar de se encher a cena de pretos como acontece no primeiro ato (H.C., 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 226).

Sobre *Batuque*, peça de Napomuceno, coreografada por Yuco Lindberg, H. Marques, do *Diário Carioca*, escreveu:

Vemos uma considerável falta de gosto na apresentação desta dança vulgaríssima, popularíssima, de coreografia desordenada na sua louca agitação, e que nos traz a

jovem Madeleine Rosay,<sup>76</sup> pura e sublime de meia hora artás, nas contorções convulsivas, no expasmódico êxtase carnavalesco das garotas do morro. (H. Marques, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 248)

Dentro deste panorama, não é de se admirar o ocorrido com Mercedes Baptista, primeira negra que, tendo sido admitida como bailarina do Corpo de Baile do Theatro Municipal em 1958, sofreu forte discriminação, sendo raramente escalada para dançar (SUCENA, 1988, p. 390). A predileção pela figura do índio, como representante legítimo da identidade nacional na dança, se justifica: “... pois que o índio – o povoador autóctone do Brasil e da América, verdadeiro dono da terra, da qual somos apenas usurpadores...”, como é notório nesta afirmação do crítico JIC, no jornal *Correio da Manhã*, de 19 de maio de 1943, quando se refere ao balé *Uirapuru*. (JIC, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 233). Mas essa opinião não é unânime. Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, do mesmo dia, declarou sobre a atuação de Eros Volúcia naquele balé: “... muito embora se apegue em um vão esforço nacionalista, do tema da vida incipiente da nossa terra, primários e grosseiros (pretos e índios), realiza muito, realiza bastante” (NUNES, 1843 apud PEREIRA, 2003, p. 235).

E a preferência de alguns críticos pelas referências europeias como signo de brasilidade não fica oculta:

“Uma Festa na Roça”, argumento e música de Josi Siqueira, com coreografia de Vaslav Veltchek, bailado genuinamente brasileiro. Até o presente, todos os bailados baseados em assuntos brasileiros têm como motivos a macumba, o batuque, o Congo, de origens africanas e indígena. A obra “Uma Festa na Roça” de autoria do jovem e competente José Siqueira foge às normas usuais para se afirmar em características genuinamente brasileiras, com a tradicional “Casa Grande das Belas Fazendas, onde se dançava, nas alegres noites de São João ao som da sanfona: a polca, a valsa, a “*shottisch*” misturados com os desafios dos famosos cantadores e violeiros. (A.M., 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 250).

Mesmo o crítico JIC parece se contradizer em relação à sua eleição pela origem dos elementos que indicariam a brasilidade, quando escreve sobre *Uma Festa na Roça*, no *Correio da Manhã* de 8 de julho de 1943: “José Siqueira teve a habilidade de fazer obra perfeitamente nacionalista e da melhor brasilidade com sua “Uma Festa na Roça”. (JIC, 1943 apud PEREIRA, 2003: 255). Os aspectos que indicam a brasilidade ressaltados por ele na obra são “a valsa, as danças regionais do Brasil, a Polca saltitante, a *Schottisch*, o Coco, a velha Quadrilha, com sua específica solenidade roceira” (JIC, 1943 apud PEREIRA, 2003:

---

<sup>76</sup> Madeleine Rosay (1924-1996), aos oito anos, ingressou na Escola de Dança do Theatro Municipal; aos 15, tornou-se primeira bailarina, dançando no Corpo de Baile do Theatro Municipal, de 1937 a 1945. Em 1949 assumiu a direção do Corpo de Baile e da Escola do Municipal.

255). Nada de elemento indígena, como sua opinião anterior revelava. H. Marques Porto, do *Diário Carioca*, é da mesma opinião:

O entusiasmo do compositor patricio pelo que é nosso, levou-o a pensar em trazer ao palco do Municipal um traço daquela vida que tanto calor deu a sua própria alma, inspirando um grande número de composições que falam a noso íntimo pelo carater genuinamente nacional empregado, livre das influências exteriores que nos deram a macumba e outros ritmos profanos já tão explorados. (MARQUES PORTO, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 262, 263).

Penso que se, para os criadores estrangeiros, o índio foi o elemento eleito para a representação da brasilidade pela dança, talvez por representar o Paraíso Tropical tão fortemente marcado na mentalidade européia, a partir do exemplos dados fica claro que, entre os críticos brasileiros, formadores de opinião, ocorria uma verdadeira batalha para delimitar historicamente quais os elementos que participariam ou não da identidade cultural brasileira. Embora esses elementos dissessem respeito às manifestações das diferentes etnias que aqui habitavam, eram elementos de naturezas muito diversas umas das outras e não se harmonizavam entre si, a não ser na vontade política de intelectuais e artistas, que mantinham relações estreitas com as instituições do Estado e trabalhavam para forjar essa mentalidade unificadora.

Esses dados novos, além de indicar o caráter inventado da identidade nacional, reforçam o entendimento de que este fenômeno específico na dança está relacionado a ocorrências mais amplas em termos do pensamento e da organização social e política do Brasil e da Europa. O caráter nacional historicamente inventado se baseia em duas características centrais, a saber: o ser nacional compartilha as mesmas características com os demais integrantes de uma dada geopolítica; e estas características são atributos inatos, ou seja, dizem respeito a uma determinação geopolítica e biológica.

De certa maneira, todo esforço despendido pelos corpos que criaram o traço das histórias, das geografias, das personalidades, das ações pedagógicas e das literaturas, representando o nacional pela dança, se justificam na crença de que tal traço é natural a toda e qualquer expressão da vida na geopolítica brasileira, como veremos agora.

Sobre esse caráter, é importante frisar que as identidades coletivas são normalmente elaboradas por intelectuais e artistas, transformam-se à medida que passa o tempo e não contemplam a complexidade das diferenças que coabitam no grupo ao qual se referem.

Stuart Hall (1932), um dos fundadores do Centre for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham, no Reino Unido, é quem descreve, de forma sucinta, as principais mudanças na forma pela qual o sujeito e a identidade são concebidos no pensamento moderno. Hall afirma que, antes da modernidade, acreditava-se que a ordem secular e divina das coisas predominava sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo (1992, p. 25).

O nascimento do indivíduo soberano<sup>77</sup> se dá no período entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII. Raymond Williams (1921-1988) observa que a história moderna do sujeito individual reúne dois significados distintos: por um lado, o sujeito é “indivisível”, uma entidade que é unificada em seu interior e não pode ser dividida; por outro, é também uma entidade “singular, distintiva, única” (apud HALL, 1992, p. 25). A emergência deste entendimento é associada por Williams à Reforma e ao Protestantismo, ao desdobramento dos pensamentos humanista e iluminista.

Uma das formulações desta concepção de sujeito foi dada pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650), que postulou duas substâncias distintas: a substância pensante (mente) e a substância com extensão corpórea (matéria). No centro da mente ele colocou o sujeito individual, constituído por sua capacidade de raciocinar e pensar: *Cogito, ergo sum* (*Penso, logo existo*). Desde então, essa concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o “sujeito cartesiano”.

Outra contribuição apontada para a elaboração do sujeito individual foi feita por John Locke (1632-1704) em *Ensaio Sobre o Intelecto Humano* (1690). Locke definiu o indivíduo em termos da “mesmidade” (*sameness*) de um ser racional – isto é, uma identidade que permanecia a mesma e que era contínua com seu sujeito. “A identidade da pessoa alcança a exata extensão em que sua consciência pode ir para trás, para qualquer ação ou pensamento passado” (LOCKE, 1967, apud HALL, 1992, p. 27 e 28).

A partir do século XIX, à medida que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, a identidade adquiria forma mais coletiva e social. As teorias clássicas liberais de governo, baseadas nos direitos e consentimentos individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas do Estado-Nação e das grandes massas que constituíam uma democracia moderna. O cidadão tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do Estado moderno. Emergiu, então, uma concepção mais social do sujeito.

---

<sup>77</sup> Falarei mais sobre este tema ainda neste capítulo um pouco mais adiante.

O indivíduo passou a ser visto como localizado e “definido” no interior dessas grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna. Dois importantes eventos contribuíram para essa mudança. O primeiro, os desdobramentos da biologia darwiniana em teorias sociais progressistas. O segundo foi o surgimento das novas Ciências Sociais. “Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825) renova a leitura do social a partir da metáfora do ser vivo. É o advento do pensamento do “organismo-rede” (MATTELART, 2004, p. 16). Herbert Spencer (1820-1903) “leva ao extremo a hipótese da continuidade entre a origem biológica e a ordem social” (MATTELART, 2004, p. 17).<sup>78</sup>

Dessa atmosfera emerge a crítica ao “individualismo racional” do sujeito cartesiano, incompatível com a idéia de que os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, as estruturas e processos sociais são sustentados pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa “internalização” do exterior no sujeito e “externalização” do seu interior, através da ação no mundo social constitui a descrição sociológica do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização (HALL, 1992, p. 31).

Foi nesse campo histórico da atividade humana que as identidades nacionais foram forjadas de modo profundo. E é a este produto da criação humana que as representações do nacional pela dança no Brasil estão associadas. Sendo elas fruto de uma construção histórica, aquelas características que definiriam o ser nacional são também uma invenção moderna, e, se elas foram inventadas, não podem ser inatas.<sup>79</sup>

O sociólogo Renato Ortiz, como mencionamos anteriormente, é quem faz um compêndio das distintas elaborações criadas para a identidade nacional no Brasil. Neste sentido, ele relembra que, no final do século XIX, autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues sustentaram, inspirados no positivismo de Auguste Comte, no darwinismo social, no progressismo de Herbert Spencer, que o Brasil era uma nação atrasada por conta de sua formação racial. Para superar a condição de atraso, seria necessário promover uma miscigenação no Brasil. Sendo o Brasil formado predominantemente por negros e índios, consideradas raças menos evoluídas, fazia-se necessário o cruzamento destas

---

<sup>78</sup> O entendimento do sujeito nacional e a idéia de aperfeiçoamento progressivo contidos nestas teorias foram fortes elementos que impulsionaram o fascismo e o nazismo.

<sup>79</sup> A literatura é entendida por muitos teóricos como lugar privilegiado onde a identidade cultural se expressa. Neste sentido, o movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang*, do qual J. G. Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832) e Schiller (1723-1796) são uns de seus principais nomes, evidenciam historicamente esta posição. Tal concepção foi aplicada em diferentes países. No Brasil, muitos foram os que apostaram nessa idéia. Antônio Candido, em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* é, talvez, a maior referência na atualidade. Prefiro entender que a idéia de identidade cultural é gerada em contextos mais complexos que envolvem uma trama de pensamento e ações de ordem política, na modernidade.

com o branco, visto como raça superior, para que as gerações subseqüentes fossem se branqueando (ORTIZ, 1985, p. 21).

Nos anos 1930 as distintas interpretações de Caio Prado Júnior (1933), Gilberto Freyre (1933) e Sérgio Buarque de Holanda (1936) sobre o caráter do ser nacional ofereceram novas interpretações à identidade brasileira. Se Prado Júnior (1907-1990) e Buarque de Holanda (1902-1982) elaboraram um entendimento político, econômico e social do Brasil a partir dos fatos históricos, Freyre, inspirado no Culturalismo de Franz Boas,<sup>80</sup> sugeriu que a identidade brasileira fosse produto de uma mescla das práticas culturais das três diferentes raças que o constituíam, e não de sua miscigenação racial.

Para Ortiz, outra perspectiva alternativa a estas só vai surgir nos anos 1960, no contexto do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Numa outra publicação de 1988, Ortiz atualiza o estudo, apontando as alterações operadas na idéia de identidade brasileira pela emergência da indústria cultural no Brasil dos anos 1980.

Apesar de Ortiz centrar sua retrospectiva sobre a identidade nacional no campo das Ciências Sociais no Brasil, ele não desconsidera as elaborações literárias encampadas. No Romantismo brasileiro de Gonçalves Dias e José de Alencar, anteriores à formulação racista, a vertente romântica brasileira buscou criar um modelo de índio europeizado como símbolo nacional, sem dar ênfase às características singulares daquela cultura.

É importante ressaltar que não foram esses autores que inventaram a identidade nacional com a qual o povo sintomaticamente se identifica. Esta relação não reproduz a lógica de causa e efeito. De fato, os intelectuais e artistas fazem uso de um espaço social privilegiado para dar forma a uma idéia específica sobre o ser nacional, manipulando o que é sensível na complexidade da experiência de vida em dado contexto. No caso das distantes elaborações sobre identidade cultural no Brasil, na maioria dos casos elas estiveram referenciadas em conhecimentos desenvolvidos na Europa para interpretar o contexto local. Este tipo de operação, fazendo uso de tal espaço de privilégio, cobre sua concepção com uma aura de saber verdadeiro e concede notoriedade àquele que a formulou.<sup>81</sup>

A preocupação com o caráter inato dos elementos que atuaram no campo da dança cênica no Brasil se pronunciou desde o começo de sua profissionalização, apesar da origem estrangeira de seus precursores. O crítico teatral Mário Nunes expressa essa preocupação,

---

<sup>80</sup> Frans Boas (1858-1942), antropólogo e físico judeu nascido na Alemanha, desenvolveu trabalho de campo com esquimós em Baffinland, em 1881. Embora seu pensamento ainda reflita um certo racismo Boas foi pioneiro nas idéias de igualdade racial, que resultaram nos estudos da Antropologia Cultural da atualidade.

<sup>81</sup> Sobre as formas de legitimação através do privilégio do discurso, ver *A Ordem do Discurso*, de Michael Foucault, publicado no Brasil pela editora Loyola, 1996.

escrevendo sobre a primeira apresentação dos alunos da Escola de Bailados do Theatro Municipal, em novembro de 1927, no seguinte trecho de um de seus artigos: “...mas formou-se o núcleo com que Olenewa sonhava no seu postulado de todos os dias... núcleo que já pode se considerar como o primeiro corpo de baile no nosso país, com gente nossa, pois que se constitui quase exclusivamente de brasileiros”. (NUNES, 1927 apud PEREIRA, 2003, p. 95).

Essa mesma preocupação aparece na iniciativa de um grupo de artistas, entre os quais os maestros Francisco Braga e Lorenzo Fernandez, os coreógrafos Vera Grabinska e Pierre Michailowsky, entre outros, para criar uma temporada intitulada *Teatro Musical Brasileiro*, em 1932. O texto de apresentação da temporada assim declara: “...uma temporada em que tudo é brasileiro – música, bailado, regentes, diretores, orquestra, coro, corpo de bailados, cenários, decoradores, etc., com o canto da nossa língua e os assuntos sendo lididamente brasileiros...”. (MICHAILOWSKY, 1956, p. 161).

Em 1939, o crítico JIC ressaltou no *Correio da Manhã*, de 9 de julho, que o Brasil já possuía “...os elementos preciosos e absolutamente necessários para uma temporada de arte”. Entre eles figurava “...um corpo de bailado excelente, criado numa escola nacional...” (JIC, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 135).

A preocupação com o caráter inato, autêntico da dança brasileira, aparece também na formulação de Michailowsky: “Eis o ponto que nos interessa – a brasilidade – a revelação racial nacional, pelo pensamento e pela arte, da natureza própria, da alma íntima, do caráter particular de uma povo” (1956, p. 143). Essa posição é constantemente recolocada de diversas maneiras, diferentes em todo o percurso do desenvolvimento histórico da criação de dança no Brasil até os dias atuais. Ao longo deste estudo tentarei apontar os devidos exemplos.

Essa digressão sobre a identidade nacional neste tópico do trabalho tem uma intenção que é ressaltar sua sintonia com os pressupostos católicos. Esta sintonia é apontada por Marilena Chauí (1941) no contexto político. Ela declara que não é descabido considerar o nacionalismo como substituto moderno para a teologia metafísica (CHAUÍ, 2007, p. 123), porque os dois partem de um discurso que opera como prova *a priori* ou *a posteriori* da existência de um ente essencial (no caso da teologia, Deus, e no caso do nacionalismo, a Nação), para conquistar ou conservar um espaço posto pelas classes dominantes e, sobretudo, para garantir a realidade em si e por si de Deus e da Nação (CHAUÍ, 2007, p. 123).

Dessa maneira, o caso particular da dança estaria ressonando as atividades de um contexto bem maior de relação de poder entre Igreja e Estado-Nação; entre a imaginação de uma unidade e um contingente populacional heterogêneo; e entre os conflitos cujos

colonizadores cristãos e escravagistas levaram vantagem na constituição dos campos de significação.

Cabe ainda esclarecer o outro aspecto do traço sensível da memória da dança cênica no Brasil, o que diz respeito à realidade fantasiosa. O desenvolvimento de uma cultura profissional do balé no Brasil aproximava, ainda mais, a cópia fora das boas proporções, o Brasil do seu modelo ideal de sociedade, a Europa. A ausência do ritual espetacular da dança cênica, de forma autônoma da ópera e do teatro no Brasil, representou um entrave para a mímica<sup>82</sup> que a colônia fazia do colonizador.

Como bem disse Sérgio Buarque de Holanda, “somos uns desterrados em nossa terra” (1956, p. 15). Não somos quem fomos antes de 1500, nem voltaremos a ser. Tampouco somos quem gostaríamos de ser, parte da pequena elite mundial que impôs sua perspectiva de vida como superior ao restante do mundo. Mas, ao que tudo indica, não importam as incompatibilidades que nos impedem de ser europeus ou estadunidenses, a realidade parece pouco importante. O melhor parece ser a fantasia de vivermos no Paraíso Terrestre! Essa fantasia seduz a elite mundial e inebria as profundas injustiças sociais que temos que enfrentar diariamente.

A paisagem natural das terras encontradas em 1500 pelos portugueses, navegando em direção ao Ocidente, combinava muito com o imaginário mítico existente no Velho Mundo sobre o Paraíso Terrestre. Afirma Paulo Prado (1869-1943) que “a Carta de Caminha, na sua idílica ingenuidade, é o primeiro hino consagrado ao esplendor, à força e ao mistério da natureza brasileira” (1997, p. 57).

Esse cenário também poderia, muito adequadamente, referir-se à ambientação dos balés com temáticas indígenas que vimos até agora. A fantasia de Paraíso Terrestre que habitualmente vestiu o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, nos anos de 1920 e 1930, ainda o veste por muito tempo. É essa mesma fantasia utilizada na apresentação de *Uirapuru* em maio de 1943, criado por Veltchek sobre música de Villa-Lobos.<sup>83</sup> *Uirapuru* se faz público à sociedade da então Capital Federal, em pleno conflito mundial, no qual o Brasil havia entrado no ano anterior.

A dança cênica dava aos cidadãos fluminenses a ilusão teatral do Brasil como Paraíso Terrestre, em plena fase de industrialização do País, gerida por um governo

---

<sup>82</sup> Este tópico será mais bem detalhado no segundo capítulo.

<sup>83</sup> O enredo deste balé conta a lenda do pássaro uirapuru. Uma vez flechado por uma bela índia, o pássaro se transforma em um formoso cacique, que se apaixona pela índia. Outro índio, feio, tocador de flauta, enciumado, fere o cacique mortalmente, que é levado por sua amada para a beira de um poço, onde se transforma num pássaro invisível, cujo canto povoa toda floresta. Síntese feita a partir da descrição encontrada em Pereira (2003: 86).



autoritário, depois de acontecimentos como a invasão de tropas americanas no Nordeste, para pressionar a entrada do Brasil na guerra em 1941; o ataque de submarinos alemães a cinco navios mercantes brasileiros em 1942; os preparativos para o manifesto dos marinheiros de outubro de 1943, em função da contradição que representava a ditadura de Vargas apoiar os governos democráticos no conflito mundial.

Enquanto o autoritarismo do Estado Getulista impulsionava políticas progressistas-populistas, e no mundo a guerra contra o nazismo se prolongava por quatro anos, na arte, a criação de dança no Brasil, alheia aos acontecimentos, dava à comunidade a simulação do Paraíso Terrestre. A partir de 1930, Getúlio Vargas (1882-1954) se impôs no poder por 15 anos, sucessivamente como chefe de governo provisório, presidente eleito pelo povo e ditador. Deposto em 1945, voltaria à presidência pelo voto popular em 1950, não chegando a completar o mandato por se suicidar em 1954. Em novembro de 1930, assumira não só o Poder Executivo, como o Legislativo, ao dissolver o Congresso Nacional, bem como os legislativos estaduais e municipais. Todos os antigos governadores, com exceção do novo governador eleito de Minas Gerais,<sup>84</sup> foram exonerados e, em seu lugar, nomeados interventores federais. O governo Vargas reunia as mais diferentes correntes políticas de expressão em sua época: católicos, integralistas,<sup>85</sup> autoritários,<sup>86</sup> esquerdistas disfarçados ocuparam cargos e aceitaram as vantagens que o regime oferecia (FAUSTO, 2006, p. 376).

No ano de 1943, um filme da Agência Nacional registrou o balé do Theatro Municipal, apresentando para centenas de pessoas, ao ar livre, o balé da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. As imagens mostravam uma audiência organizada hierarquicamente. Entre o público avistavam-se crianças, moças, militares, todos uniformizados. Uma organização semelhante às mobilizações populares nazistas.

A Ação Integralista Brasileira apoiou diretamente o golpe de Estado que instalaria o Estado Novo, em 1937, através da relação estabelecida entre o ministro da Justiça de Vargas, Francisco Campos (1891-1968), e o líder integralista Plínio Salgado (1895-1975) (SCHARTMAN et al., 2000, p. 152). Um dos projetos de inspiração fascista foi o da

---

<sup>84</sup> Olegário Dias Maciel (1855 a 1933) era o então governador do Estado de Minas Gerais e permaneceu no cargo por ter feito parte da articulação política que, rompendo com a política do café-com-leite, levou Vargas ao poder.

<sup>85</sup> O integralismo é uma corrente política tradicionalista, inspirada na Doutrina Social da Igreja Católica de inspiração fascista, que surgiu em Portugal no início do século XX, defendendo o princípio de que uma sociedade só pode funcionar com ordem e paz, no respeito às hierarquias sociais, fundando-se nas aptidões e nos méritos pessoais demonstrados (em oposição às doutrinas igualitárias saídas da Revolução Francesa, como o socialismo, comunismo e anarquismo), e na harmonia social.

<sup>86</sup> O autoritarismo é um regime político pelo qual é postulado o princípio da autoridade. Esta é aplicada com frequência em detrimento das liberdades individuais. Uma conduta que se excede no exercício da autoridade de que lhe foi investida.

Organização Nacional da Juventude, gerado no Ministério da Justiça em 1938 (SCHARTMAN et al., 2000, p. 139). Tratava-se de uma organização de natureza pré-militar envolvendo a juventude, que incluiria um setor de aspirantes, de 8 a 13 anos, e outro de pioneiros, de 13 a 18 anos. O objetivo era o de “promover-lhe disciplina, moral e o adestramento físico, de maneira a prepará-la para cumprir com seus deveres para com a economia e a defesa da nação” (ARQUIVO GETÚLIO VARGAS apud SCHARTZMAN et al., 2000, p. 140).

O autoritarismo foi a marca central da política do governo Vargas. A repulsa ao individualismo em todos os campos da vida social e política, o apego às tradições ufanistas, o papel relevante do Estado na organização da sociedade foram os princípios que nortearam tal política (FAUSTO, 2001, p. 15). Pensadores como Oliveira Viana<sup>87</sup> e Azevedo Amaral,<sup>88</sup> com base nas Ciências Humanas, trataram de diagnosticar as razões da existência, no Brasil, de um povo, mas não de uma Nação, e a partir daí buscaram definir os caminhos que levariam à construção da nação pretendida. A forte marca do nacionalismo autoritário esteve presente nas diversas ações do governo Vargas. Não é de se estranhar que, nesse contexto, a dança profissional produzida pelas instituições estatais tenha assumido, cada vez mais, um caráter nacionalista.

A concepção de revolução, o trato com a modernização do País, a relação com os trabalhadores, as políticas educacionais, etc., tudo exprimia um nacionalismo e foi conduzido de modo anti-democrático. Ao contrário das insurreições desenroladas pelas massas, que caracterizam as revoluções, o que foi chamado de revolução em 1930, como entendia Azevedo Amaral, foi o movimento de uma minoria que coordenou distintas forças sociais em um golpe de Estado. A corrente autoritária assumiu toda consequência da perspectiva denominada modernização conservadora, ou seja, o ponto de vista de que, em um país desarticulado, como o Brasil (dificuldade de organização das classes, da formação de associações representativas e de partidos), cabia ao Estado organizar a Nação para promover, dentro da ordem, o desenvolvimento econômico e o bem-estar geral. O Estado autoritário poria fim aos conflitos sociais, às lutas partidárias, aos excessos da liberdade de expressão, que só serviam para enfraquecer o País (FAUSTO, 2001, p. 357). Embaixo da ideologia de união nacional esteve a supressão da liberdade de expressão e a igualdade de direitos.

---

<sup>87</sup> Oliveira Viana (1883-1951) foi jurista, historiador e sociólogo brasileiro, imortal da Academia Brasileira de Letras. Suas obras foram pioneiras em versar sobre a formação do povo brasileiro sob o prisma sociológico.

<sup>88</sup> Azevedo Amaral (1881-1942), talvez o menos conhecido dos pensadores autoritários brasileiros. Formado em medicina, foi essencialmente jornalista. Entre seus livros destacam-se *A Aventura Política do Brasil*, *O Brasil na Crise Atual* e *O Estado Autoritário e a Realidade Nacional*.

Apesar dos avanços na política trabalhista, seus principais objetivos foram reprimir os esforços organizatórios da classe trabalhadora urbana fora do controle do Estado e atraí-la para o apoio difuso ao governo. Em relação ao primeiro objetivo, a repressão se abateu sobre os partidos e organizações de esquerda, especialmente o Partido Comunista Brasileiro (PCB), logo após 1930. Quanto ao segundo objetivo, o período getulista criou uma política governamental específica com a implantação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1930. Surgiram leis de proteção ao trabalhador, de enquadramento dos sindicatos pelo Estado e criaram-se órgãos para arbitrar conflitos entre patrões e operários (FAUSTO, 2006, p. 335).

Na Educação, a maior preocupação era formar uma elite mais ampla, intelectualmente mais bem preparada. Diferentemente das distintas iniciativas no setor desde 1920, as medidas, a partir de 1930, tenderam a criar um sistema educativo e promover a educação, partindo do centro para a periferia, ou seja, um sistema centralizador. Um marco inicial deste propósito foi a criação do Ministério da Educação e Saúde em 1930. O Estado tratou de organizar a educação de cima para baixo, sem promover uma formação escolar totalitária, que abrangesse todos os aspectos do universo cultural. Mesmo no curso da ditadura do Estado Novo (1937-1945), a educação esteve impregnada de uma mistura de valores hierárquicos, de conservadorismo nacionalista e católico, sem tomar forma de uma doutrina fascista.<sup>89</sup>

A crise mundial concorreu também para o desprestígio da democracia liberal. Esse regime estava associado, no plano econômico, ao capitalismo. O capitalismo, que prometera igualdade de oportunidades e abundância, caíra em um buraco negro, do qual parecia incapaz de livrar-se. Em vez de vida melhor, trouxera empobrecimento, desemprego, desesperança. Os ideólogos autoritários consideravam a democracia liberal, com seus partidos e lutas políticas, aparentemente inúteis, um regime incapaz de encontrar soluções para a crise.

O Estado Novo foi implantado no estilo nacional autoritário. Os movimentos populares e os comunistas tinham sido abatidos e não poderiam reagir; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica. O congresso dissolvido submeteu-se, a ponto de 80 membros levarem solidariedade a Getúlio, enquanto vários parlamentares estavam presos. O Estado Novo concentrou a maior soma de poderes até aquele momento da história do Brasil independente. A inclinação centralizadora, revelada desde os primeiros meses após a Revolução de 1930, realizou-se plenamente (FAUSTO, 2006, p. 366).

---

<sup>89</sup> Para melhor entendimento da diferença entre as doutrinas autoritária e a fascista e seus mentores no Brasil, ver Fausto, 2001.

O regime de 1937 não se dirigiu apenas aos trabalhadores na construção de sua imagem. Tratou de formar uma ampla opinião pública a seu favor, pela censura aos meios de comunicação e pela elaboração de sua própria versão da fase histórica que o País vivia. O Estado passou a interferir no cinema, na rádio, na imprensa e no teatro através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O Estado Novo perseguiu, prendeu, torturou, forçou o exílio de intelectuais e políticos, sobretudo da esquerda e alguns liberais. Mas não adotou uma política de perseguição indiscriminada.

Outra ação que visou popularidade, no contexto político da Era Vargas, foi a campanha cultural encampada por seu ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Capanema substituiu Francisco Campos, que exerceu o cargo de Ministro da Educação e Saúde nos dois primeiros anos do governo Vargas. Capanema foi ministro de 1934 a 1945. Campos iniciou a implantação do Ensino Médio que, na época, não passava de cursos preparatórios para o ingresso nas escolas superiores, e estabeleceu o currículo seriado, o ensino de dois ciclos, a frequência obrigatória, a exigência de diploma de nível secundário para ingresso no ensino superior. O governo Vargas não assumiu explicitamente a adoção de uma das duas correntes intelectuais que, na época, lutavam por determinar as diretrizes da educação (a corrente liberal e a corrente católica), mas mostrou inclinação pela corrente católica (FAUSTO, 2006, p. 340).

A própria razão de ser do ministério ocupado por Gustavo Capanema foi a de formar mentalidades, preparar, compor e aperfeiçoar o homem do Brasil através de conteúdo nacional transmitido nas escolas. Sua grande missão era a de “educar e curar o Brasil, livrando-o dos seus grandes males e proporcionando-lhe um futuro promissor e moderno...” (GOMES, 2000, p. 13). Para tanto, era necessário desenvolver a alta cultura no País.

A política cultural gerenciada por Capanema conseguiu produzir nos intelectuais, mas não apenas entre eles, a imagem de um espaço distinto do restante do aparelho do Estado, este muito mais identificado com a operação física e simbólica de um regime autoritário. O território de Capanema, segundo seus contemporâneos e também muito de seus analistas, era carregado em sua heterogeneidade e ousadia de idéias (GOMES, 2000, p. 14). O MES, com Capanema produzira e sustentara essa imagem, ao mesmo tempo muito vinculado e muito distanciado do quadro geral da política varguista, em especial junto aos intelectuais (GOMES, 2000, p. 14)

Se, por um lado, o ministro tinha vínculos com intelectuais com tendências esquerdistas, particularmente com alguns expoentes principais do movimento modernista, vinculação fortalecida pelo seu chefe de gabinete, Carlos Drummond de Andrade; por outro,

Capanema tentava fazer do catolicismo tradicional e do culto aos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que tratava de construir, atuando sobre os jovens e sobre as mulheres. Se a perspectiva modernista de Mário de Andrade buscava uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira que substituísse a artificialidade e o formalismo da cultura erudita, para o ministro importava a história mitificada dos heróis e das instituições nacionais e o culto à autoridade, a ênfase ao catolicismo e o uso adequado da língua portuguesa, a unidade e a centralização do ensino, e a assimilação das minorias étnicas.

Porém, Capanema cultivava os valores estéticos e a proximidade com a cultura. Para os artistas e intelectuais, o Ministério da Educação e Saúde abria a possibilidade de desenvolvimento de seus trabalhos, cujos autores acreditavam estar impregnados de conteúdo revolucionário. Um grande marco deste cultivo foi a construção do prédio-sede do ministério, marco da arquitetura moderna, projetado por Lúcio Costa,<sup>90</sup> com obras de Cândido Portinari,<sup>91</sup> jardins de Roberto Burle Marx,<sup>92</sup> entre muitos outros artistas ligados ao movimento modernista no Brasil.

Capanema foi um dos maiores promotores de políticas públicas para a cultura do nosso País. A partir de seu ministério foram criados o Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, com o objetivo de preservar o acervo do patrimônio artístico do País; o Teatro–Escola, que se dedicava à divulgação e ao cultivo da dramaturgia nacional; a Comissão do Teatro Nacional, a fim de organizar temporadas musicais, de baile e de teatro de autores nacionais; e o Serviço Nacional de Teatro, para promover o ensino e o gosto pelo teatro e pela dança.

Criou vários museus, como o Museu da Inconfidência na cidade de Ouro Preto, que reúne objetos e documentos relacionados àquele movimento; o Museu Imperial da Cidade de Petrópolis, onde se encontram objetos e documentos relacionados à presença da Família Imperial Portuguesa no Brasil; o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que reúne o acervo de obras de grandes pintores brasileiros; o Museu Histórico Nacional, também instalado na então Capital Federal, reunindo peças e documentos que contam a história do País; o Museu das Missões, na cidade de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, que guarda imagens sacras da época da instalação das missões jesuíticas na região. Criou o primeiro curso de museus, com o objetivo de qualificar pessoal para administrar os acervos.

---

<sup>90</sup> Lúcio Costa (1902-1998), arquiteto e urbanista brasileiro. Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil, também foi responsável pelo plano piloto da cidade de Brasília.

<sup>91</sup> Cândido Portinari (1903-1962), pintor copioso brasileiro, que alcançou grande projeção internacional; produziu mais de 5 mil obras. Sua obra também está ligada ao movimento modernista no Brasil.

<sup>92</sup> Roberto Burle Marx (1909-1994), artista plástico brasileiro, tendo alcançado renome internacional ao exercer a profissão de arquiteto paisagista. Grande parte de sua obra encontra-se na cidade do Rio de Janeiro.

Recuperou a Biblioteca Nacional, elaborando um plano para dinamizar suas atividades; criou a Casa Ruy Barbosa, reunindo documentos, objetos e publicações do intelectual brasileiro, e o Instituto Nacional do livro, com o objetivo de promover a literatura nacional, entre muitas outras ações. Capanema também financiou a divulgação da arte brasileira no exterior. Entre alguns dos artistas beneficiados por essa iniciativa encontram-se Cândido Portinari, Heitor Villa-Lobos e a coreógrafa Eros Volúcia,<sup>93</sup> que, além de ter sido beneficiada em suas viagens para pesquisa, também recebeu apoio do ministério para uma turnê por Buenos Aires, em 1936, e Estados Unidos, em 1942.

A política autoritária populista almejou a centralização do poder nas mãos do chefe de Estado, e as campanhas pró-identidade foram uma das estratégias utilizadas para identificar a população do País com o Estado. A luta pela unidade política e territorial nesse período tinha como alvos os problemas ocasionados pela intensa imigração, a natural dificuldade de assimilação da língua e os costumes do novo país pelos recém-chegados, que ocasionaram a criação de guetos. O movimento nazista promovido pela colônia alemã na região Sul representou o mais vultoso dos problemas com a imigração que o Estado teve que enfrentar. As campanhas nacionalistas tiveram como canais de disseminação a cultura e a educação.

Grande parte da ação comunicativa da dança cênica no Brasil que veiculava a idéia de paraíso terrestre, de caldeirão cultural, não debateu estes fatos da realidade direta do cotidiano de modo crítico. As ações e imagens desenvolvidas pela dança foram capazes de velar a existência dos conflitos e contradições sociais, econômicas e políticas, enfatizando seu teor pacífico, ordeiro, constitutivo da boa sociedade indivisível.

Na dança, a produção de obras alienadas dos fatos que atingem a vida não é uma regra global. Dez anos antes, na Inglaterra, o coreógrafo alemão Kurt Jooss<sup>94</sup> apresentava sua obra *Metrópole*, balé que encenava aspectos da experiência de vida em grandes cidades marcadas pelo desenvolvimento industrial e econômico. Esse mesmo artista, dois anos antes, na Alemanha, havia criado *A Mesa Verde*, sátira às conferências diplomáticas e da guerra. No balé, mascarados vestidos de paletó e gravata decidem o destino do mundo, em volta de uma mesa de jogo.

---

<sup>93</sup> Mais adiante apresentarei o trabalho desta coreógrafa.

<sup>94</sup> Jooss (1901–1979), um dos integrantes da vertente conhecida como dança expressionista alemã, foi aluno de Rudolf von Laban, diretor de dança no teatro de Münster, em 1925, fundador da Folkwang Tanz Studio em Essen, em 1927, um dos primeiros a usar o termo dança-teatro.

Jooss não foi o único a tratar de temas da experiência da vida com a dança. Para dar apenas alguns exemplos, cito: Isadora Duncan,<sup>95</sup> em 1921, dançou a revolução russa; Mary Wigman,<sup>96</sup> em 1930, apresentou *O Monumento aos Mortos*, referente ao massacre de milhares de pessoas durante os quatro anos da Primeira Guerra Mundial; *Steps in the Street*, de Martha Graham,<sup>97</sup> em 1936, abordou o contexto da Grande Depressão econômica ocorrida nos Estados Unidos. Tais obras portavam uma atitude cidadã de reconhecimento e de crítica da condição política da sociedade na qual seus criadores estiveram imersos.

Para os portugueses, que no começo de sua trajetória náutica encontraram na África paisagens de pedra e areia, onde nem cresciam ervas, quando chegaram pela primeira vez no Brasil encontraram o espetáculo das imensas terras verdejante, floridas e férteis, como se fossem realmente o Éden. Mas, depois de 430 anos passados, num dos centros urbanos mais desenvolvidos do País, qual seria a justificativa para propor à sociedade, por meio do corpo que dança, aquela imagem fantasiosa?

Sérgio Buarque de Holanda afirma ser “indubitável, no entanto, que nossa noção da realidade só pode ser obtida em muitos casos por vias tortuosas, ou mesmo por escamoteações ainda que transitórias, do real e do concreto” (1996, p. 2).

Autores como Prado Jr. (1942), Ribeiro (1978) e Chauí (1981) afirmam que a sociedade brasileira se caracteriza por traços de violência e autoritarismo. Esses traços baseiam-se no modelo de “núcleo familiar senhorial”, que recusa o princípio liberal da igualdade formal e dificulta a luta pelo princípio socialista da igualdade real, enfatiza a relação de mando e obediência, pratica a indistinção entre o público e o privado, e valoriza o fascínio pelos signos de prestígio e de poder. Questões como estas não tenderam a aparecer como foco temático da criação de dança no Brasil.

O percurso profissional da criação de dança cênica no Brasil é marcado por uma política de submissão, fazendo vista grossa para a realidade social, ao tempo em que cria, fantasiosamente, a idéia de uma essência feliz, gentil, criativa, etc. Seja na década de 1930,

---

<sup>95</sup> Duncan (1877–1927), nascida nos Estados Unidos, rompeu com alguns cânones expressivos firmados pela prática criativa do balé e, por isso, é considerada uma das precursoras da dança moderna. Desenvolveu a maior parte de sua carreira na Europa como solista e praticava idéias progressistas sobre a condição da mulher na sociedade. Fundou sua escola em Grunewald, na Alemanha, em 1904, e, em 1921, foi convidada pelo governo soviético a ensinar dança em Moscou.

<sup>96</sup> Wigman (1886–1973), dançarina e coreógrafa germânica, estudou com Jacques-Dalcroze, o criador da abordagem de movimento conhecida como ginástica rítmica, e também com Rudolf von Laban, cientista do movimento. Wigman é outra criadora importante da chamada dança expressionista alemã, desenvolveu sua carreira como criadora por mais de 30 anos.

<sup>97</sup> Martha Graham (1894–1991), bailarina e coreógrafa de vasta produção, desenvolveu sua carreira nos Estados Unidos, onde nasceu. Foi aluna de Ruth St. Denis e Ted Shawn, importantes nomes da dança experimental do início do século XX. Em 1927, Graham fundou sua própria companhia e, em seus 50 anos de produção, criou cerca de 200 obras.

início dessa trajetória, seja nos anos de 1970, ponto importante para a expansão dessa produção, seja nos dias atuais, quando, embora existam outras vertentes, essa característica se mantém como traço forte dos produtos artísticos de dança.

No programa de *A Festa Indígena*, Michailowsky assim apresentava a obra: “Encenação coreográfica do folclore indígena do Brasil – para dar às alunas a noção artística da primitiva cultura original dos aborígenes do país...” (MICHAILOWSKY, 1928, apud PEREIRA, 2003, p. 100). Essa simulação de dança indígena, como outras tantas, não considerou o genocídio praticado contra os habitantes que ocupavam essas terras milhares de anos antes da chegada dos portugueses. Tal matança constituiu etapa importante no processo de implantação do Estado imposto aos cerca de 50 milhões de índios que viviam na faixa de territórios do Atlântico Sul, que a intervenção portuguesa batizou de Brasil.<sup>98</sup> Em um poema de 1560, o padre José de Anchieta<sup>99</sup> ressalta a façanha realizada por Mem de Sá, um dos governadores gerais do Brasil enviados pela Coroa Portuguesa:

Acende-se mais a mais a coragem do chefe e seus bravos: derrubam a golpes mortais, muitos selvagens. Ora decepam braços enfeitados com penas de pássaros, ora abatem com lamina reluzentes cabeças altivas, faces e bocas pintadas de vermelho urucum (...). (ANCHIETA, 1560 apud ZANOTELLI, 2000, p. 293).

Não que esse tipo de violência tivesse ficado num passado tão longínquo que merecesse o esquecimento, pois os remanescentes de comunidades indígenas são constantes alvos de violência, mesmo nos dias atuais. Na época em que o balé *Festa Indígena* foi criado, a ocupação de terras indígenas por seringueiros, na região amazônica, já havia feito muitas vítimas por contágio de doenças, pela luta para garantir territórios e pela escravização dos nativos na extração do látex. Mas a opção dos artistas da dança não foi a de tratar este aspecto da realidade dos índios. Eles optaram por representar “costumes, trajes, movimentos dançantes”, como afirma Michailowsky no programa de seu balé. Uma vez que esses artistas não conheciam de perto a vida dos índios, tal representação era idealizada, sem bases empíricas.

Vale a pena lembrar que mesmo os críticos da época identificavam certo tipo de artificialidade na representação, marcadamente no que se refere aos figurinos. Vejamos o que diz Jayme Barros no jornal *Diário da Noite*, de 24 de maio de 1943, ao se referir ao Balé

<sup>98</sup> Esta é a estimativa apresentada pelo historiador José Murilo de Carvalho em *O Encobrimento do Brasil*. Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, 3 out. 1999, p. 3, 5.

<sup>99</sup> José de Anchieta (1534-1497), padre jesuíta espanhol, um dos fundadores da cidade de São Paulo. Chegou ao Brasil aos 20 anos de idade. Com a catequese atuou em São Paulo, na Bahia, no Rio de Janeiro e no Espírito Santo. Dentre suas obras destaca-se *Arte de Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil*, de 1595.



*Uirapuru*, coreografado por Veltchek: “O que não se compreende é a insistência em vestir com espanadores as bailarinas indefesas que figuram de selvagens no palco do Municipal” (BARROS, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 240). Ainda sobre o balé *Uirapuru*, o crítico Grock, da revista *O Cruzeiro*, de 5 de junho de 1943, diz: “Há em tudo um formalismo absoluto, a começar pela apresentação dos índios brasileiros, vestidos ainda com as ridículas penas coloridas, que o situam em meio caminho, entre o pele-vermelha autêntico e o Falso Selvagem carnavalesco” (GROCK, 1943 apud PEREIRA, 2003, p. 241).<sup>100</sup>

Algumas experiências de criação de dança que buscavam a autenticidade nacional, nesse período, parecem ter buscado combater a artificialidade através da aplicação do método etnográfico em seus processos. Este método é utilizado pela Antropologia na coleta de dados para o estudo dos diferentes modos de vida dos seres humanos e ganhou acentuada importância no contexto efervescente dos Estudos Sociais, no final do século XIX.

Etnologia vem do grego *ethno* – nação, povo *graphein* –, escrever. Foi Bronislaw Malinowski (1884-1942), na introdução de seu clássico estudo *Argonautas do Pacífico Ocidental*, publicado em 1922, quem marcou a história da Antropologia moderna ao propor uma observação participativa e detalhada do grupo social estudado. O Brasil, em função das várias e desconhecidas etnias que aqui viviam, sempre foi um grande campo para os mais diferentes estudos antropológicos. A primeira instituição dedicada a esse fim foi criada por D. João VI (1767-1826), em 1818: o atual Museu Nacional, o maior museu de história natural e antropológica da América Latina.<sup>101</sup>

O trabalho realizado, desde 1905, por um daqueles que, mais tarde, ocupou a presidência do Museu Nacional, o médico e introdutor da radiodifusão no Brasil, Edgar Roquette Pinto, é, sem dúvida, uma das grandes referências da pesquisa de campo com índios no País. Mário de Andrade, em suas “viagens etnográficas” pelo Amazonas e Peru, em 1927, e pelo Norte e Nordeste brasileiros, em 1928, é também outra grande referência de pesquisa etnográfica na área do folclore brasileiro. A observação participativa só chegou ao Brasil com o antropólogo belga Claude Lévi-Strauss, em 1935, ocasião em que ocupou a cadeira de Sociologia, da seção de Ciências Sociais, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP).

Este tipo de método é aplicável a diversos campos de manifestações da cultura e acaba sendo extensivo à criação de danças cênicas. Existem muitos exemplos deste tipo de

---

<sup>100</sup> Esse tipo de desacordo com a realidade se projeta no tempo e pode ser encontrada na remontagem do balé *Floresta Amazônica* de Dalal Achacr em 2000, para o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde os bailarinos vestem malhas de corpo inteiro que reproduzem pinturas corporais indígenas.

<sup>101</sup> Disponível em: <http://www.museunacional.ufrj.br/>. Acesso em: 14 set. 2008.

iniciativa na dança.<sup>102</sup> O que interessa agora para o presente estudo é apresentar o trabalho desenvolvido por Eros Volúcia, que afirma ter desenvolvido, *in loco*, pesquisa de danças sociais e religiosas praticadas por diferentes grupos étnicos no Brasil como base para as coreografias que levava para a cena. Ou seja, a partir de um trabalho etnográfico, Eros produzia artisticamente. Esse tipo de operação, de certa maneira se opunha à prática corrente entre os precursores da profissionalização da dança no Brasil, que estilizavam danças ditas nacionais sem conhecê-las de fato, a partir de referências muito rudimentares e, muitas vezes, a partir da pura imaginação.

Nascida em 1917, estudou na Escola de Balé do Municipal entre 1928 e 1931. Em 1931, dançou ilustrando a conferência do historiador Luís Edmundo sobre danças no Brasil Colônia, na Escola de Belas Artes. Em 1932, aos 15 anos, passou a desenvolver a pesquisa que chamou de “Criação do bailado nacional”, num estúdio criado por sua mãe, Gilka Machado, onde, aos sábados, promovia apresentações com um grupo amador.<sup>103</sup>

Em 1937, já mostrava os resultados de sua pesquisa em um espetáculo integralmente de sua criação, promovido pela Comissão de Teatro Nacional, do Ministério da Educação e Saúde. O espetáculo foi todo dedicado às danças brasileiras, apresentadas no palco do Theatro Municipal. Em 1939, Volúcia foi nomeada pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, diretora do Curso de Ballet do Serviço Nacional de Teatro, cargo no qual permaneceu por quase 27 anos.

Em julho de 1939 Eros proferiu uma conferência, no palco do Teatro Ginástico, em que apresentava ao público noções de história da dança, explanava suas idéias sobre o bailado nacional e apresentava sua pesquisa com dança brasileira, abordando, entre outras danças, o frevo, o maracatu, o cateretê, o caboclinho, a congada, o lundu, o baile pastoril, o bumba-meu-boi, o samba, a capoeira e o maxixe.

Segundo Volúcia, a pesquisa teria sido realizada *in loco* (VOLÚCIA, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 183). As viagens pelo País para a realização de sua pesquisa teria sido financiada pelo Ministério da Saúde e Educação (VOLÚCIA, 1939 apud PEREIRA, 2003, p.

---

<sup>102</sup> No século XX, na dança moderna, se intensifica o interesse por culturas estrangeiras, que marcam a criação de vários artistas. Alguns assumem a posição de pesquisadores da cultura, como foi o caso da bailarina australiana La Meri (1899-1988), que se apresentou no Rio de Janeiro em julho de 1939, apresentação esta que entremeava explicação e demonstrações práticas de danças da Índia, Japão, Havaí, Filipinas, Cuba, México, Argentina, Estados Unidos, Espanha, etc. Outro exemplo posterior emblemático desse tipo de prática é o da pesquisadora e coreógrafa Katherine Duram.

<sup>103</sup> Estas informações resumidas sobre a bailarina centram-se apenas nos interesses muito específicos do presente estudo, não representa, em hipótese alguma, o todo do trabalho desenvolvido por essa artista. Entendemos desnecessário, pois que, em Pereira (2003) há uma descrição bem generosa e acurada sobre o trabalho desta artista.

278). Outros argumentos utilizados pela pesquisadora para dar autoridade ao seu trabalho foram o seu “sangue de mestiça” e “o meio humilde” em que nasceu e se desenvolveu, entre as “capoeiragens cotidianas do Morro da Mangueira e os batucajés nostálgicos de Cascadura” (VOLÚSIA, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 190). Ela afirmava que “foi na macumba de João da Luz, em frente a sua casa, onde ela, aos quatro anos de idade, iniciou seus primeiros passos de dança” (VOLÚSIA, 1939 apud PEREIRA, 2003, p. 176).

Neste ponto, Ant3nio Herculano Lopes ressalta que a auto-afirmação de Eros “como mestiça orgulhosa”, de origem humilde, se tratava de uma mistificação, pois, de fato, ela era “branca” nascida e crescida nos bairros de classe média (LOPES apud PEREIRA, 2003, p. 191). Esta crítica pode reafirmar a posição de Ortiz e Guimarães, já citada, sobre o papel da elite na apropriação dos elementos culturais. Será que essa operação também poderia ser entendida como inserção da “vida nua” na “vida politicamente qualificada” de que fala Agamben? (2002).<sup>104</sup> Seria ela uma estratégia de exclusão através da inclusão? (AGAMBEN, 2002, p. 91). Pergunto-me se a incorporação dos elementos da cultura popular pela elite artística brasileira não serviu para que a massa dos cidadãos, que não tinham seus direitos básicos garantidos, se sentisse contemplada, de alguma maneira. De todo modo, essa postura atesta mais uma vez o predom3nio da imaginação em detrimento dos fatos diretos.

O trabalho desenvolvido pela dançarina, pesquisadora e core3grafa foi, sem sombra de d3vida, um elemento que contribuiu para a complexificação e dinamização do fen3meno de representaç3o da brasilidade na danç3. Se o Corpo de Baile do Municipal, com seus dirigentes estrangeiros e suas criaç3es coreogr3ficas marcadas fortemente por elementos da danç3 cl3ssica, era o representante oficial da Capital Federal, Vol3sia foi representante direta do Governo Federal no Serviç3 Nacional de Teatro.

Nos palcos da danç3, a imaginação tomou lugar dos fatos e, agindo dessa maneira, os artistas que propuseram essa perspectiva dissociaram a cultura das intervenç3es pol3ticas no contexto social. Os conflitos encenados, quase sempre com teor moral, eram atribu3dos ao funcionamento interno das sociedades ind3genas e n3o se reportavam à relaç3o destas com a aç3o colonizadora que implantou aqui, por meio da viol3ncia, um sistema social estrangeiro.

O senso comum de que o brasileiro é generoso, alegre, sensual, solid3rio, tolerante em relaç3o às diferenç3as raciais, de g3nero, 3tnicas, religiosas e pol3ticas, para Marilena Chau3 é um mito poderoso. A autora define mito como: 1) uma narrativa da origem reiterada em

---

<sup>104</sup> Segundo Agamben, a vida nua se instala quando o poder soberano institui a figura jur3dica do Estado de Exceç3o, e vida politicamente qualificada é aquela em que o cidad3o é salvaguardado pelo Estado de Direito. O te3rico, no segundo capitulo de sua obra *Homo Sacer*, argumenta que na modernidade o Estado de Exceç3o é integrado ao Estado de Direito, o que pode ser entendido como uma inclus3o para exclus3o.

inúmeras narrativas derivadas, que repetem a matriz de uma primeira narrativa perdida; 2) uma narrativa que opera com antinomias, tensões e contradições, que não podem ser resolvidas sem uma profunda transformação da sociedade no seu todo e que, por isso, são transferidas para uma solução imaginária, que nega e justifica a realidade; 3) narrativa mítica que se cristaliza em crenças introduzidas de tal forma a não serem percebidas como crenças, mas como a própria realidade, tornando invisível a realidade existente, uma ação social, que produz como resultado outras ações sociais e confirma o mito, isto é, um mito produz valores, idéias, comportamentos e práticas que o reiteram na e pela ação dos membros da sociedade; 5) narrativa com função apaziguadora e repetidora, assegurando à sociedade sua auto-conservação sobre as transformações históricas (CHAUÍ, 2007, p. 346). Vejamos como o mito da brasilidade se desdobra sobre a dança cênica, apaziguando os conflitos e falseando a realidade.

Michailowsky coloca sua encenação como um exemplo a ser dado para suas alunas “da primitiva cultura original dos aborígenes do país” (MICHAILOWSKY apud PEREIRA, 2003, p. 100). Em sua obra *A Dança e a Escola de Ballet*, publicada em 1956, ele descreve “a dança característica nacional” como

A manifestação mais lídima e expressiva de um povo, o verdadeiro espelho da alma popular, expandindo espontaneamente sua alegria de viver. Refletindo a alma, o caráter, o temperamento de um povo, ela caracteriza a originalidade específica das danças de diferentes povos (MICHAILOWSKY, 1956, p. 135).

Trata-se de um exemplo claro de um processo de reintegração de narrativas no corpo que dança e na literatura a seu respeito, de uma origem perdida, e que se repete em outras obras suas e na de outros autores, à semelhança das que já vimos e de outras que veremos no decorrer deste trabalho.

Todas elas pareciam se eximir das contradições da realidade, mergulhando na imaginação de forma tão auto-confiante, que são percebidas como exemplos legítimos da expressão original do povo brasileiro, mesmo quando se trata de um deslocamento, ou seja, da representação de uma lenda indígena dos incas, como no caso do balé *Amaya*. A crítica de Lopes Moreira, do jornal *Meio-Dia*, do dia 6 de julho, apontou: “*Amaya* de Lorenzo Fernandez, firma a sua matéria musical numa lenda indígena da nossa primitiva civilização...” (apud PEREIRA, 2003: 137).

A ação pedagógica sobre o corpo que dança resultou na ação dramática deste corpo sobre a cena e se desdobrou sobre os espectadores e críticos numa cadeia de reprodução

sígnica de valores e idéias, comportamentos e práticas, reiterando entre os membros da sociedade o mito de origem. Uma vez que não tratava da realidade social imediata e, sim, imaginava uma cultura ancestral originária, tal ação artística desviava o foco dos conflitos existentes, servindo de suporte para a auto-conservação das relações sociais, através das transformações históricas.

O próprio Michailowsky parecia ter consciência da efetividade desse mecanismo de reiteração do mito de origem. “... todo povo traz a sua contribuição própria, original ao patrimônio geral da cultura espiritual, artística, da humanidade, à medida que ele se exprime, se realiza, se afirma intrinsecamente na sua índole” (MICHAILOWSKY, 1956, p. 136).

Os responsáveis pela profissionalização da dança no Brasil foram, em sua maioria, artistas do Velho Mundo que, por razões diversas, permaneceram nos trópicos. A deflagração da Primeira Guerra Mundial foi uma destas razões. Vera Grabinska, apesar de ter completado seus estudos de dança na Argentina, é uma das que se enquadram neste caso. Alguns permaneceram, provavelmente, por encanto ao clima, ao ambiente, às paisagens, etc.; outros, encantados por uma paixão, como foi o caso de Pierre Michailowsky, que se casou com Grabinska; outros ainda, por oportunidade de trabalho, o caso de Olenewa. Independente dos motivos que os fixaram no Brasil, esses artistas tinham como missão civilizatória a implantação da “linguagem da divindade perdida entre os mortais”, modo como Michailowsky se referia à dança clássica.

E assim o fizeram. A tradição do ensino da dança clássica, fortemente disseminada por grande parte do País, tem como maiores referências esses profissionais, seus contemporâneos e as gerações que os sucederam. Porém, eles aqui fizeram outra coisa além de introduzir, treinar e aperfeiçoar os passos de balés, e de criar e reencenar obras clássicas do repertório do balé. Paralelamente a esse trabalho, desenvolveram, a partir dos códigos do balé, um tipo de expressão que se pretendia original, única, própria desta nação, o então chamado Bailado Brasileiro. É importante ressaltar o fato de que esse tipo de expressão da dança mítica original nos é revelada e, por que não dizer, construída por estrangeiros.

É provável que estes, como outros tantos viajantes que por aqui estiveram, mesmo após quatro séculos da primeira chegada, não tenham se livrado da sensibilidade e imaginário criados no Velho Mundo a respeito da paradisíaca vida no Novo Mundo. E que essa elaboração de uma dança cênica voltada para uma cultura “original” seja a materialização desta sensibilidade e deste imaginário. Porém, a vida real no Brasil não tinha nada de paradisíaca, ao contrário, a sociedade vivia sob forte pressão autoritária exercida pelo

aparelho do Estado e das classes dominantes, que cuidavam em manter a profunda desigualdade social na qual estamos imersos ainda hoje.

A partir dos dados apresentados, parece evidente a sintonia entre as danças com temáticas nacionais, a moral católica e a fantasia do Paraíso Terrestre, que seriam as características mais gerais do traço nacionalista na dança cênica. Estes dados também nos permitem vislumbrar como tal traço se fundou e o porquê em identificá-lo como real: porque se refere a um representante significativo do poder hegemônico constituído; moral: porque está sintonizado com o ideário católico e fantasiado: porque camufla as contradições sociais e políticas que incidem sobre a vida, ajudam a entender sua função comunicativa.

Esse tipo de reprodução ideológica, que se alia ao poder constituído, carregada de moral católica para disseminar fantasias, foi a política que a dança cênica no Brasil adotou como foco central para sua criação, entendendo que política não é apenas uma atividade partidária, ou princípios que orientam as atividades administrativas do Estado, mas o engajamento cidadão em questões públicas, haja vista a posição privilegiada que essa manifestação artística ocupava na elaboração do sensível da comunidade. Desta maneira é que considero a criação coreográfica cênica como uma Política Cidadã do Corpo. E a produção nacionalista desta, a Poética da Brasilidade, sua vertente ideológica.

Não se trata aqui de esvaziar a complexidade deste fenômeno, sentenciando-o à pecha de execrável, de forma determinista. Como nos apontam Bhabha (1998), Bauman (1999) e Agamben (2002), os fenômenos da vida não escapam à ambivalência, que é aquilo que possibilita atribuir a um fato ou a um objeto mais de uma categoria. Minha posição é assumidamente crítica e, por este motivo, destaca os aspectos questionáveis e não outros dignos de mérito do fenômeno. Isso não significa que eles não existam.

### 1.3. À SOMBRA DA COLONIZAÇÃO

Dedicado à identificação do traço da dança na cena do Brasil e à explicação de como ele se caracteriza, como foi fundado e qual a sua função comunicativa, não me detive numa questão aparentemente evidente: o fato de os precursores da profissionalização da dança cênica no Brasil serem, em sua maioria, estrangeiros. Sendo o modelo de dança profissional aqui instalado, o europeu, a evidência que seus precursores não fossem brasileiros se justificaria. Porém, estamos falando de 400 anos após a invasão e 100 anos após a

Independência. Este dado só reflete a dependência cultural instaurada pelo processo de colonização<sup>105</sup> e indica uma continuidade diferenciada deste processo.

Muitos ajustes ainda teriam que ser feitos para que a sociedade brasileira tivesse a aparência um pouco mais de acordo com o seu modelo, e todo ajuste feito não será o suficiente, pois a idéia da colonização não é a de civilizar o mundo, promovendo igualdade nas relações e, sim, estabelecer relações de dependência, que se perpetuam através da mudança de enfoque.<sup>106</sup>

Segundo o historiador Afonso Marques dos Santos, colonizar significa não apenas a pilhagem de riquezas, o escambo, a agressão e a destruição nativa, mas a ocupação e a valorização efetiva das novas áreas descobertas (2007, p. 9). O campo da dança profissional era, até o início do século XX, uma área sensivelmente descoberta.

A montagem das óperas, um dos importantes acontecimentos teatrais daqueles tempos, necessitava de um corpo de baile que executasse os seus trechos dançados. Até a fundação da Escola de Bailado do Municipal, em 1927, era necessário contratar os poucos profissionais de dança, que desenvolvessem suas atividades de forma autônoma, ou importá-los (SUCENA, 1988, p. 120). Como já havia atividades musicais, teatrais, literárias e de pintura profissionalmente organizadas, restava descoberta a área da dança. Organizá-la em nosso país representou mais um passo na direção de realizar o projeto de civilização, baseado no modelo europeu.

Para compreender um pouco melhor este aspecto da história singular da organização da dança no Brasil, é importante chamar à atenção para quatro outras histórias que nos ajudam a entender melhor do que se trata esse modelo de civilização que tentamos copiar e, especificamente, que dança era essa que se organizava no Brasil. São elas: 1 – A história do sistema capitalista, deliberado pelo mercantilismo marítimo, que tem como uma de suas conseqüências o encontro do europeu com terras que eles não conheciam, resultando no processo de colonização local; 2 – A história dos nacionalismos; 3 – A história do corpo, especificamente a partir da Renascença; 4 – A história do balé como arte espetacular. Histórias que se integram ao processo da modernidade no Ocidente. Os limites desse trabalho me impedem de me reportar a elas de modo mais profundo, mas alguns apontamentos são imprescindíveis para o enfoque que pretendo alcançar.

---

<sup>105</sup> O termo vem do latim, designando o estabelecimento de fraternidades romanas, unidas para fins agrícolas fora do território romano, portanto é muito anterior ao advento das navegações ultramarinhas do final do século XV.

<sup>106</sup> Sobre esse assunto ver Marc Ferro (1996).

O capitalismo é um sistema econômico e social que se caracteriza pela propriedade privada dos meios de produção, trabalho livre assalariado e acumulação de capital (riqueza). É traduzido em um sistema de mercado baseado na iniciativa privada, racionalização dos meios de produção e exploração de oportunidades de mercado para efeito de lucro (CHAUÍ, 2004, p. 383).

Na Europa, estas características apareceram desde a Baixa Idade Média (século XI a XV), com a transferência do centro da vida econômica, social e política dos feudos para as cidades. Nos centros mais desenvolvidos, como Itália e Flandres (região norte da Bélgica), já havia bancos, letras de câmbio, intensas atividades de comércio e divisão de trabalho – cada trabalhador executava apenas uma parte da produção.<sup>107</sup>

Na Idade Moderna, os reis absolutistas expandiram o comércio por meio do Mercantilismo. O Estado controlava a economia e buscava colônias para incentivar o enriquecimento das metrópoles. Esse enriquecimento gerou a burguesia – classe social que detém os meios de produção –, que, com base na filosofia liberal que se desenvolvia, passou a contestar o poder dos reis, resultando na crise do sistema absolutista (HARDT; NEGRI, 2005, p. 88-96).

Paralelamente a isso, na Itália, a redescoberta das obras de pensadores sobre as antigas teorias políticas da cultura greco-romana suscitou um ideal de liberdade republicana, contra o poder teológico-político de papas e imperadores. Maquiavel (1469-1527), um dos pensadores-chaves dessa época, abriu caminho para uma discussão essencial no pensamento moderno: a idéia de soberania. Desvinculando o poder político de Deus, da natureza e da razão, articulou a divisão social entre os grandes e o povo (CHAUÍ, 2006, p. 92-143).

As comunas, associações urbanas de empresários, comerciantes e artesãos deram suporte histórico para a formulação posterior à soberania como autonomia territorial, jurídica e política fundada no povo e na nação. Ou seja, a centralização administrativa, o exercício profissional e a delimitação do território constituem os fundamentos do que mais tarde, no século XVIII, viria a ser o Estado Nacional (CHAUÍ, 2006, p. 92-143).

O nacionalismo assumiu várias formas nos diferentes países da Europa e envolveu a autodeterminação de um grupo por meio da coincidência do território natal, que, por sua vez, correspondeu à jurisdição de um único poder estatal. É um princípio que desenvolve o

---

<sup>107</sup> A elaboração da economia política como ciência, que se deu na França e na Inglaterra, no final do século XVII e início do século XIX, entende a primeira fase do capitalismo como liberalismo econômico (CHAUÍ, 2004, p. 382).



sentimento de unidade cultural como forma de lealdade ao poder constituído, com o intuito de garantir a integridade territorial (CHAUI, 2006, p. 92-143).

Michel Foucault (1926-1984) afirma que, a partir do século XVII, o corpo, tomado como exemplo a figura do soldado, tornou-se algo que se fabrica (1975, p. 117-142); que as aptidões poderiam nele ser desenvolvidas através de uma coação calculada. Nesse sentido, desenvolveu-se um conjunto de regulamentos militares, escolares, hospitalares e no campo das profissões, para promover uma adequação do corpo à sua finalidade social. Para que as práticas de adestramento desenvolvidas nesse contexto fossem bem sucedidas, era necessária a adesão dócil do sujeito ao experimento.

A história do corpo na modernidade está profundamente ligada à história do capitalismo e da definição das fronteiras em Estados nacionais. A idéia de economia e eficiência do gesto numa atividade específica está no centro das formas de adestramento corporal que aí se desenvolveram. Por outro lado, a rivalidade política e econômica entre os países demandou um grande contingente militar treinado e, em torno deste, oficinas de manufatura com urgência de prover as necessidades para que a ordem e a segurança nacional fossem garantidas (FOUCAULT, 1975, p. 117-142).

Esquadrinhamento do espaço, disciplina, controle do tempo, repetição exaustiva, divisão esquemática e em séries da atividade do corpo, controle das possibilidades de sua articulação, estabelecimento de sincronia entre as atividades de diferentes corpos são princípios que constituem os diferentes sistemas de adestramento do corpo que se generalizam durante a modernidade (FOUCAULT, 1975, p. 117-142).

A história do balé não escapou das pressões do ambiente moderno dentro do qual ela se desenvolveu. É a partir da segunda metade do século XVII que, na Europa, os profissionais da dança começam a ocupar o lugar dos membros da corte. A proliferação da encenação de óperas e organização de bailes coreografados, como formas de ostentação de poder político, estavam entre os aspectos que contribuiram para esse quadro. A Academia Real de Dança foi fundada na França em 1661, no mesmo ano que Luiz XIV<sup>108</sup> assumiu o poder (BOURCIER, 1987, p. 107-220).

Na segunda metade do século XVII, o mestre de balé francês Pierre Beauchamps<sup>109</sup> definiu as cinco posições dos pés como base para a sistematização racional do movimento do

---

<sup>108</sup> Ficou conhecido como Rei Sol por sua aparição no final do *Ballet de la Nuit* (texto de Bensrade; música de Cambefort e Jean-Baptiste Boesset; coreografia de Chanzy, Mazuel, Mollier e Vertpré, e cenários de Torelli), no qual desempenha o papel de sol pela primeira vez.

<sup>109</sup> Pierre Beauchamps (1626-1719), músico e bailarino, tornou-se professor em 1650, compositor dos balés de sua majestade, a partir de 1655 criou todos os balés de corte e todas as comédias-balés de Molière.

corpo para o balé. Em 1700, outro mestre da corte francesa, Raoul-Auger Feuillet, publicou um método de notação da dança, *La Chorégraphie*,<sup>110</sup> que, registrando a ação do corpo no espaço através de signos convencionados, tornou possível a venda e o ensino de danças à distância sem a presença do mestre de balé (BOURCIER, 1987, p. 107-220).<sup>111</sup>

No século XIX, Filippo Taglioni<sup>112</sup> tornou-se um exemplo emblemático de fabricação de corpo, através do exaustivo treinamento ao qual submeteu sua própria filha, Marie Taglioni,<sup>113</sup> com o intuito de aperfeiçoar ao máximo seu desempenho, a ponto de fazê-la popularizar no balé o uso das sapatilhas de pontas. No século XVIII dividiam-se em três os grandes gêneros de dança: o Nobre, relacionado ao refinamento dos gestos; o Caráter, relacionado às danças nacionais; e o Cômico (BOURCIER, 1987, p. 107-220)<sup>114</sup>. Parece que, a partir dos aspectos apresentados, ficam perceptíveis as ligações entre balé, capitalismo e nacionalismo.

Sobre a relação do treinamento físico do balé no contexto do Brasil, o crítico teatral Mário Nunes, escrevendo sobre o primeiro resultado apresentado, apenas seis meses depois que a Escola de Bailados do Municipal foi fundada, afirmou: “Mais uma vez a raça tida como lassa e indolente realiza a maravilha de efetuar em meses o que, em outros países, se faz em anos de perseverança e esforço” (REVISTA PARA TODOS, 1927 apud PEREIRA, 2003, p. 95). O crítico intercedeu diretamente para que Maria Olenewa fosse a escolhida para dirigir a Escola de Bailados. Em seu artigo, segue dizendo: “Testemunhei, dia a dia, o trabalho de catequese e de educação a que Olenewa se tem dado, combatendo a indisciplina e a volubilidade – esses, sim, defeitos reais do caráter nacional” (REVISTA PARA TODOS, 1927 apud PEREIRA, 2003, p. 95).

Curioso notar como o treinamento do corpo aqui é relacionado à catequese. Retomando o *Sermão do Espírito Santo*, de Antônio Vieira, no qual relaciona o caráter dos índios brasileiros a uma estátua de murta, uma metáfora corporal se destaca:

---

<sup>110</sup> Raoul-Auger Feuillet (1660-1710). A publicação de seu método de notação é de 1700, e foram publicadas danças gravadas a partir dele por até 30 anos.

<sup>111</sup> Sobre esse assunto ver PAIXÃO, Paulo. *Processos de Comunicação em Dança: Coreografia e Gramaticalidade* Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 2002.

<sup>112</sup> Filippo Taglioni (1777-1871), dançarino e coreógrafo italiano e coreógrafo original do balé romântico *La Sylphide*.

<sup>113</sup> Marie Taglioni (1804-1884), uma das mais famosas bailarinas do período romântico do balé, dançou nos principais teatros da Europa.

<sup>114</sup> Rosa Primo (2007) foi quem fez no Brasil uma leitura da história da dança, para tratar a história da dança no Estado do Ceará, nas proximidades da transição histórica operada nas formas sociais da “sociedade de disciplinar”, denominada por Michel Foucault, para “sociedade de controle” caracterizada por Gilles Deleuze.

É necessário que assista sempre a estas estatuas o mestre delas: uma vez que lhes corte o que vicejam os olhos, para que creiam o que não vêem; outra vez, que lhes cerceie o que vicejam as orelhas, para que não dêem ouvidos às fábulas de seus antepassados; outra vez, que lhes decepe o que vicejam os pés, para que se abstenham das ações e costumes bárbaros da gentildade (VIEIRA, 1560 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 184).

#### Mário Nunes declara sobre os estudantes de balé no Rio:

Vi como procuravam vencer as dificuldades dos novos e mais complicados exercícios, entregando-se a eles horas a fio, por vezes lavados em suor, e admirei-me e muito que senhoritas e rapazes que podiam, àquelas horas da manhã e da tarde, estar se deleitando no banho em Copacabana ou na Urca, ou correndo os cinemas e casas de chás, ali se dessem a esforço tamanho sonhando um dia de gloria, em futuro longínquo (NUNES apud PEREIRA, 2003, p. 95).

Parece que Olenewa realmente não baixou, um só instante, sua “tesoura” para moldar os corpos de seus alunos, apresentando, em seis meses de trabalho, o balé *Les Sylphides*,<sup>115</sup> de Fokine.<sup>116</sup> Treze anos depois, a própria Olenewa declarou: “Para uma bailarina chegar à solista, são necessários alguns anos de dedicação estudos iniciados na infância ou puberdade, o que não aconteceu com elementos que atualmente disponho...” (MEIO-DIA, 1940 apud PEREIRA, 2003, p. 209). Nesse sentido, pode-se dimensionar o trabalho de transformação corporal que essa instituição operou. Nesse mesmo documento de Olenewa aparece a metáfora religiosa: “Faço da arte meu culto religioso” (MEIO-DIA, 1940 apud PEREIRA, 2003, p. 209).<sup>117</sup>

Dessa maneira, afinado às tônicas da modernidade, o principio econômico, a caracterização do nacional e o adestramento sistemático do corpo foram alguns dos parâmetros a partir dos quais o balé se desenvolveu na Europa, sendo esse tipo de prática a que foi importada.

Prado Júnior, discorrendo sobre o sentido da colonização, afirma que “todos os grandes acontecimentos desta era, que se convencionou com razão a chamar dos ‘descobrimientos’, articulam-se num conjunto que não é senão um capítulo da história do comércio europeu” (1990, p. 22). De certa maneira, implantar a profissionalização da dança no Brasil significou, naquele período, uma ampliação do mercado de trabalho para os profissionais da dança européia.

<sup>115</sup> Um dos mais antigos balés do repertório das famosas criações do período Romântico.

<sup>116</sup> Fokine (1880-1942), bailarino e coreógrafo russo, criou mais de 70 balés. Sua obra *A Morte do Cisne* foi imortalizada pela interpretação de Anna Pavlova. Suas criações promoveram grandes mudanças na estética virtuosística do balé.

<sup>117</sup> Esse documento é uma resposta à carta de uma leitora anônima, publicada no jornal *Meio-Dia* do dia 24 de setembro de 1943, acusando Olenewa de prejudicar as bailarinas brasileiras.

Segundo Garafola, o balé no século XIX tornou-se um fenômeno internacional (GARAFOLA, 1997, apud PEREIRA, 2003, p. 123). Foi uma época em que se intensificaram as viagens dos principais artistas do balé, por diversos países, e que por vezes lá permaneciam por períodos prolongados. Nesse mesmo período ocorreu a emergência das remontagens de obras originalmente criadas em Paris ou Londres para outros países, que demandava sempre o deslocamento de alguém ligado à primeira montagem. As grandes companhias de dança incluíram o Brasil na rota de suas turnês a partir de 1913, com a vinda dos Balés Russos de Diaghilev<sup>118</sup> (SUCENA, 1989, p. 30). Esse contato pode ter possibilitado a identificação de uma área a ser coberta.

Durante o Romantismo do balé, na Europa, foram comuns as representações nacionais de países estrangeiros. “Elas eram muito freqüentes nas casas de óperas européias, ocupando grande parte dos balés das óperas e, em alguns teatros, era a única atração da noite” (SMITH, 1997 Apud PEREIRA, 2003, p. 24). As danças nacionais nessa época eram, em geral, consideradas como principal característica dos balés românticos.

Dentro deste espírito, o já citado Taglioni foi quem criou dois diferentes balés inspirados nos índios do Brasil, cem anos antes da dança se profissionalizar por aqui. *Jocko, o Macaco Brasileiro*, de 1825, e *Brasil*, de 1835, foram inspirados na obra do escritor François-René de Chateaubriand.<sup>119</sup> A prática da representação da nacionalidade brasileira por estrangeiros tinha assim o seu começo (PEREIRA, 2003, p. 22–25).

Michailowsky foi quem tomou para si, simbolicamente, a ocupação da área da criação que faltava ser coberta pela atuação colonial, afirmando em seu livro: “Com o intuito de contribuir com meu óbolo para o acervo artístico brasileiro, criei os Bailados Brasileiros e as danças típicas avulsas com música brasileira, baseado no folclore, da arte original autóctone do Brasil” (1956, p. 143). Isto, cem anos depois de terem se popularizado as elaborações nacionalistas do balé na Europa, quando nelas já haviam sido operadas muitas transformações e a questão da nacionalidade parecia cada vez ter menor importância. Volússia, apesar de seu aporte etnográfico, também propôs uma estilização do popular, a partir de um conhecimento direto de como ele se manifestava, onde as referências do balé, ainda que presentes, teriam menor relevância.

---

<sup>118</sup> Sergei Diaghilev (1872-1929) foi crítico e empresário russo de arte, fundador dos Balés Russos, companhia de balé que reuniu os mais famosos nomes da dança em sua época.

<sup>119</sup> François-René de Chateaubriand (1768-1848) foi escritor e ensaísta, diplomata e político francês que se imortalizou por sua obra literária de caráter pré-romântico. Uma parcela importante de sua obra se dedicou a descrever os costumes dos índios americanos, *Voyage em América*, de 1827, faz parte desta parcela.

A Europa vivia um processo de profunda mudança nos modos de prática e entendimento do lugar e da função da arte. Na França, em 1896, Alfred Jarry<sup>120</sup> abalava os pressupostos realistas dramáticos com sua peça *Ubu Rei*, atacando as convenções sociais dentro de um clima onírico e delirante. Em 1910, pintores, poetas, músicos, dançarinos e atores do movimento Futurista<sup>121</sup> ficaram famosos na Itália por suas manifestações, que terminavam em brigas e prisões. Tal movimento teve repercussão na Rússia, na França e na Suíça. Em 1916, o Dadaísmo,<sup>122</sup> movimento que pregava a “anti-arte”, reuniu as maiores figuras de vanguarda do século na França, Itália, Alemanha e Espanha (GLUSBERG, 2003, p. 12–20).

Em consonância com essa efervescência, Serge Diaghilev, ex-diretor adjunto dos Teatros Imperiais da Rússia, cargo do qual foi demitido por ser considerado progressista (BOURCIER, 1978, p. 225), ensaiou algumas inovações expressivas. Em 1912, teve início uma nova fase dos Balés Russos com a criação de balés originais. *L'Après-midi d'un Faune*, coreografado por Nijinski,<sup>123</sup> com argumento de Mallarmé,<sup>124</sup> música de Debussy<sup>125</sup> e cenários e figurinos de Bakst,<sup>126</sup> propunha um corpo bem diferente daqueles que seguiam os preceitos acadêmicos.

A coreografia foi inspirada nos movimentos das figuras representadas em vasos gregos e egípcios, expostos no Museu do Louvre, e tentava reproduzir, na cena, o contexto bidimensional da representação pictórica, obrigando os bailarinos a se mover unicamente de perfil (MICHEL; GINOT, 1998, p. 33). Como se não bastasse isso, a música de Debussy apresentava uma imensa diferença, em termos rítmicos, em relação às que eram comumente utilizadas nos balés; e, na cena final, Nijinski, que desempenhava o papel do Fauno, simulava uma masturbação sobre o xale da Ninfa (MICHEL; GINOT, 1998, p. 33).

---

<sup>120</sup> Alfred Jarry (1873-1907), poeta e dramaturgo francês que punha em cena insólitos e grotescos traços humanos.

<sup>121</sup> O Futurismo foi um movimento artístico surgido em 1909, na Itália, e teve como um de seus precursores o poeta Filippo Marinetti. Esse movimento baseava suas obras no desenvolvimento tecnológico do final do século XIX.

<sup>122</sup> Iniciado em 1916, no chamado Cabaret Voltaire, o movimento proclamava a não racionalidade como motor da arte. Seus principais precursores foram Tristan Tzara, Hugo Ball e Hans Arp.

<sup>123</sup> Vaslav Nijinski (1889-1950), considerado um dos maiores bailarinos de seu tempo, filho de bailarinos poloneses, aos 18 anos foi par de Anna Pavlova. Em 1909 fez sua primeira participação nos Balés Russos, nos quais obteve reconhecimento internacional como bailarino e coreógrafo.

<sup>124</sup> Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês que, por privilegiar a utilização do discurso simbólico em detrimento do narrativo, criou um estilo obscuro.

<sup>125</sup> Debussy (1862-1918), músico e compositor francês, entrou para o Conservatório de Música de Paris aos 10 anos. Foi um pianista premiado muitas vezes. Seu trabalho como compositor é considerado renovador da linguagem harmônica pela sua original formulação e encadeamentos dos acordes.

<sup>126</sup> Bakst (1866-1924), pintor, cenógrafo e figurinista russo.

Nijinski criticava a acomodação do público ao rigor técnico do balé. Um ano depois, estreou *A Sagração da Primavera*, com música de Stravinsky.<sup>127</sup> Para assimilar a complexa estrutura rítmica da música, Nijinski utilizou princípios técnicos da “euritmia”, uma abordagem da relação entre corpo e movimento elaborada pelo músico e pedagogo Jaques-Dalcroze.<sup>128</sup> Tal abordagem já envolvia a idéia de economia de esforço muscular, processo mental e expressão do movimento, representando uma enorme mudança de perspectiva, no que diz respeito ao treinamento e no tratamento cênico do corpo para a dança (MICHEL; GINOT, 1998, p. 34).

No Brasil, a dança que era implantada não traduzia as inovações mais radicais da época, de modo a corresponder o gosto da ordem conservadora que a política imputava à nossa sociedade. Para executar o empreendimento nacionalista na dança, Michailowsky utilizou a operação centenária da estilização, muito comum no período romântico e que, segundo ele próprio, seria a elevação das danças folclóricas ao status de “dança artística”, que se daria através da intervenção do “prisma criador do dançarino-artista”, que recria a forma primitiva purificando-a (1956, p. 143).

A estilização de movimentos “originais” praticada durante a profissionalização da dança pode ser comparada a outras operações coloniais? Vejamos o que diz o geógrafo Cláudio Luiz Zanotelli sobre a operação de apropriação lingüística do Tupi pelos jesuítas como estratégia colonial:

O aprendizado da língua Tupi pelos jesuítas facilitou a colonização e ao mesmo tempo criou a possibilidade de se difundir uma língua (a Língua Geral) para se colonizar outros povos através da padronização do Tupi. Isso foi possível com a criação de uma gramática da língua Tupi feita por José de Anchieta. Houve, assim, uma apropriação histórica de um elemento cultural e suas transformações em instrumento de colonização e catequese. (ZANOTELLI, 2000, p. 288).

Considerando que Michailowsky define a dança clássica como a “linguagem da divindade perdida entre os mortais”, é possível pensar num tipo de paralelo entre a fundação da atividade profissional da dança no Brasil e a da apropriação da língua Tupi pelos jesuítas? Seriam os pioneiros da profissionalização da dança cênica do Brasil os jesuítas da dança? A apropriação de danças “originais” da cultura brasileira seria uma forma de facilitar a difusão de uma prática artística que se pretendia padrão para todas? A dança foi uma estratégia utilizada para ocupação dessa área que ainda não havia sido devidamente ocupada pelo

<sup>127</sup> Stravinsky (1882-1971), compositor russo considerado um dos mais influentes compositores do século XX.

<sup>128</sup> Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico e educador suíço. Foi o criador da euritmia, método que desenvolve o aprendizado musical através do movimento.

colonizador? Tais precursores teriam criado uma gramática que, ainda hoje, normatiza grande parte da criação da dança cênica no Brasil?

Cabe uma pequena nota sobre os povos que aqui viviam e seu tipo de sociedade: os povos americanos, antes da invasão, não devem ser interpretados como atrasados, primitivos e inferiores. Os índios tinham lei, fé, escrita, moeda, comércio e história, portanto, constituíam um tipo particular de civilização. Só que o modo como essas diferentes civilizações se organizavam era incompreensível para os europeus. A incompreensão levou-os a interpretar os americanos como selvagens e bárbaros, motivos usados para justificar a escravidão, a evangelização e o extermínio.

O antropólogo francês Pierre Clastres (1934-1977) estudou estas civilizações por outro prisma. Ele mostrou que a escrita entre os americanos não era nem ideográfica, nem hidrográfica, tipos de escritas respectivamente utilizadas pelos ocidentais e orientais, mas, sim, simbólica, gravada no corpo das pessoas por sinais específicos, em objetos e em espaços determinados. Os ocidentais conquistadores é que eram incapazes de ler.

Clastres mostrou também que possuíam memória transmitida oralmente de geração para geração, conservando-se e se transformando através dos tempos. Diferente da história dos conquistadores, que conta a vitória do homem sobre a natureza, a história dos índios é uma história inseparável da história da natureza. Mas, sobretudo, mostrou que essas sociedades são contra o Estado e contra o comércio (CLASTRES apud CHAUI, 2004, p. 353, 354).

As sociedades sul-americanas estudadas por Clastres são tribais ou comunais. Para eles, não existe propriedade privada da terra e das riquezas. Entre eles, o trabalho se divide por sexo e por idade. São comunidades onde todos se conhecem pelo nome, são vistos uns pelos outros diariamente e possuem um destino comum. Os conflitos se estabelecem na relação de uma comunidade com as outras, e não internamente. Nessas sociedades, o poder não se destaca, nem se separa da comunidade. Existe chefia, mas não um poder de mando a que a comunidade obedece. A comunidade decide de acordo com suas tradições e necessidades, regulando os conflitos. Essa é uma ordem bem distinta daquela que a colonização nos reservou o futuro.

Ainda sobre a cultura indígena, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (1951) em sua pesquisa sobre os Yawalaotí do Alto Xingu, chegou à conclusão de que, neste sistema social, não há uma separação entre o físico e o moral, natural e o cultural, o biológico e o sociológico. Estas conclusões surgiram para o pesquisador a partir da análise dos rituais de

reclusão da puberdade, durante os quais os jovens têm o corpo literalmente fabricado (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2007).

Outro aspecto importante da pesquisa deste antropólogo que merece destaque é a proposição presente nos mitos indígenas sobre a relação entre o humano e o não humano. Para os índios, os animais eram humanos e “deixaram” de sê-lo, a humanidade, portanto, é o fundo comum da humanidade e da animalidade. Em nossa cosmologia é exatamente o contrário. No ponto de vista indígena, todo mundo é humano, apenas alguns destes são menos humanos que outros (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 2007).

Portanto, a produção de dança no Brasil é marcada por um traço nacionalista que funda a Poética da Brasilidade. Tal poética se desenvolveu, evolutivamente, num complexo de relações dentro do contexto da modernidade, que envolve a emergência do capitalismo; da etapa moderna dos processos coloniais; da emergência do sujeito sociológico e as idéias de nacionalismo; do entendimento de corpo afinado com tais pensamentos e práticas e da estabilização do formato espetacular da arte da dança referenciada no modelo europeu como hegemônico.

Nesse contexto complexo, o fenômeno da profissionalização da dança, aqui, foi um campo de trabalho aberto para a exploração estrangeira, que se encarregou de produzir na arte a ordem de exploração, desigualdade e autoritarismo na qual o Estado brasileiro foi forjado. A apropriação das manifestações populares pela elite se constituiu como uma estratégia para urdir uma união onde só havia desigualdade. Estes dados apresentados são base para observação da variação de sua manifestação no percurso histórico, o qual apresentarei nos próximos capítulos.



## 2. O NACIONAL NA DANÇA COMO MERCADORIA

Em 16 anos de atividades (1927-1943), o processo de profissionalização da dança cênica no Brasil propiciou a criação de escolas, a formação bailarinos e professores, a emergência de criadores, a produção de obras de referência, a mobilização de compositores, de platéias e de críticos, como também a inscrição, de modo marcante, do traço nacionalista no sensível desses agentes, fundando a Poética da Brasilidade.<sup>129</sup> Este nacionalismo fez parte do programa ideológico de um pequeno grupo heterogêneo, mas que, de todo modo, era constituído por representantes da elite política, intelectual e artística do País e que, portanto, tiveram o privilégio de interpretar e dar direção aos rumos da cultura.<sup>130</sup>

Os 20 anos consecutivos a esse processo solidificaram a existência de uma prática profissional da dança cênica, multiplicando os grupos e irradiando-a para outras regiões do Brasil. Tal processo começou a configurar um mercado profissional da dança, espaço de negociação e valoração das obras coreográficas regido pela lei da oferta e da procura, uma espécie de equação entre as criações de dança apresentadas ao público e sua recepção, que se traduzia pela venda de ingressos, emissão de convites para apresentações de temporadas em teatros, apresentações em ocasiões especiais, críticas recebidas, etc.

As negociações dos produtos de dança são efetuadas entre os atores envolvidos em seu planejamento, concepção, produção, programação, divulgação, audiência, crítica, etc. Esse processo acaba por orientar o que é e o que não é pertinente criar, qual o território a ser explorado e quem tem competência para fazê-lo, quem tem prestígio e quem não o tem. Ele constitui nichos de saberes exclusivos em concorrência uns com os outros e disputa por visibilidade na geometria desigual do modelo social ao qual aderimos.

A Escola de Bailados e o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apesar da instabilidade das políticas públicas para a cultura que subsidiavam suas atividades, seguiram sendo as referências profissionais na dança do Brasil, recebendo estrangeiros para assumir a direção artística, aprimorar tecnicamente seus bailarinos, criar novas obras ou remontar coreografias do repertório clássico do balé. Também prosseguiram criando obras com inspiração nacionalista. Sua condição privilegiada de instituição estatal pioneira lhe

---

<sup>129</sup> Esse é o período abordado por Pereira (2003) e é por ele considerado como o lapso de tempo em que o “Balé brasileiro” se forma.

<sup>130</sup> Em 1978, o filósofo Roger Taylor escreveu *Arte, Inimiga do Povo*, obra em que mostra como a arte se constituiu historicamente relacionada a uma hierarquia social excludente, junto àqueles que detêm poder na sociedade. Estarei relacionando as idéias desta obra como tema em questão no último capítulo.

conferiu, junto ao mercado, prestígio, certa estabilidade de trabalho para os profissionais que ali atuavam e de realização de produções consecutivas. Estes aspectos se traduziram numa enorme vantagem em relação a outros grupos de iniciativa privada que começavam a surgir.

A produção de dança nesta época se encontrava ainda muito dependente do saber e das inovações operadas na Europa, e o Corpo de Baile do Municipal foi o canal de comunicação entre os profissionais estrangeiros e a dança produzida no Brasil. Para citar apenas alguns dirigentes estrangeiros à frente do Corpo de Baile do Municipal, houve Igor Schwezoff,<sup>131</sup> no ano de 1945, Nina Verchinina,<sup>132</sup> de 1946 a 1948, e Tatiana Leskova,<sup>133</sup> de 1950 a 1958.

Contraditoriamente à sua posição referencial, entre os altos e baixos da política pública municipal no Rio de Janeiro, o Corpo de Baile viveu momentos instáveis, entre a glória e a quase dissolução, quando foi necessário reunir forças para evitar o fim. O caso emblemático, mas nem de longe o único, que ilustra tal situação foi o da administração do marechal Ângelo Mendes de Moraes (1894-1990), entre 1947 a 1951.<sup>134</sup> Nesse período, Verchinina foi ludibriada e se despediu do País sem receber o acordado por seu trabalho;<sup>135</sup> os bailarinos tiveram seus salários atrasados; outros não tiveram seus contratos renovados e alguns pediram demissão para dançar em outros grupos que surgiam em melhores condições (SUCENA, 1989, ps. 288 a 192).<sup>136</sup> No intervalo ocasionado pelo desinteresse político, nomes

---

<sup>131</sup> Igor Schwezoff (1904-1982), bailarino russo que, fugindo à Revolução Russa, em 1930, dançou no Original Ballet Russo de Monte Carlo. Foi primeiro bailarino no Teatro Colón, em Buenos Aires, este sob a direção de Michael Fokine, e dançou também com Nijinski, em Paris. Teve escolas em Londres e Amsterdam, voltou ao Original Ballet, desta vez como bailarino e coreógrafo e, a partir de 1945, se estabeleceu nos Estados Unidos, lecionando para o American Ballet Theater, entre muitas outras companhias. Durante sua estadia no Brasil, criou 13 diferentes balés.

<sup>132</sup> Nina Verchinina (1912-1995), bailarina russa que teve incursões pela dança moderna. Foi aluna tanto de Nijinski, quanto de Rudolf von Laban. Dançou no Original Ballet Russo do Coronel de Brasil, de 1932 e 1937.

<sup>133</sup> Tatiana Leskova (1922-?), bailarina de família russa, nascida em Paris, com atuação na Opéra Comique de Paris, no Original Ballet Russo do Coronel de Basil. Casou-se com o brasileiro Luís Honold Réus e estabeleceu residência no Brasil em 1944, trabalhando no Theatro Municipal, em cassinos no Rio de Janeiro. Um dos mais importantes nomes do balé no Brasil.

<sup>134</sup> Nos últimos anos de seu mandato, o prefeito tomou providências no sentido de melhorar as condições de trabalho para os bailarinos, depois de terem enfrentado anos de muita dificuldade. Essa atitude é típica de dirigentes públicos que, no apagar das luzes de seus mandatos, implementam ações para serem lembrados.

<sup>135</sup> Sucena (1989, p. 289) afirma que Verchinina entrou com um processo para receber seus vencimentos atrasados e ganhou a causa, porém foi chamada para fazer um acordo que previa a renúncia da causa ganha para continuar a desenvolver seu trabalho frente ao grupo, o qual aceitou assinando a renúncia sem garantias que a outra parte cumpriria sua palavra, o que de fato não ocorreu.

<sup>136</sup> A instabilidade nas políticas públicas para com a dança parece não estar relacionada com a instabilidade econômica do País. Levando-se em consideração o caso Verchinina, o período de 1946 a 1948 foi exatamente o momento em que o Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro cresceu em média 8% por ano. O Brasil vivia um momento de alta na economia e o custo de vida só começou a subir em 1949. A inflação passou de 13% ao ano, em 1949, para 20%, em 1950.

como Yuco Lindbergh, Maryla Gremo,<sup>137</sup> Luísa Carbonell<sup>138</sup> e Madeleine Rosay, não deixaram que o trabalho parasse. Também, contraditoriamente, nos momentos de descaso político, obras com caráter nacionalista foram criadas de forma recorrente.<sup>139</sup>

Os agentes do campo profissional da dança tinham um poderoso meio de comunicação nas mãos. Como os espetáculos de balé tinham entre seu público grande parte da elite política, intelectual e artística, ao invés de utilizá-los para expor à sociedade sua condição, preferiram criar obras ufanistas, quando sua realidade profissional era de plena miséria.<sup>140</sup>

Alguns dos espetáculos com temáticas nacionalistas criados nestes momentos de descaso foram: *Muiraquitã*, com música de Batista Siqueira, e *Senzala*, música de José Siqueira, criados em 1946 por Lindberg; uma segunda versão de *Maracatu do Chico Rei*, criada por Edy Vasconcelos,<sup>141</sup> em 1951; *O Papagaio do Muleque*, de Villa-Lobos, e *Sinhô do Bomfim*, de Camargo Guarnieri, criados por Veltchek em 1952; e, em 1953, Madeleine Rosay criou *Mancenilha*, com música de Villa-Lobos sobre temática sertaneja. Outros balés com temática nacional só seriam montados em 1960: *Iara*, com música de Mignone e coreografia de Harald Lander, e *O Descobrimento do Brasil*, com música de Villa-Lobos e coreografia de Leskova e Eugênia Feodorova (1925-2007).

Esses balés criados por diferentes artistas foram recebidos pela crítica também de modo diferenciado. Edy Vasconcelos foi criticada por demasiada estilização na sua reinterpretação do balé de Mignone: “Inspirado-se na história de Chico-Rei, a autora fantasiou, de maneira algo arbitrário, os movimentos dançantes do maracatu, transformando-o, em certos momentos, num autêntico ballet clássico...” (A. ACCIOLY NETTO, 1951 apud SUCENA, 1989, p. 295). Naquele tempo, o conflito entre a realidade da manifestação popular e sua estilização no palco continuava em debate.

---

<sup>137</sup> Maryla Gremo (1911-1985), bailarina polonesa, por ocasião da Primeira Guerra transferiu-se para Berlim, onde estudou balé com os mestres da ópera dessa cidade; também estudou dança moderna com a alemã Mary Wigman. Chegou ao Brasil por meio do Gérard Ballet, exercendo o cargo de primeira bailarina e nunca mais voltou para a Europa.

<sup>138</sup> Foi primeira bailarina do Balé do Municipal do Rio de Janeiro, contribuindo para sua formação. Espanhola, aprendeu a dançar na Argentina, onde chegou ainda criança, dirigiu a Escola do Municipal do Rio durante o ano de 1948.

<sup>139</sup> A contradição chegou ao extremo de, em 1944, por exemplo, quando a companhia vivia uma dessas crises, Veltchek deixar a direção e Lindberg assumi-la interinamente, criando um balé chamado *Felicidade*, sobre música de Alberto Lazzoli.

<sup>140</sup> Em 1945, um artigo da revista Brasil Musical denunciava o descaso do poder público para com os bailarinos do corpo oficial, declarando que os seus vencimentos não eram suficientes nem para comprar malhas e sapatilhas, roupas que os bailarinos usam para treinamento e ensaios. E mais: que havia bailarinos que prestavam seus serviços há dez anos sem receber vencimentos (BRASIL MUSICAL apud SUCENA, 1989, p. 282).

<sup>141</sup> Formada pela Escola de Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e uma das bailarinas, substituiu Eros Volúcia na temporada de 1943.

Já Rosay, em *Mancenilha*, foi mais feliz: “... soube compor um bailado bastante característico, possuidor de diversas qualidades capazes de fazê-lo uma coqueluche para o público” (O POPULAR, 1953 apud SUCENA, 1989, p. 296). Mais êxito, ainda, entre os críticos, teve *O Descobrimento do Brasil*: “Espetáculo desse valor, cuja montagem exigiu tanto sacrifício material e artístico, não pode ser apresentado uma única vez. Que se mova a Comissão Artística Cultural...” (D’OR apud SUCENA, 1989, p. 307).

Como visto no primeiro capítulo, as produções do Corpo de Baile e a Escola de Bailados do Municipal dialogavam com a crítica, com os intelectuais e com as políticas públicas, mas me parece acertado dizer que suas atuações se caracterizavam como um monopólio, ofertando, quase que exclusivamente, as obras de dança e o ensino do balé centralmente para o público do Rio de Janeiro, e tinham como meta criar uma estética com base na técnica do balé que estilizasse as danças populares do Brasil.

Os pioneiros da profissionalização da dança respondiam às demandas próprias ao projeto da mímica de uma sociedade civilizada, cujo modelo europeu incluía o ritual artístico da dança. Homi Bhabha (2005, p. 129) afirma que a mímica revela algo distinto do que poderia ser chamado de si-mesmo, que o efeito da mímica é a camuflagem. Para o outro, a figura da farsa é o modo como o colonialismo exerce, repetidas vezes, sua autoridade. A tarefa missionária de replicar pelo mundo o modelo de civilização européia muitas vezes produz a mímica cultural o que garante ao colonizador uma posição privilegiada na relação com o colono que aspira a “civilidade”.

“A mímica colonial é o desejo de um outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (BHABHA, 2005, p. 130). Para Bhabha, o discurso da mímica é construído em torno de uma ambivalência, uma indeterminação. A mímica, então, seria uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina, que se apropria do outro ao visualizar o poder. A liberdade sonhada pela colônia ficou submissa à normalização do sonho sedutor de civilidade pós-iluminista.

A vontade por civilidade leva à mímica, ao arremedo e à adoção de certa disciplina subserviente à metrópole. O sujeito colonial, então, seria marcado fixamente pela incerteza, uma presença parcial, ao mesmo tempo incompleto e virtual. Para Bhabha, a colônia depende do confronto entre o apropriado e o não apropriado, pois dessa maneira se mantém a ação pedagógica, ou, se preferir, catequética da civilidade em relação à incompletude que representa a mímica (BHABHA, 2005, p. 130).

A reforma parcial efetuada pela mímica colonial produz uma imitação vazia que garante o vínculo de dependência com a metrópole. A ação mimética, além de ser um sinal

que marca o tipo de marginalização exercida pelo colonizador, também reproduz internamente as formas de poder inerentes ao seu modelo. O desejo de emergir como autêntico através da mímica, da representação parcial, é falho e hierarquizante. O que deveria ser autenticamente civilizado aparece como estereótipo que, por meio da repetição, torna-se também diferente, primitivo e bárbaro.

No caso particular do Brasil, o imperativo de cultivar espetáculos de dança à semelhança do que se fazia na Europa fez parte do nosso processo de mímica colonial. Ao imitarmos aquela cultura, tornamos cada vez mais forte o vínculo de dependência com os profissionais estrangeiros que dominavam este saber específico, e também reproduzimos o tipo de dependência internamente, submetendo as localidades que não dominavam o saber teatral da dança ao domínio dos especialistas formados na metrópole. Os exemplos dados até aqui ilustram bem o tipo de relação descrita por Bhabha.

Esta mímica do ritual teatral da dança, como visto, esteve sintonizada com os princípios da ideologia católica, com a impossibilidade de fidelidade ao modelo – por se tratar de uma idéia fora do lugar, ou seja, da implantação de uma prática solidamente desenvolvida num contexto diferente, o que necessariamente requeria ajustes – e também com a expansão do mercado de trabalho para profissionais da dança europeus. A síntese dessas demandas resultou numa representação nacionalista em diferentes nuances, numa Poética da Brasilidade.

A partir da solidificação da representação do nacional pela dança como tônica criativa da produção brasileira, emerge toda uma série de estratégias que se aliam a uma lógica de mercado aqui considerada, também, como consequência da mímica colonial. Tentarei, nas páginas que se seguem, apresentar algumas dessas estratégias, especificando suas características nas tramas históricas em que foram geradas.

## 2.1. ESTRATÉGIA Nº 1: PROLIFERAÇÃO DE GRUPOS

Em um novo contexto, a partir da metade da década de 1940, muitos grupos de dança foram criados. Embora a trajetória da maioria deles tenha sido consideravelmente curta, eles propiciaram a multiplicação das iniciativas, a experiência profissional para bailarinos iniciantes e a reprodução da pragmática criativa da brasilidade, inaugurada pelo Corpo de Baile do Municipal. A proliferação de grupos, como estratégia, permitiu a ampliação da

escala de atuação e o maior alcance de público, ativando uma disputa por liderança em apuramento técnico e expressivo no meio criativo da dança.

Entre os grupos que surgiram nessa época encontram-se o Ballet da Juventude (1944–1953), o Conjunto Coreográfico Brasileiro (1945–1950), o Ballet Society (1949–?), o Teatro Folclórico Brasileiro (1953–1955), o Ballet do IV Centenário (1953–1956), o Ballet Folclórico Mercedes Batista (1953, e ainda em 1973 existem notícias de sua atuação), o Original Ballet Brasileiro (1955–?), o Ballet do Rio de Janeiro (1956–1979), a Cia Nacional de Ballet (1956), a Cia Brasileira de Ballet (1967–1968), entre outros (Sucena, 1989). Se, por um lado, o poder público era displicente com sua companhia oficial, por outro, a situação econômica favorável que vivia o Brasil, no final dos anos de 1930 até o princípio de 1949, permitiu o surgimento de tais grupos.<sup>142</sup>

Para melhor compreensão desse contexto de efervescência na dança, esclareço alguns detalhes da criação de apenas alguns destes grupos. O Ballet da Juventude foi patrocinado pela Federação Atlética de Estudantes (FAE) e pela União Nacional de Estudantes (UNE), por iniciativa de Sansão Castelo Branco (1920-1956), que angariava recursos para manter o grupo entre embaixadas de países estrangeiros, entre integrantes da burguesia brasileira e as próprias entidades estudantis e desportivas. O projeto tinha os objetivos de criar um grupo e uma escola da dança voltados para a difusão do balé entre os jovens do País, e intensificar o gosto e o ensino da dança entre os estudantes, promovendo cursos, palestras, exposições e publicações (SUCENA, 1989, p. 361). Contou com a atuação de bailarinos internacionais, com outros que se desligaram do Corpo de Baile do Municipal, pela instabilidade nos pagamentos e das produções, e também de jovens estudantes de balé. Viajou pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Ceará.

Na trajetória desse grupo de importância relevante para a disseminação do ensino do balé por outras capitais,<sup>143</sup> foi possível apurar uma única apresentação com caráter nacional em seu repertório: o bailado *Judas em Sábado de Aleluia*,<sup>144</sup> com libreto de Agostinho Olavo e Castelo Branco e composições de Ernesto Nazareth (863-1934), em apresentação em homenagem a Martins Pena, autor do texto dramaturgico que serviu de base

<sup>142</sup> Não podemos esquecer que, com a especulação financeira, mesmo nos momentos de crise (entre 1950 e 1953), as indústrias e o comércio se beneficiaram com os altos níveis de inflação (média de 20% em 19453), através do aumento de preços e controle de estoques.

<sup>143</sup> Carlos Leite (1914-1995, importante bailarino formado pela Escola de Balé do Municipal do Rio de Janeiro. A partir da turnê do Ballet da Juventude, fixa residência em Belo Horizonte, sendo um dos mais importantes precursores da dança profissional naquele Estado. Outros bailarinos que dançaram nesse grupo também foram enviados para outras capitais para formar bailarinos. Bila D'Ávila (1934), em Recife, é um desses exemplos.

<sup>144</sup> Comédia de costumes, com forte apelo popular, envolvendo personagens do cotidiano, mostrando a realidade do país atrasado e predominantemente rural, fazendo a platéia rir de si mesma.

para o roteiro coreográfico apresentado no Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, no dia 6 de dezembro de 1948. A coreografia ficou a cargo de Edy Vasconcelos, “ilustrando, com humor e vivacidade, o espírito da época e os personagens criados pelo comediógrafo brasileiro em 1844” (SUCENA, 1989, p. 365).

O Ballet do IV Centenário foi criado em São Paulo em função das comemorações dos 400 anos da cidade. Aurélio Millos<sup>145</sup> foi contratado como diretor artístico e coreógrafo. O grupo teve sua primeira apresentação no Ginásio do Pacaembu, no dia 6 de novembro de 1954. No programa, o bailado *Fantasia Brasileira*, com música de Souza Lima, entre outros não dedicados a temáticas brasileiras. Em dezembro, apresentou-se no Rio de Janeiro, e em seu repertório figurava, desta vez, uma versão de autoria de Millos para os bailados de Villa-Lobos, *Uirapuru* e *A Cangaceira*, com música de Camargo Guarnieri. O contrato feito com Millos exigia a figuração de obras com inspiração nacionalista para o repertório do grupo.

Não se tem números exatos de quanto custou a iniciativa – os jornais da época falam em “milhões” (SUCENA, 1989, p. 387). Foram envolvidos os melhores artistas do País: cenários e figurinos criados por Cândido Portinari, Santa Rosa e Di Cavalcanti; compositores como Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri, entre outros. Foram criadas 16 coreografias para quatro diferentes programas. Tudo isso para durar apenas três anos!

Armando Gimenez declarou em *O Mundo Ilustrado*, de 16 de janeiro de 1956: “O responsável direto por essa situação é sem dúvida o Sr. Jânio Quadros que, quando Prefeito, embargou as obras do Teatro Municipal negando as verbas já aprovadas para reforma daquela casa oficial de espetáculos” (GIMENEZ, 1956 apud SUCENA 1989, p. 387). O crítico acusava o prefeito de realizar obras urbanas de cunho eleitoreiro, apontando o pouco cuidado com a cultura ao se referir ao atraso de dois anos na entrega da reforma do Teatro Municipal de São Paulo, casa que deveria abrigar os espetáculos produzidos por esse grupo, e não um ginásio desportivo (ibidem). A institucionalização de grupos de dança, a partir deste exemplo, parecia não refletir uma etapa de um projeto sólido que garantisse a existência de manifestações culturais que constituíssem um ideal de sociedade e, sim, ações deliberadas sem o necessário planejamento de longa duração e que, em alguns casos, fizeram parte de uma estratégia política contextual e temporária.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Aurélio Millos (1906-1988), húngaro naturalizado italiano, com formação clássica e moderna (Laban e Wigman). Chegou ao posto de primeiro bailarino da ópera de Berlim e foi um dos diretores do balé do Teatro Alla Scala de Milão.

<sup>146</sup> Hoje, no Brasil, as companhias oficiais existentes vivem em crise, sem saber ao certo qual o seu papel na sociedade.

Já o Ballet Folclórico Mercedes Baptista dedicou suas criações à história e às manifestações da cultura negra no Brasil. Criou coreografias como *Senzala*, *Dança de Zumbi*, *Candomblé*, *Lavadeiras* e *Carnaval*, todas de 1965, em plena ditadura militar, quando excursionou por Paris, sob o patrocínio da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Também foram criadas *Congo*, *Corta-Jaca*, *Exaltação a Xangô*, *Dança de Negros*, *Funeral d'um Rei Nagô*, *A Preta do Acarajé*, *Cafezal* e *Calunga*, em 1968, na fase em que o regime se tornou mais duro, quando se apresentou em Portugal. Mercedes Baptista também esteve relacionada às transformações ocorridas nos desfiles de escolas de samba. Em 1968, introduziu-lhes coreografia. Desde então, surgiram os enredos elaborados, as marcações coreográficas para as alas, os destaques, etc.

Ao tempo em que Batista, por sua condição étnica e experiência artística, tentava valorizar a cultura negra, seu trabalho serviu como elemento exótico brasileiro para exportação. Na época, foi comum a existência de grupos folclóricos, em vários países, que estetizavam danças locais para espetáculos tipo exportação. Cito alguns, apenas em sua primeira vinda ao Brasil: Antonia Mercê-La Argentina, da Espanha, em 1933, entre muitos outros desta mesma nacionalidade que por aqui estiveram; Francis Graça, de Portugal, em 1938; La Meri, a bailarina étnica, em 1939; Sai Shoki, da Coreia, em 1940; Katherine Duham, afro-americana, em 1950; Mrinalini Sarabhai e seu Ballet Hindu, em 1951; Ballet Takarazuka do Japão, em 1952; Ballet da Índia, em 1960; Grupo Folclórico Libanês, em 1962; Najwa Fuad, do Egito, em 1962; Ballet Folclórico Paraguaio, em 1962; Beriozka, da Rússia, em 1962; Ballet Folclórico Iugoslavo, em 1962; Conjunto Folclórico Moisseiev, da Rússia, em 1963; Ballet Folclórico do México, em 1963; Israel, Ucrânia, Romênia, Hungria, África, Filipinas e Ceilão também mostraram suas danças tradicionais por aqui. Parecia que, até os anos de 1960, a representação nacionalista chegava a seu ápice em termos de expressão, revelando-se como matéria de fácil exploração no mercado da dança, mas não a seu fim, como veremos.

Se Batista assumiu a representação da cultura negra brasileira fora do Brasil, Dalal Achcar (1934) assumiu o balé nacionalista como expressão da dança para exportação. A criação do Ballet do Rio de Janeiro foi uma iniciativa “de moças ricas”, como afirmou o jornal *O Cruzeiro*, de 9 de março de 1957 (*O CRUZEIRO*, 1957 apud SUCENA, 1989, p. 393). Tanto assim que lhes foi possível contratar nomes importantes do cenário internacional da dança, como Margot Fonteyn (1919-1991), em 1960, e esta, uma vez mais, juntamente com Rudolf Nureyev (1938-1993), em 1967, além de Natália Makarova (1940) e Fernando Bujones (1955-2005), em 1974.



O Ballet do Rio de Janeiro apresentou-se em Londres com as coreografias *Concerto Brasileiro*, música de Heckel Tavares (1896-1969) e coreografia de Maryla Gremo; *O Garatuja*, tema de José de Alencar, música de Alberto Nepomuceno e coreografia de Dennis Gray (1924-2005); *Zuimaaluti*, tema de Manuel Bandeira, inspirado em Mário de Andrade, com música de Cláudio Santoro (1919-1989) e coreografia de Verchinina; e *Morte de um Pássaro*, tema de Vinícius de Moraes (1913-1980), com música de Villa-Lobos e coreografia de Ismael Guizer (1927-2008). Ao invés de 15 dias como estava previsto, o Ballet do Rio de Janeiro permaneceu excursionando pela Europa por quatro meses. De forma sistemática, as obras com temáticas brasileiras foram apresentados no exterior por esse grupo. Aqui no Brasil, a preferência era por mostrar as criações do repertório clássico do balé. Uma ação que combinava danças brasileiras para platéias internacionais e “danças internacionais” para platéias brasileiras, uma fórmula de sucesso, sem dúvida. Uma mídia preparada pra fornecer a cada público aquilo que era esperado.

Achcar teve uma longa história com o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Dirigiu a instituição, pela primeira vez, em 1968, retornou para ocupar o cargo de 1983 a 1986 e de 1991 a 1994. Em 1976, criou *Floresta Amazônica* a partir da música de Villa-Lobos. Este balé se tornou um dos marcos da representação do nacional pela dança, daí caber uma reflexão breve sobre ele.

O palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro encontrava-se novamente fantasiado de floresta. Ao subir a intensidade da luz, visualizavam-se bailarinos vestidos como se fossem araras, mariposas, macacos, onças, lagartos e cobras. Um show de imitações rasas da fauna amazônica. A artificialidade se desdobrava sobre o jeito como os bailarinos se caracterizaram de índios: perucas negras, malhas de corpo-inteiro, que reproduziam pinturas corporais, uma segunda pele, ou, por que não dizer, uma pele falsa. Tudo acontecia em passagens rápidas, sem dar o tempo necessário para que um estado de corpo se instaurasse na cena. Nada se assemelhava aos rituais indígenas, nos quais a repetição prolongada de movimentos simples gera alterações nos estados corporais e matizam a expressão dos corpos. Nesse balé, toda representação era superficial, com fortes traços caricatos.

E, como era comum nos balés do repertório romântico,<sup>147</sup> um branco perdia-se na fantasia da floresta e era encontrado por uma índia, ou melhor, pela caricatura dela. A consequência de um encontro num enredo como esse era, fatalmente, uma paixão. Como símbolo dessa paixão, acontecia a dança do casal e, exatamente nesse momento, o típico

---

<sup>147</sup> Pereira (2003) insiste na hipótese de que o “bailado brasileiro” se organiza a partir da estética romântica.

deixava de ser a floresta, o índio, ou o Brasil, e passava a ser os códigos do balé. Piruetas, arabesques, jetés, portés comandavam as atividades cinéticas daqueles corpos, delatando a expressão da dança, altamente codificada e internacionalmente difundida como modo hegemônico de criar danças, que vestia a fantasia caricata do tipicamente brasileiro.

Ainda neste enredo havia uma luta entre brancos e índios, cuja conseqüência era um terrível incêndio que destruía a fauna e a flora, deixando os “nativos” sem o seu habitat natural-fantástico. Aí, em meio a tanta artificialidade e “idéias fora do lugar”, para usar o termo de Roberto Schwartz (2000), a cena aparecia como um alerta, politicamente correto, sobre a questão do desmatamento, apropriação inconseqüente da natureza pelo branco. Pela superficialidade de seu tratamento, indago-me a respeito de sua efetividade.

A proliferação de grupos levou também, como se pôde perceber até agora, a uma diversificação de oferta expressiva de acordo com as diferentes demandas apresentadas pelo mercado da dança. Se o Ballet da Juventude cobriu uma necessidade espiritual de levar dança acadêmica à juventude brasileira, o Balé do VI Centenário nascia como promessa da solidificação de uma companhia estatal de padrões internacionais para a metrópole paulistana. A falta de um grupo desse porte em São Paulo era motivo de vergonha e signo de atraso para os padrões da época. Mercedes Baptista foi uma das que se encarregaram da representação da cultura negra no Brasil. Dalal Achcar levou adiante as aspirações dos pioneiros da dança cênica em criar uma dança brasileira a partir da técnica do balé, com mais recursos do que o Corpo de Baile do Municipal e com maior autonomia de decisão, conquistando platéias no exterior com suas representações estereotipadas do Brasil, e, no Brasil, apresentando espetáculos do repertório do balé interpretado por grandes nomes internacionais.

Esses grupos serviram de modelo para muitos outros que desejavam ocupar o espaço no mercado e obter visibilidade. Eles alcançaram projeção por terem criado para si um espaço de exclusividade. Não se pode dançar tudo. É prudente dizer que certas danças são mais receptivas em dados contextos e que não é qualquer um que pode dançar qualquer coisa. A especialidade, a pertinência de contexto e a correspondência pacífica entre a pessoa que dança e o tipo de dança que se espera dela são modos sutis de estabelecer interdições e reserva de mercado, protegendo seu espaço no mercado e garantindo seus desenvolvimentos.

Uma vez estabelecida a prática profissional da dança cênica no Brasil, o passo seguinte foi a especialização de diferentes grupos para atender as diferentes demandas criativas que se abriram como possibilidades de mercado. Cada grupo citado oferecia um produto criativo diferenciado e se especializou nisso. Apesar de eles apresentarem suas obras em diferentes contextos, parece claro que o Ballet da Juventude direcionava sua produção

para um público mais jovem, em teatros mais populares, enquanto o Ballet do IV Centenário objetivava as casas de ópera e um público mais elitizado, e que o maior público de Mercedes Baptista estava fora do país, e assim por diante.

Sobre o aspecto da relação pacífica entre pessoa que dança e o tipo de expressão dançada, já foi discutida a situação de Mercedes Baptista no Corpo de Baile do Teatro Municipal. Apesar de todo seu talento e aptidão para dançar nas pontas, comprovados por ter sido aprovada na audição do grupo, não foi nesse tipo de expressão que ela desenvolveu sua carreira e, sim, dançando a cultura e a história da cultura negra no Brasil, especialidades onde, provavelmente, Dalal Achcar não teria muitas chances de se desenvolver como artista.

A especialidade, a adequação ao contexto e a correspondência pessoa *versus* tipo expressivo de dança são jogos que se entrecruzam, se reforçam e se compensam, arregimentando as relações de produção, exibição e fruição da dança. O notável é que essa diversificação de especialidades em nenhum dos casos exclui a representação do nacional. Todos os grupos citados, em maior ou menor grau, representaram o nacional com dança.

Através da proliferação de grupos profissionais e da diversificação da oferta de diferentes modelos expressivos, algumas forças concorreram para sua regulação, entendendo o mercado profissional e seus atores – professores, alunos, bailarinos, coreógrafos, diretores, produtores, compositores, cenógrafos, figurinistas, críticos, público – como forças fundamentais desta regulação.

A especialização e o desempenho apurados em cada uma dessas áreas foram valorados ou depreciados no mercado em termos de capital, moeda de troca. É importante atentar para o fato de que algo só se desenvolve onde há investimento. Quando digo investimento, não me refiro unicamente a recursos financeiros, mas a uma série de condições, ações e empenhos que favoreçam a existência, a atualização e a diversificação daquilo em que se investe.

No caso da dança profissional do Brasil dessa época, partiram de três fontes os investimentos que permitiram o seu desenvolvimento. Do poder público, de modo instável; da União dos Estudantes, que tinha relevante papel no cenário cultural e recursos próprios da filiação dos estudantes, entre outros subsídios; e da iniciativa privada, somente quando havia grande concentração de renda, interesse particular e vantagem no investimento.

De fato, esse três blocos de investidores não agiam separadamente. Na maioria dos casos, articulavam-se entre si para impulsionar uma iniciativa, como também para miná-la. A UNE tinha apoio do Ministério da Educação e Saúde para realizar seus projetos artísticos, como também de toda a iniciativa privada, afinada com os propósitos nacionalistas

do governo, porque podia ser motivo de orgulho e representação a cultura brasileira no exterior.

De Eros Volússia aos grupos citados, exemplos não faltavam. Capanema, quando ministro, havia feito uma encomenda ao Coronel de Basil, diretor do Original Balé Russo, para elaborar um projeto para organizar o Teatro Nacional de Bailados, que previa, em âmbito nacional, a sistematização do ensino do balé, a seleção de estudantes de todo o Brasil para compor um corpo de baile jovem, além de promover pesquisa sobre o folclore, etc.<sup>148</sup> O projeto não foi levado adiante, mas de modo menos audacioso o Ballet da Juventude cumpriu algumas dessas diretrizes. Se o Ballet do IV Centenário foi uma iniciativa pública temporária, Dalal Achcar transitou entre sua própria iniciativa e a direção do Corpo de Baile do Municipal, e Baptista, que subsistiu como iniciativa privada, foi muito apoiada pelo Estado na realização de suas turnês pelo exterior.

Na dinâmica entre investidores e aqueles que operavam para que a dança se realizasse, seus operários, muitos interesses foram negociados. Uma vez que a arte da dança se realizava numa sociedade capitalista, ela não escapava às regras deste sistema, muito embora seja raro, entre aqueles que a praticavam, admitir que a dança tenha algo a ver com o capitalismo. Não existe aura imaculada que sobreviva nesse sistema, nem a dança, nem qualquer campo da atividade humana que nele esteja inserido. Assim sendo, a produção se regula a partir dos interesses e especulações em negociação no mercado e o mercado se organiza de acordo com os interesses dos agentes que o constituem.

Dentro do sistema capitalista, a dança é apenas mais um produto negociado por seus agentes no mercado. Em nosso país, a brasilidade é uma marca cujo valor flutua de acordo com a variação de muitos fatores, que emergem das relações de troca entre os agentes e o mercado num dado contexto. O apoio político do poder público, a notoriedade do dirigente, sua ilustração, competência, o acúmulo de recursos para o projeto, a ideologia implicada na obra, o público alvo escolhido, a frente de atuação, entre outros, podem ser identificados como fatores de variação do valor do produto da dança em seu mercado.

Com o termo “produto de dança” refiro-me a todo e qualquer resultado de um processo de criação coreográfica. Mas, no contexto da presente discussão, tal termo ganha sentido específico. Uma vez que a dança se profissionaliza, ela tende a responder, de modo mais intenso, a demandas das relações econômicas de troca e serviços regidas pelo ideal capitalista. Desta maneira, um artista que necessita sobreviver com o rendimento obtido por

---

<sup>148</sup> Para maior informação sobre este fato ver Pereira (2003, p. 266).

seu trabalho se vê impelido a negociar demandas criativas com as exigências e regras estabelecidas dentro dos jogos mercantis dos produtos coreográficos.

Respondendo aos objetivos de obter o maior lucro possível no menor intervalo de tempo, o ideal capitalista visa à redução dos custos de produção e a um alcance cada vez maior entre os consumidores. Nesse sentido, o tempo e a quantidade de artistas envolvidos na produção de uma obra coreográfica, a quantidade de criações que um único artista é capaz de pôr em circulação no mercado, o custo que tal produção representa e o potencial de popularidade que este produto pode vir a alcançar são aspectos gerais implicados na conquista de um lugar no mercado da produção de dança. Walter Benjamin (1980) afirma que a velocidade implicada na reprodução técnica da obra de arte abala seu testemunho histórico por abalar sua duração material.

Respondendo à lógica capitalista, a oferta de produtos artísticos atende a uma velocidade de sucessão que visa a manter o consumo sempre em alta. Isto pode levar a uma banalização do seu teor de documento histórico da cultura, em função de uma possível superficialidade que a urgência de produção pode vir a resultar, e pelo curto tempo de circulação que a ansiedade pelo novo provoca neste tipo de sistema. O desejo de ser eternamente atual leva ao risco de tornar os resultados descartáveis.

Desse modo, a escolha por uma remontagem do repertório clássico do balé ou por uma criação com temática brasileira, e ainda outra opção, uma criação investida nas próprias problemáticas do corpo que realiza a dança são mais ou menos valorizados, de acordo com a articulação dos agentes em cada momento e lugar. Outros fatores que incidem para valoração da obra são a escolha por um diretor brasileiro ou estrangeiro, o nível de aprimoramento ou de intensidade artística encontrado na obra, a quantidade de investimento aplicado na produção, a relação com a identidade nacional, a escolha em atuar para a elite social, a estudantil ou para um programa social destinado a classes financeiramente menos favorecidas, a escolha por platéias nacionais ou internacionais, a atuação nos teatros de ópera, nos de revista, nos cassinos, no cinema, no carnaval, na TV, etc.

Numa sociedade onde a razão instrumental e econômica impera, a identidade nacional cumpre um papel político importante. Ela é responsável por dar ordem à realidade, classificando os sujeitos e definindo os tipos de relações geométricas desiguais, das quais fala Foucault (2001), seja dentro da própria nação, em seus diferentes territórios, seja na relação com as demais.

Porém, o fato de o mercado da dança ter chegado a esse complexo de agentes e relações de troca é signo de que a instauração do seu estágio profissional havia sido concluída e que ele ingressava em uma nova fase, a de expansão.<sup>149</sup>

## 2.2. ESTRATÉGIA Nº 2: OCUPAÇÃO DO TERRITÓRIO

Uma vez estabilizado o nacional como fato principal de comunicação do corpo que dança no Brasil, o que foi uma iniciativa de referência se expandiu, diversificando as iniciativas, espalhando-se pela geografia do País, estabelecendo, assim, um mercado interno e seus diferentes atores. De fato, as maiores iniciativas em dança cênica tinham sido realizadas, desde então, notadamente no Rio de Janeiro, sendo seguidas por São Paulo, as duas cidades mais importantes em termos político e econômico do País. Registros apontam a professora russa Eugenie de Villeneuve como responsável por uma das primeiras iniciativas privadas no ensino da dança, no começo da década de 1920, em São Paulo. Kitty Bodenheimer<sup>150</sup> e Chinita Ullman,<sup>151</sup> a partir de 1930, são outros nomes associados ao pioneirismo da dança em São Paulo (SUCENA, 1989, p. 475, 476).

A Escola Municipal de Bailados de São Paulo só foi fundada em 1940, pelo então prefeito Prestes Maia, e teve como diretor Vaslav Veltchek.<sup>152</sup> Como foi visto, o Ballet do IV Centenário existiu entre 1953 e 1956, mas o Balé da Cidade de São Paulo, então chamado de Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, somente seria criado em 1968, durante o regime militar, pelo então prefeito Faria Lima (1909-1969). A companhia teve como primeiro diretor Johnny Franklin (1931-1991) e, em 1969, em sua primeira temporada oficial, já

---

<sup>149</sup> Afirmar que o mercado da dança tenha se constituído não significa dizer que o mercado de trabalho para bailarinos, professores, coreógrafos, entre outros profissionais, seja um campo sólido de atuação profissional. As relações de trabalho *versus* remuneração até hoje sofrem por falta de definição, regulação e fiscalização, dando margem a todo tipo de exploração.

<sup>150</sup> Ex-aluna de Ullman e, posteriormente, aluna da Escola de Wigman, em Dresden. Veio para São Paulo com sua primeira mestra e ficou encarregada das aulas de balé na escola aqui fundada.

<sup>151</sup> Nascida em Porto Alegre, foi formada pela escola de Mary Wigman em Dresden, Alemanha. Dançou na Companhia de Wigman entre 1925 e 1927. Ao lado de seu colega Carletto Thieben, cria coreografias que excursionam pela Europa, Estados Unidos e América Latina. Em 1932, Ullman retorna ao Brasil, fixando residência em São Paulo, onde funda sua escola de danças, ensinando as lições que havia aprendido com Wigman.

<sup>152</sup> Na Escola de Bailados, assim que foi fundada, criou-se um corpo de baile para acompanhar a temporada lírica, porém esse grupo teve curta trajetória - durou apenas dois anos.

apresentava, entre outros balés do repertório clássico, o bailado *Dança dos Índios*, provavelmente sobre música homônima de Villa-Lobos.<sup>153</sup>

Em Curitiba, há registro de uma escola de balé de iniciativa privada, na Sociedade Thalia, um clube social em Curitiba, desde 1927, mesmo ano da fundação da Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Na direção desta escola esteve o coreógrafo e professor polonês Tadeusz Morozowicz (1900-1982) (WOSNIAK, 2008, p. 227). A Escola de Dança do Teatro Guairá foi fundada em 1956 pelo governador Moysés Lupion, e teve a supervisão de Tereza Padron, Aroldo Moraes e Lorna Kay.

O Corpo de Baile só seria fundado 13 anos depois com o nome de Ballet Teatro Guairá, e sua direção ficou a cargo de Yara De Cunto<sup>154</sup> e Ceme Jambay.<sup>155</sup> Curiosamente, sobre o que foi possível apurar, a primeira coreografia de inspiração nacional só seria levada à cena por esse grupo em 1976. *Fantasia Brasileira* foi coreografada por Yurek Shabelewsky sobre música de Francisco Mignone. Como veremos mais adiante, este contexto diz respeito a outro momento da representação do nacional pela dança.

Em Belo Horizonte, em 1948, Carlos Leite foi quem, a convite do Diretório Central dos Estudantes (DCE), firmou o ensino do balé, fundando o Ballet de Minas Gerais. Há registros de coreografias como *Tico-Tico no Fubá*, em 1959; *Uirapuru*, de Villa-Lobos, em 1961; e, em 1968, *O Guarani*, de Carlos Gomes, que foram dançadas por esse grupo (ALVARENGA, 2006, p. 62, 64, 65). Somente em 1971, no governo de Israel Pinheiro, foi fundado o corpo estável de baile e, assim, os alunos de Carlos Leite passaram, automaticamente, a pertencer ao grupo, sendo que a contratação dos bailarinos só se deu em 1973 (ALVARENGA, 2006, p. 66).<sup>156</sup>

Outra companhia oficial só seria criada em 1981, em Salvador: o Balé do Teatro Castro Alves. Mas o fato de não existirem companhias oficiais em outros estados não significa que, nessa época, não houvesse iniciativas na área da dança em outras partes do

---

<sup>153</sup> Essa informação foi obtida no site oficial da companhia (<http://www.baledacidade.com.br/>). Acesso em: 5 dez. 2008. Não havia referência sobre o compositor, nem mais detalhes sobre a dança.

<sup>154</sup> Ex-bailarina formada pela escola oficial do Rio de Janeiro, dançou no Ballet do IV Centenário, na Companhia de Nina Verchinina. Atualmente trabalha em Brasília no Conselho Curador da Fundação Brasileira de Teatro.

<sup>155</sup> Formado pela escola de dança do municipal do Rio de Janeiro, foi primeiro solista da companhia deste teatro. Em 1964 viajou para a Europa, permanecendo até 1967, atuando como bailarino de, entre outras companhias, o Ballet Du Grand de Genève.

<sup>156</sup> É interessante notar que os grupos oficiais de dança dos estados de São Paulo, Paraná e Minas Gerais foram criados durante o regime militar. Não se pode afirmar se existe uma relação direta nessa sincronia de fatos. Seria necessário um estudo específico sobre este aspecto. Outro fator que deve ter favorecido o surgimento desses grupos é o fato desse período compreender a fase conhecida como “milagre brasileiro” (1967 a 1973), momento de grande avanço econômico no Brasil.

Brasil. Faremos um resumo simplificado a título de ilustração.<sup>157</sup> Em Porto Alegre existem registros de atividades desde 1925, sob a responsabilidade de Nenê Bercht e Mina Black, como o Instituto de Cultura Física, que mantinha atribuições artísticas pedagógicas (SUCENA, 1989, p. 486). Lia Bastien Meyer foi outro nome importante, inaugurando sua escola em 1930. Entre suas criações apareceu *Batuque*, de Alberto Nepomuceno, em 1933. Em 1934, Tony Seitz Petzhold criou sua escola e, em associação com o argentino Elbio Cosentino, em 1959 criou o Porto Alegre Ballet.<sup>158</sup>

Em Salvador, na década de 1950, o professor Adroaldo Ribeiro Costa (1917-1984), criador do popular programa de rádio *Hora da Criança* e também grande incentivador do ensino das artes, foi quem contratou duas professoras de dança: Odete Franco, formada pela Escola de Educação Física do Rio de Janeiro, e sua assistente, Isaura Gazineu, para ensinar e coreografar as danças de seus espetáculos infantis. Também a carioca Margarida Parreiras Horta ensinava balé em cursos particulares para jovens da sociedade, mas, segundo Mascarenhas e Robatto (2002, p. 32), nenhuma delas formou companhias ou apresentou suas coreografias nos teatros de cidade.

Em 1956 foi fundada a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, primeira em nível superior em toda América Latina, dirigida por Yanka Rudzka,<sup>159</sup> que foi para Salvador com o intuito de pesquisar a dança no candomblé. *Suíte Impressões do Folclore Brasileiro* (1969), com composições de Ernest Widmer (1927-1990), foi um de seus trabalhos de inspiração nacionalista. O primeiro grupo profissional de Salvador teve caráter folclórico, criado por Rosita Salgado Góes (1920-1999) e Emília Biancardi, no então Instituto Normal, hoje Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA). O Viva Bahia foi fundado em 1962, no mesmo ano em que Dalal Achcar criou, no Teatro Castro Alves, a primeira escola de balé particular em Salvador, a Academia de Ballet do Teatro Castro Alves. Em 1967, os alunos desta academia formaram o Ballet Brasileiro da Bahia, dirigido pela própria Dalal Achar até 1970, quando Carlos Moraes (1941) o assumiu (MELO; PEDROSO, 2004, p. 112).

---

<sup>157</sup> A história da dança nos diferentes estados brasileiros vem sendo escrita recentemente. Esse resumo está baseado nessa produção literária, portanto, trabalha dentro deste limite.

<sup>158</sup> Sabe-se que a pesquisadora Ana Luiza Gonçalves Freiri escreveu um livro sobre a vida e atuação profissional da professora, bailarina e coreógrafa Tony Petzhold, mas não tivemos acesso a esta obra.

<sup>159</sup> Polonesa, estudou na Escola de Mary Wigman; viveu na Inglaterra, na Argentina e na Itália, sempre atuando como coreógrafa e professora de dança moderna. Veio para o Brasil em 1952, para fundar o Conjunto de Dança Expressionista do Museu de Arte de São Paulo. Em 1954 iniciou o trabalho de pesquisa de danças folclóricas na Bahia e, em 1956, voltou para fundar a Escola de Dança da UFBA.



No Recife, o pioneirismo na dança é atribuído a Gladis Addel Gatis.<sup>160</sup> Sua sobrinha e aluna Berther Gatis iniciara, a partir dos anos 1930, o ensino do balé no Ginásio Vera Cruz. Em seguida, aparecem como nomes relevantes Maria Lia,<sup>161</sup> a partir de 1938, Iara Maria Custol,<sup>162</sup> em 1939, e Dalrys St. Clair,<sup>163</sup> a partir de 1942, todas vinculadas à mesma instituição de ensino (SIQUEIRA, 2005, p. 12, 15, 16).

Em 1951 foi fundado, por iniciativa do médico e diretor do Teatro Santa Isabel, Valdemar de Oliveira, o Corpo de Baile do Teatro de Amadores de Pernambuco, que teve a orientação do professor Raul Antonio.<sup>164</sup> Em dezembro daquele ano, o grupo fez sua primeira apresentação, figurando no programa a coreografia *Choro*, com música de Zequinha de Abreu (SIQUEIRA, 2004, p. 38). Em 1954, Bila D'Ávila<sup>165</sup> assumiu o grupo, e, em 1958, sua aluna Tânia Trindade assumiu o posto da mestra. Em 1971, passou a se chamar Escola de Ballet da Prefeitura Municipal do Recife. Em 1976, a professora Tânia Trindade encerrou suas atividades por não aceitar a determinação do então secretário de Cultura Ariano Suassuna de transferir seu curso para um Centro Interescolar, localizado no bairro de Beberibe. E o serviço continuou sendo oferecido pela professora Ivonete José de Melo em outro centro, no bairro de Tejipió.

Segundo a pesquisadora Rosa Primo, os primeiros passos da dança em Fortaleza foram dados pelo seu grande incentivador, o compositor e dramaturgo Purillo Barroso (1894-1968). Transitando entre a elite social, artística e política, Barroso promovia números de danças nas festas dos clubes da cidade a partir de 1925 (PRIMO, 2006, p. 153). Este artista, através da Sociedade de Cultura Artística (SAC), possibilitou a ida a Fortaleza da bailarina russa Tamara Tomanova, em 1954, do já citado Balé da Juventude, em 1956, e do Balé de Nina Verchinina, em 1957, entre outros, para se apresentar e, ocasionalmente, ministrar cursos.

A irmã de Barroso, Lucy Barroso, e as sobrinhas Walkyria Araújo e Regina Passos também foram promotoras de espetáculos de dança nos final dos anos de 1930, em Fortaleza (PRIMO, 2006, p. 181). Tereza Bittencourt, bailarina formada no Rio de Janeiro, foi

---

<sup>160</sup> Inglesa que veio para o Recife com aproximadamente 20 anos, por ocasião da transferência de seu pai para aquela cidade na década de 1920. Ministrou aulas de balé em sua residência para meninas da sociedade.

<sup>161</sup> Maria Lia (1926) foi aluna de Maria Olenewa no Municipal do Rio de 1935 até 1938, data em que se mudou para o Recife. Na ocasião tinha apenas 12 anos.

<sup>162</sup> Formada pela Escola de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>163</sup> Inglesa que dançou em Londres, Suíça, Paris, Madri, Buenos Aires e no Rio de Janeiro.

<sup>164</sup> De fato, segundo o autor, essa instituição não tinha contornos de uma companhia de dança. Atendia bem mais a função de uma escola de balé, como mais tarde foi considerada, e a demanda lírica, além de se apresentar regularmente com balés do repertório clássico e com criações próprias.

<sup>165</sup> Nasceu em Porto Alegre, começou a estudar balé aos quatro anos de idade, com Yuko Lindberg. Formando-se aos 13 anos, ingressou no Ballet da Juventude.

a primeira profissional a promover cursos de balé na cidade, entre 1964 e 1968, ministrando suas aulas no Theatro José de Alencar. Mas, segundo Primo, o nacionalismo através da dança em Fortaleza ganhou maior proeminência com a atuação do bailarino cearense, ex-aluno de Eros Volússia, Hugo Bianchi (1926), quando retornou do Rio, em 1965.

Em Belém, o nome da professora Bella Iara aparece como uma das precursoras do ensino da dança, na década de 1920. Tendo sido formada em dança na Itália, com passagens pelo Rio de Janeiro, Montevideu e Buenos Aires, Iara apresentava-se mesclando espetáculos de balés com danças de cunho católico, como representações de pastorinhas. Outro nome de relevância para a dança paraense só veio aparecer nos anos de 1940: Fernanda Pombo Caldas, ex-bailarina portuguesa, que havia dançado no Teatro de São Carlos, em Lisboa, se transferiu para a cidade para dirigir a Rádio-teatro da PRC-5 (Rádio Clube do Pará) e criou a coreografia *Aquarela do Brasil* (CARDOSO, 2004) para seu aluno particular, aquele que seria um dos grandes nomes da dança no Estado do Pará, Augusto Rodrigues.

Ao se instalar em ambientes diferentes, a atividade da dança se adaptava a esse novo contexto, enfrentando diferentes dificuldades e encontrando novas soluções. Porém, em comum entre essas diferentes iniciativas, na geografia diversa deste País, havia o desejo de se apropriar de uma prática cosmopolita do ritual artístico da dança, fosse incluída nas óperas, fosse, de forma autônoma, em espetáculos exclusivamente coreográficos, e nestes os índices de brasilidade na representação no corpo pela dança aparecia de forma recorrente. Além disso, tal estratégia de expansão significava o aumento de oportunidade de trabalho para um número grande de profissionais que as escolas de balé colocava todo ano no mercado. Uma vez que os grupos de dança representavam uma parcela pequena de oferta de emprego, a disseminação do ensino do balé e a abertura de companhias oficiais em diferentes estados se apresentavam como outras possibilidades no mercado da dança.

É importante chamar à atenção sobre um dos aspectos da economia de produção dentro de um sistema capitalista, que é parte fundamental do modelo de civilização que copiamos. Este aspecto diz respeito à exteriorização dos custos, ou seja, minimizar o valor da produção através da exploração dos recursos e o estabelecimento de remunerações não compatíveis com o trabalho realizado e com o custo de vida. Essa subvalorização dos salários impele os profissionais a produzir além dos seus turnos normais de trabalho para manter seu padrão de qualidade de vida.

Essa foi uma realidade mesmo para Olenewa, que dividia suas atividades profissionais entre o Theatro Municipal, as montagens do teatro de revista e os shows dos cassinos. O mesmo se deu com seus alunos, como Madeleine Rosay e Leda Iuqui, para citar

algumas. Outros profissionais estrangeiros que aqui vinham participar de uma temporada de balé participavam, também, de apresentações em cassinos, como foi o caso de Juliana Yanakieva, Tatiana Leskova, entre muitas outras. No jornal *Correio da Noite*, de 7 de outubro de 1942, comenta-se a precariedade da remuneração das bailarinas do municipal: “Para se ter uma idéia da boa vontade dessas meninas, basta salientar que o salário de qualquer uma delas num teatrinho de revista mambembe é três vezes ou quatro vezes superior ao que recebem no acadêmico municipal” (CORREIO DA NOITE, 1942 apud PEREIRA, 2003, p. 171).

Já a partir dos anos de 1950, os programas de TV tornaram-se outro reduto de trabalho para aqueles que queriam sobreviver dançando. Dessa vez não apenas no Centro-Sul do Brasil, mas em diferentes estados. Com a implantação de emissoras de TVs em vários estados, a dança profissional foi consideravelmente incluída em suas programações.

A pré-estréia da televisão brasileira aconteceu em 3 de abril de 1950, em iniciativa dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, e, em 18 de setembro, a TV Tupi foi inaugurada em São Paulo. A Tupi do Rio só seria inaugurada em janeiro do ano seguinte. Em 1955, foi a vez da TV Itacolomy, em Belo Horizonte, e, no ano seguinte, nove emissoras dos Diários Associados foram abertas em Porto Alegre, Curitiba, Salvador, Recife, Campina Grande, Fortaleza, São Luís, Belém e Goiânia.

Apenas para ilustrar, com alguns exemplos, a experiência da dança na TV, cito o Balé de Minas Gerais, dirigido por Carlos Leite, que já em 1958 se apresentava semanalmente, em números ao vivo, no programa *No Mundo da Música*, da TV Itacolomy, em Belo Horizonte (ALVARENGA, 2006, p. 63). Em 1960, com a inauguração da TV *Jornal do Comércio*, Flávia de Barros e suas alunas se apresentavam em teleprogramas no Recife. Além de dançar, Flávia coreografava um grupo de dança contratado pela emissora para acompanhar os números musicais (SIQUEIRA, 2004, p. 35) e, em 1971, a TV *Cultura* de São Paulo produziu uma série de programas de dança, nos quais se apresentaram vários nomes da dança local, como Márka Gidali (1937), Marilena Ansaldi (1934), Ruth, Rachou (1928), entre muitos outros. Muitas dessas apresentações de dança na TV também reproduziam temas nacionalistas, como no caso do Balé de Minas Gerais. No repertório de Flávia de Barros, de 1966, aparece *Ritual Afro-brasileiro*, composto pelas coreografias *Ogum*, *Ode*, *Oxum*, *Yemanjá*, *Yansã* e *Xangô*, o que pode indicar que esse tipo de representação cultural pela dança foi transmitida pela TV.

### 2.3. ESTRATÉGIA Nº 3: IDENTIDADE NACIONAL, IMPERIALISMO ECONÔMICO, ALIENAÇÃO E CIRCULAÇÃO MASSIVA

Na década de 1950, segundo Ortiz (2006), as teorias nacionalistas no Brasil tiveram inspiração hegeliana de modo singular e distinto das aplicações que foram feitas deste pensamento na Europa. Para Schwarz (2005), o Socialismo que se difundiu no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes.

Para Ortiz, foi no seio do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)<sup>166</sup> que surgiu, como alternativa, a perspectiva do culturalismo de Gilberto Freyre, uma análise da cultura dentro de um quadro filosófico e sociológico. Para o isebianos, a cultura significava as objetivações do espírito humano e insistiam no fato de que a cultura significava um vir a ser, privilegiando a história que está por ser feita (ORTIZ, 2006, p. 45). Ortiz afirma que o conceito com os quais nos deparamos constantemente, como “cultura alienada”, “colonialismo” ou “autenticidade cultural”, foram forjados pelos intelectuais envolvidos nesta instituição. As fontes deste pensamento, segundo Ortiz, foram Friedrich Hegel (1770-1831), o jovem Karl Marx (1918-1883), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Georges Balandier (1920).

Porém, se nos estudos desses pensadores a categoria nação não era considerada, para os intelectuais do ISEB ela era central. Para estes, a superação colonialista só podia ser pensada quando associada aos movimentos nacionalistas (ORTIZ, 2006, p. 54). E eles diriam: “A falta de consciência nacional, a falta de consciência crítica em relação a nós mesmos se explicam pela alienação, pois o conteúdo da colônia não é a própria colônia, mas a metrópole” (CORBISIER, 1958, apud ORTIZ, 2006, p. 55).

Nesse caso, a luta pela emancipação se vinculava diretamente à busca por identidade, o que criava uma separação dual entre o autêntico e o inautêntico, como pode ser atestado pela produção de 1953 de um dos intelectuais vinculados ao ISEB, Guerreiro Ramos (1915-1982). Assim, a idéia de autêntico estaria ligada a um caráter “original” nacional e a de inautêntico, à cópia pré-fabricada fora do país. Ronald Corbisier (1914-2005), outro intelectual ligado ao ISEB, escreve: “Em um contexto globalizante alienado, a cultura está inevitavelmente condenada à inautenticidade” (CORBISIER, 1958, apud Ortiz, 2006, p. 56).

Os intelectuais do ISEB defendiam a idéia de que o processo colonial produzia uma dependência econômica e cultural, e que a transformação desta condição só se daria a

---

<sup>166</sup> Foi um centro de estudos criado em 1955 (decreto nº 37.608) pelo então presidente Café Filho. A tônica dos debates travados eram os rumos a ser tomados para o desenvolvimento nacional e a construção de uma ideologia do desenvolvimento que pudesse, por sua vez, orientar a burguesia na construção do processo de transformação de desenvolvimento econômico, social e cultural brasileiro.

partir do desenvolvimento que restituiria à nação a sua essência e ao homem colonizado, sua dimensão humana. A idéia de transformação dos isebianos era de reforma, e não de revolução. Segundo explica Ortiz, esta posição se justificaria pela crença de que, em nossa sociedade, não existiam as condições que se articulassem o suficiente entre si a ponto de se constituir um povo brasileiro (ORTIZ, 2006, p. 63).

Eles entendiam que o povo brasileiro, que começou a ser constituído a partir da revolução de 1930, seria parte da alta e da média burguesia, a pequena burguesia, o campesinato, o proletariado e o semi-proletariado. A idéia de sociedade civil recente atesta o seu não desenvolvimento pleno. A função desses intelectuais era a de identificar os problemas da nação e propor as possíveis soluções. A realização do ser nacional, então, seria uma questão de tempo e caberia à burguesia progressista comandar esse processo.

Para Ortiz, a conclusão desse processo é que, pondo a alienação como uma questão nacional, os intelectuais do ISEB fizeram com que os conflitos internos às classes desaparecessem numa totalidade que as transcendia. Esta operação acabou transformando o que era antes uma utopia revolucionária em um programa de modernização (ORTIZ, 2006, p. 67).

De fato, a questão do antiimperialismo era urgente, pois a energia elétrica estava sobre o controle da Light & Power, os combustíveis eram monopolizados pela Esso e os veículos eram majoritariamente produzidos pela General Motors, empresas estadunidenses. Entre as ações encampadas no sentido de reverter o quadro de subdesenvolvimento no Brasil através da conscientização do povo encontrava-se o Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco, iniciado em 1958, que tinha a finalidade de alfabetizar as massas, pois no Brasil o analfabetismo alcançava 50% da população. Este movimento buscava também estimular as manifestações em torno do folclore e incluía uma ação teatral que tinha os camponeses como público alvo, dramatizando os problemas que envolviam o desenvolvimento.

Para alcançar os objetivos previstos, foi aplicado o método de alfabetização de adultos desenvolvido por Paulo Freire,<sup>167</sup> aliando o aprendizado de ler e escrever à conscientização política. A Pedagogia do Oprimido de Freire foi concebida como prática de libertação através da conscientização e politização do povo. As práticas pedagógicas apresentadas pelo pedagogo buscam desenvolver a autonomia dos educandos, valorizando e respeitando sua cultura e seu universo de conhecimentos empíricos junto à sua singularidade.

---

<sup>167</sup> Paulo Freire (1921-1997) é considerado um dos mais importantes pedagogos brasileiros, respeitado mundialmente. Deu uma enorme contribuição para a educação popular e publicou várias obras que foram traduzidas e comentadas em vários países.

Tal método estimula a reflexão crítica da realidade em que se insere. Para Freire, aprender a ler e a escrever não envolvia apenas a decifração e o domínio do código da escrita. O aprendizado da escrita se relacionava à possibilidade de ler as relações de poder esquadrihadas na malha social e escrever novas formas de relação. Mais que o manejo vazio do código, Freire tencionava um desenvolvimento cognitivo bem mais complexo e de modo inseparável da ação.

No Rio de Janeiro, os Centros Populares de Cultura (CPCs) improvisavam encenações de cunho político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis, e na favela começavam a fazer cinema e a lançar discos. Dentro desta organização, intelectuais como Ferreira Gullar (1930) e Carlos Estevam (1934) defendiam a idéia de cultura popular numa perspectiva diferenciada da vertente folclorista que os antecederam. Eles consideravam o folclore permeado por um pensamento conservador, enquanto a idéia de cultura popular se aliava aos movimentos transformadores, e afirmavam que se tratava, portanto, da tomada de consciência da realidade brasileira, de um projeto político que utilizava a cultura como elemento de sua realização, ou ainda política dirigida ao povo.

Apesar de uma politização maior em diversos setores da sociedade brasileira nos anos de 1950, não há indícios de que a dança tenha se contaminado por esse clima. Tendo como referência maior a estética do balé, presa a parâmetros conservadores, é difícil imaginar, nesse momento, um resultado de dança cênica engajada. A dança moderna mais próxima das questões do seu tempo deu seus primeiros passos no Brasil através de figuras como Chinita Ullman, em 1930, Nina Verchinina, na segunda metade da década de 1940, e Yanka Rudzka, em 1950, mas o trabalho destas artistas, nos dois primeiros casos, não esteve totalmente desvinculado da estética do balé, e no caso de Rudzka, embora não estivesse ligada à estética do balé, sua produção coreográfica também esteve ligada a representações de aspectos da brasilidade.

Mesmo no caso do Ballet da Juventude, iniciativa da UNE, entidade altamente politizada, o resultado cênico desta dança não refletia uma posição ativista. Em 1945, numa apresentação no Municipal do Rio, incluía uma homenagem ao compositor Frederic Chopin (1810-1849), trechos do balé *Les Sylphides*, de Michel Fokine (1880-1942), entre outros *divertissements*. O caráter deste programa se repetiria em outras apresentações, salvo a já citada homenagem a Martins Pena, que tampouco se tratou de uma ação cênica politizada. Mais propriamente poderíamos dizer que foi uma louvação à tradição dramaturgica brasileira, ainda muito voltada à mitificação da história brasileira cultivada por Capanema.

As manifestações de esquerda chegaram a seu ápice no Brasil durante o governo populista de João Goulart (1919-1976), que assumiu a presidência da República em 1962. Goulart foi vice-presidente do governo de Jânio Quadros (1917-1992) e só tomou posse depois de várias manobras dos militares, que viam nele o perigo da transformação do Brasil numa república sindicalista, inspirada no governo Juan Domingo (1895-1974) Perón, da Argentina. O sistema de governo brasileiro adotado foi o parlamentarismo, com o intuito de diminuir os poderes do presidente. Mas este sistema foi descartado num plebiscito em 1962. Goulart governou com plenos poderes em 1963, em meio a uma crise financeira sem precedentes e descontentamento por todos os lados. Confiante no apoio popular, ele tentou fazer valer a qualquer custo sua política econômica, que previa perdas para todos os setores. Diante disso, os militares tomaram o poder em 1964.

Daí em diante, houve intervenção e terror nos sindicatos, na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgos nos escalões mais baixos das forças armadas, inquérito militar nas universidades, invasão de igrejas, dissolução das entidades estudantis, censura, supressão do remédio jurídico do *habeas corpus*, etc. Entretanto, a presença cultural da esquerda não foi liquidada, nem parou de crescer. Apesar da ditadura da direita, houve relativa hegemonia cultural da esquerda. Esta esquerda era formada por jornalistas, estudantes, artistas, sociólogos, economistas, o setor avançado da Igreja, arquitetos, etc.

O governo Humberto Castelo Branco (1897-1967) não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, ainda que em área restrita. Esta situação durou até 1968, quando, no interior da burguesia brasileira, formou-se uma geração fortemente anticapitalista, que dera início à luta armada em prol da revolução. Esse fato provocou o endurecimento do regime no final de 1968 e a conseqüente liquidação da cultura viva que fervilhava nesta época. No interior dos movimentos culturais encontrava-se o Tropicalismo, uma variante brasileira e complexa do pop, na qual se reconheciam inúmeros músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda. Outro marco deste período foi a produção cinematográfica baseada na estética da fome, preconizada por Glauber Rocha (1939-1981). No teatro, podem ser citados o Arena, sob coordenação de Augusto Boal (1931), e o Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa (1937). Na imprensa, destacava-se o semanário *Pasquim*.

Arrisco-me a dizer que tal missão reformista na arte da dança, que previa a divulgação da cultura autêntica e conscientização pelo desenvolvimento do povo contra a alienação, foi pretendida pela atuação do Ballet Stagium. No período mais cruel do golpe militar, durante o governo Médici, legislado pela normatividade do Ato Institucional nº 5 (AI-

5), Márka Gidali e Décio Otero (1951) fundaram o Ballet Stagium. Décio, mineiro, foi aluno de Carlos Leite e dançou no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no Ballet do Grand Théâtre de Genève, em 1964, no Ballet da Ópera de Colônia, em 1966, no Ballet de Frankfurt, como primeiro bailarino e, em 1970, retornou para o Brasil. Márka, húngara de Budapeste, começou sua carreira de bailarina em São Paulo. Dançou no Balé do VI Centenário, em 1954, como solista, no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, e tornou-se primeira bailarina do Teatro Cultura Artística em 1959.

Em 1971, Décio e Márka se reencontraram numa série de programas de dança produzidos pela TV Cultura, em São Paulo. Nesse mesmo ano fundaram uma companhia no Teatro Independência, em Santos. Em 1972, a partir da obra *Grande Sertão, Veredas*, de Guimarães Rosa, criaram *Diadorim*, buscando, a partir da estética do balé, uma dança que fosse identificada e que identificasse o povo brasileiro.

O Stagium superou todas as iniciativas anteriores em termos de abrangência nacional, tornando-se um marco na história das artes cênicas deste País (KATZ, 1994, p. 18). O Stagium dançou em feiras, fábricas, praças, igrejas, favelas, escolas, clubes, ruas, por uma grande quantidade de localidades espalhadas por todo o Brasil, atingindo o mais variado público e nele forjando o interesse e o gosto por esse balé vestido de personagens brasileiros. Sua ação buscava a democratização do acesso à arte da dança pelos brasileiros, do modo mais generalizado possível. Para tanto, tentou descomplicar a narrativa, objetivar os enredos, simplificar a comunicação no intuito de obter maior alcance popular. Na perspectiva da massificação da cultura no Brasil emergente nos anos de 1970, o Stagium se destacou como a principal iniciativa de dança.

Segundo Katz (1994, p. 40), somente a partir da década de 1980 os códigos do balé cederam lugar a uma adequação dos movimentos dançados ao tema proposto, relativizando os parâmetros da técnica do balé no qual os dois artistas se formaram. Ao tempo em que as temáticas abordadas pelo Stagium saíam do cotidiano, na intenção do corpo em ser um veículo de informação-formação, Katz indica certa ambigüidade que parte da missão do alcance massivo, que atende a uma demanda da modernidade.

Talvez essa ambigüidade seja da mesma natureza que Schwarz encontra na mescla entre crítica social e alcance de mercado nos produtos da cultura pós 1969. De fato, essa foi a época em que o Brasil aderiu, de forma radical, à ordem do capital internacional e viveu o “milagre brasileiro”. Essa nova ordem social, política e econômica contaminou as tentativas artísticas de interferência política, dando-lhes um caráter alegórico. As questões e imagens próprias à realidade da vida social no Brasil patriarcal, rural e urbano foram expostas à forma



ou técnicas mais avançadas ou na moda mundial, como aconteceu com as vanguardas artísticas e políticas na Europa, durante o século XX. Essas iniciativas foram assimiladas pelo sistema que as transformou em mercadorias para relativizar seus efeitos revolucionários e manter a ordem das coisas (SCHWARZ, 2005, p. 28).

Nessa mescla, o veículo era moderno e o conteúdo, arcaico, mas o passado era nobre e o presente, comercial. Combinava-se a política com uma espécie de exibicionismo social. Uma crítica misturada a um profundo orgulho da nacionalidade brasileira. Essa forma de mimetização à paisagem, que traz mensagens cifradas para driblar a censura e, ao mesmo tempo, sobreviver no novo contexto do mercado, pode muito bem indicar uma condição de desarmamento ou uma espécie de fascismo.

O Stagium incorporou em sua atuação estratégias avançadas de inserção no mercado para muito além do público restrito de dança. Utilizando trilhas que mixavam músicas eruditas e populares, aproximava-se do grande público. Estampando sua marca em cartazes, adesivos e camisetas, ingressou no universo do marketing através de imagens icônicas. Ofereceu cursos no período de férias, aglomerando bailarinos de todas as partes do Brasil, que queriam participar do fenômeno Stagium. Foi protagonista em eventos emblemáticos, em termos de repercussão, como dançar no convés de um navio, por sobre as águas do Rio São Francisco, para espectadores das diferentes localidades em suas margens; na Favela da Rocinha; no lago do Parque Ibirapuera, em São Paulo, etc.

Talvez sua obra mais emblemática seja *Kuarup*,<sup>168</sup> de 1977, que, segundo Décio Otero, é resultado da “necessidade de criar uma obra de dentro para fora, daqui para lá, do Brasil para o mundo”.<sup>169</sup> Na *Folha de São Paulo*, de 4 de agosto de 1978, Katz fala sobre a obra *Dança das Cabeças*:<sup>170</sup> “Décio fala do homem brasileiro, através de mitos e lendas, parte do belo que se descobre no primitivo e chega à perda da pureza, exemplificando a transformação através do que sucede ao nordestino que, obrigado a abandonar sua terra, termina perdendo sua identidade”. Sobre as coreografias *Serestas e Valsas Brasileiras*<sup>171</sup> e *Coisas do Brasil*,<sup>172</sup> Katz escreve na *Folha*, de 23 de julho de 1979:

<sup>168</sup> Coreografia de Décio Otero, figurinos de Clodovil Hernandez, adereços de Cláudio Tapeceiro, música coletada em tribos indígenas do Alto e Baixo Xingu pelos irmãos Villas Boas.

<sup>169</sup> Extraído do site oficial da companhia: [http://www.stagium.com.br/page\\_detail.cfm?id\\_noti=1212&secao=Companhia](http://www.stagium.com.br/page_detail.cfm?id_noti=1212&secao=Companhia). Acesso em: 6 jan. 2009.

<sup>170</sup> Coreografia de Décio Otero, música de Egberto Gismonti, figurinos de Décio Otero e máscaras de Ivana Ribeiro.

<sup>171</sup> Coreografia e figurino de Décio Otero, músicas de vários compositores brasileiros, como Chico Buarque, Pixinguinha, Cândido das Neves, etc.

<sup>172</sup> Coreografia e figurino de Décio Otero e colagem musical de Maurício Kubrusly.

Só mesmo um criador do fôlego de um Décio Otero conseguiria dizer tanto, dizer tudo, sem recursos teatrais. Ou seja, é mais um ensinamento destes desbravadores valentes que, através de seus sete anos de trabalho constante nos provam que é possível, que a dança pode ser feita aqui e agora voltada para a realidade imediata.

E ainda sobre o percurso de dez anos do Stagium, Katz escreveu na *Folha de São Paulo* do dia 23 de outubro de 1980: “A compreensão da dança, como parte de uma luta mais ampla, onde o que importa é contribuir para o estabelecimento de mundo melhor para o homem é a principal característica desta companhia.”

Estes depoimentos revelam a conexão da produção artística do Stagium com os ideais difundidos pelos intelectuais do ISEB. Uma trajetória de busca da dança autêntica brasileira em oposição à continuidade de aplicação do modelo das danças do repertório do balé. No artigo citado, de julho de 1979, Katz reitera essa oposição, ressaltando a relevância da criação de Otero frente à “inutilidade” do balé *Cinderela*, remontado por Dalal Achcar para o Corpo de Baile do Municipal do Rio. O Stagium sonhou em despertar as mentes do povo, conscientizando-o de sua condição, como parece ter sido o sentido de *Dança das Cabeças*. Procurou ser um elemento a mais na promoção do desenvolvimento do país, como sugere o comentário de Katz sobre a trajetória de dez anos do grupo.

Outro acontecimento importante para a representação do nacional na dança que acontece na década de 1970 decorre das experiências de dança armorial incentivadas pelo escritor, dramaturgo e gestor cultural Ariano Suassuna, no Recife. O termo armorial é, originalmente, um substantivo que designa o livro onde se registram os brasões da nobreza, mas, no caso da produção artística, é empregado como adjetivo para qualificar uma arte erudita, mas ligada às manifestações populares brasileiras (RAMOS, 2008, p. 78).

O movimento foi oficialmente lançado em outubro de 1970, organizado por Suassuna na ocasião em que dirigia o Departamento de Extensão Cultural (DEC), da Universidade Federal de Pernambuco. Porém, desde 1946 já havia uma produção de diferentes artistas locais que combinava com a proposta armorial. Cabe lembrar que Suassuna foi o idealizador do referido Teatro Estudantil de Pernambuco.

Para a primeira experiência oficial de dança armorial foi escolhida a professora de dança carioca Flávia de Barros, que chegou a Recife, em 1957, para dar aulas de balé no Sport Club do Recife. Em 1975, agora com Suassuna no comando da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife, instituiu-se o Balé Armorial do Nordeste, subsidiado pela prefeitura.

Essa experiência só durou um ano e produziu um espetáculo, *Iniciação Armorial do Boi de Afogados*.

Esse espetáculo foi criado a partir do contato e com a participação do grupo tradicional de dança popular do Mestre Capitão Antônio Pereira, do Boi Misterioso de Afogados. A dança foi criada com base na técnica do balé e buscou a aproximação dos passos coreográficos com a dança popular. O espetáculo resultou numa estrutura que previa, em dados momentos, a participação do Boi de Afogados. Estreado em 1976, o espetáculo sofreu duras críticas pela disparidade resultante da união das duas formas de dança em um espetáculo.

Foi então convidado um grupo de teatro, o Gente da Gente, dirigido por André Madureira, que substituiria o grupo de dança popular nas apresentações, mas, por desentendimentos, a iniciativa não seguiu adiante (RAMOS, 2008, p. 212). Então, Suassuna convidou Madureira e seu grupo para seguirem com a proposta de dança armorial, agora com outro nome, Balé Popular do Recife, e com outra sistemática também. A idéia era realizar a pesquisa sobre as danças populares no lugar onde elas aconteciam, e não mais na sala de ensaios do grupo, como foi feito na primeira experiência.

Em 1977, então, foi criado o primeiro espetáculo do Balé Popular do Recife, *Brincadeiras de um Circo em Decadência*, composto por uma sucessão de quadros com diferentes folguedos. Esta fórmula, desenvolvida por Madureira, serviria como práxis de muitos outros espetáculos posteriores. Embora o espetáculo de estréia tivesse tido a aprovação do público e da crítica, Suassuna não ficou satisfeito com o resultado e não o considerou como uma dança armorial. Decerto, a ausência de treinamento técnico do balé foi um dos motivos para tal insatisfação, motivo de desacordo entre os integrantes do grupo e seu idealizador. A pesquisa de movimentos provenientes da dança popular era o único referencial técnico e expressivo para o grupo liderado por Madureira. Apesar da insatisfação de Suassuna, o Balé Popular do Recife foi apoiado pela secretaria até o fim de seu mandato, em 1979 (RAMOS, 2008, p. 215).

Em 1978, o Balé Popular do Recife estreou o espetáculo *Prosopopéia*, que consagrou o trabalho do grupo. Este espetáculo ficou em cartaz por oito anos consecutivos em festivais nacionais e internacionais de dança, como também permaneceu por longa temporada em cartaz no Teatro Beribe, do Centro de Convenções, além de ter participado do projeto de circulação nacional de espetáculos do Serviço Nacional de Teatro, o Mambembão (OLIVEIRA, 1991, p. 164). O trabalho do Balé Popular do Recife também envolve, hoje, o

ensino de passos das danças populares do Recife, em uma metodologia denominada *Dança Brasília*.<sup>173</sup>

Iniciativas de ensino de diferentes danças populares em escolas, academias e instituições se espalharam por todo o País. Esse tipo de fazer se constituiu como conhecimento e figurou como especialidade em currículos nas universidades. Talvez o expoente de maior visibilidade da pesquisa universitária seja o de Graziela Rodrigues, que desenvolveu um método para criação de dança baseado em fundamentos de danças populares brasileiras, conhecido como “A construção do bailarino-pesquisador-intérprete”. Lecionando no Instituto de Artes da Unicamp desde 1987, seu método é conhecido por várias gerações de bailarinos e criadores, que seguem aplicando-o em seus trabalhos.

Em seu livro, Rodrigues (2005, p. 7) descreve o processo daquele método, dividindo-o nas seguintes fases: 1 - Autoquestionamento do bailarino sobre a sua relação com o corpo e com a própria dança; 2 - Realização de experiências iniciais com manifestações culturais brasileiras em laboratório; 3 - Contato direto do bailarino com as fontes em pesquisa de campo; 4 - Retorno ao laboratório para articulação do trabalho criativo.

A primeira fase é focada na pessoa e em sua relação com a realidade que a cerca, valorizando a experiência singular de cada uma como parte relevante do processo. Na segunda, o bailarino é levado a confrontar os entendimentos de si, emergidos na primeira fase, com campos simbólicos provenientes das manifestações populares, no sentido de encontrar uma posição da relação de si com esse universo. Nas palavras da autora (2005, p. 47), “levando-o a questionar sua identidade”. Tal procedimento é justificado como um modo de afinar as motivações internas aos estímulos e expressão externas. A autora refere-se a um inventário de origem, registros culturais, relação com a terra, integração do eu fragmentado e destituição de armaduras, para situar o bailarino no mundo e em si, conduzindo-o a uma movimentação mais consciente produzida de dentro para fora (RODRIGUES, 2005, p. 147).

Toda essa espécie de iniciação mística, cheia de entendimentos questionáveis da caracterização do sujeito, cindido entre dentro e fora, razão e emoção e de sua relação, serve como habilitação para a pesquisa de campo. Segundo a autora, uma vez vivenciada satisfatoriamente a primeira fase, o bailarino fica preparado para “... detectar as partes mais evidentes e a totalidade do corpo que aí dança” (RODRIGUES, 2005, p. 148). Rodrigues

---

<sup>173</sup> Outra iniciativa importante em termos de dança armorial vem sendo desenvolvida pela coreógrafa e bailarina Maria Paulo Costa Rego, diretora do Grupo Grial, em Recife. Para um conhecimento maior sobre trabalho desta artista, ver *Deslocamentos Armoriais: da Afirmação Épica do Popular na “Nação Castanha” de Ariano Suassuna ao Corpo Histórico do Grupo Grial*, de Roberta Ramos Marques, Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, 2008.

acredita que a escolha do grupo a ser pesquisado é sempre determinada por afinidade do intérprete, mesmo que inconsciente, mas a pesquisadora alerta que, para pesquisar o corpo que dança em todo seu contexto, há que ter paciência.

Para ela, o referencial da investigação não é racional, pois não se tem o testemunho verbal como foco da pesquisa. O conceito de coabitar com a fonte responde aos objetivos de apreensão dos elementos “fundamentais”, não-verbais, que o corpo assimila e guarda no “inconsciente”. E são esses conteúdos inconscientes que serão trabalhados nos laboratórios e no processo de criação (RODRIGUES, 2005, p.148).

Apesar de a autora alertar, em uma de suas passagens, para o fato de que o principal objetivo do método não ser a perseguição de uma estética brasileira, e, sim, o desenvolvimento das potencialidades artísticas numa relação mais direta do bailarino com a vida ao seu redor (RODRIGUES, 2005, p. 147), esse entorno aparece constantemente como uma forma de identidade fixa.

#### 2.4. ESTRATÉGIA Nº 4: FESTIVAIS DE DANÇA OU DANÇAS EM PACOTES

As transformações sociais ocorridas no fim dos anos de 1950, com a chegada da TV no Brasil, e no fim dos anos de 1960, com a adesão definitiva do Brasil à ordem do capital globalizado, operou uma profunda transformação nos modos de produzir e pensar a cultura.

A hiperexpansão das relações desiguais de troca na economia afetou os produtos culturais, enfatizando os seus aspectos visuais imediatos em detrimento das cadeias de relações processuais que lhes dão existência. Os processos de criação importam cada vez menos num mercado acelerado de trocas, que não tem tempo, nem recursos, para investir em procedimentos prolongados de resultados incertos. Na urgência temporal do sistema capitalista avançado, o desenho final do produto é fundamental, e uma de suas consequências é tornar superficiais os contatos entre os atores implicados em sua produção e consumo.

A cultura inserida nas relações de troca do capital mundializado reitera a geometria da desigualdade que diferencia os países economicamente fortes, ditos portadores de cultura ilustrada, e os países explorados financeiramente, taxados como exóticos e subdesenvolvidos. A partir dos anos de 1980, essa diferença se reafirma em grandes eventos, nos quais o confronto intercultural reúne, de uma só vez, sínteses superficiais e emblemáticas em termos de números e imagens, o típico dos países que não fazem parte da elite

internacional econômica e o elaborado dos países ricos. A Documenta de Kassel, na Alemanha, a Bienal de Veneza, os festivais de cinema e a Bienal de Dança de Lyon são exemplos da emergência desse fenômeno.

Os encontros e festivais de dança foram outro aspecto importante na reprodução e solidificação da dança no Brasil. Em 1969, realizou-se, em Curitiba, o I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, por iniciativa de Pascoal Carlos Magno, então secretário geral do Conselho Nacional de Cultura, realizado na Universidade do Paraná.<sup>174</sup> O encontro contou com a participação de inúmeras escolas e academias do País, que representaram a Bahia (Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia), Minas Gerais (Ballet de Minas Gerais e Escola de Dança Klaus Viana), Rio Grande do Sul (Escola de Bailados Clássicos Tony Seitz Petzhold, Escola de Dança João Luiz Rolla e mais três outras escolas), São Paulo (entre outras, a Escola de Bailados da Prefeitura Municipal de São Paulo, Ballet Renée Gumiel), Rio de Janeiro (Academia de Danças Modernas e Folclóricas Mercedes Baptista, Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outras), Paraná (Curso de Ballet Thalia, Grupo Folclórico do Estado, entre outros) e Pernambuco (Curso de Danças Clássicas Flávia de Barros e Curso de Dança do Clube Internacional do Recife).

Sua programação envolvia a apresentação de grupos, aulas abertas, exibição de filmes, seminários, que visavam debater a subvenção para grupos e escolas, a legislação profissional, a circulação de espetáculos, os intercâmbios e a formação de um grupo profissional nacional. O evento teve uma segunda edição em 1963, na recém-inaugurada cidade de Brasília. Neste evento foram incluídas as participações dos estados do Rio Grande do Norte e do Espírito Santo. Outras edições do mesmo evento voltaram a acontecer em 1976 e 1977, dentro da programação do Festival de Inverno de Campina Grande (PB).

Outro evento importante foi a Oficina de Dança Contemporânea, realizada em Salvador pela Universidade Federal da Bahia, com apoio da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Sua primeira edição foi realizada em 1977 e se repetiu em 14 edições, de forma não consecutiva. Nos anos de 1984, 1986, 1990, 1991, 1992 e 1996 o evento não ocorreu por falta de recursos financeiros. Sob a coordenação de Dulce Aquino, a Oficina Nacional de Dança foi um evento destinado unicamente a espetáculos profissionais de dança moderna e contemporânea, e neste aspecto foi pioneiro, funcionando como o ponto de encontro fertilizador de novas experiências

---

<sup>174</sup> Talvez o primeiro grande evento de dança que reuniu artistas de diferentes nacionalidades tenha sido o I Concurso Internacional de Dança, realizado pela Associação Carioca de Artes de 22 de agosto a 5 de setembro no Rio de Janeiro mas, por se tratar de um evento competitivo e não mostra de dança, esse evento não será aqui relacionado.

artísticas. O evento também incluía cursos, palestras e seminários e apresentações de convidados e/ou grupos selecionados por uma comissão de especialistas. Não somente grupos e artistas nacionais se apresentaram na oficina, também grupos e artistas de âmbito internacional.<sup>175</sup>

Outro grande evento que, em 2008, realizou sua 17ª edição foi o Festival Panorama de Dança, idealizado por Lia Rodrigues. O Festival Internacional de Danças do Recife, a Bienal de Dança do Ceará e o Fórum Internacional de Dança de Belo Horizonte são também realizações relevantes. Essas mostras de dança formam o Circuito de Festivais, que dividem idéias e artistas que compõem suas programações.

Os festivais de dança são eventos de grande porte e alta visibilidade. Por conformarem uma programação condensada, pressupõe-se que aí estejam reunidos os melhores artistas com suas mais atuais obras. A participação de um determinado grupo na programação de um festival dá prestígio a ele e à sua obra. Por outro lado, o festival é um modo econômico de programar artistas de distintas regiões e nacionalidades. Por ter grande visibilidade e envolver, em um só momento, um número maior de artistas, é mais fácil conseguir patrocinadores e parceiros. Por envolver um grande número de artistas, torna-se mais fácil negociar valor de hospedagem, transporte, etc.

Outro aspecto importante a ser observado a respeito dos festivais. A visibilidade e a disputa de mercado que os caracterizam são formas de poder, e esta condição, em sua maior parte, se concentra na figura do curador do evento, o profissional que escolhe as obras a serem apresentadas. Decidir o que participa e o que não participa de uma programação de um festival é um ato político que desenha toda uma sensibilidade em relação ao mercado dos produtos de dança para com os espectadores. Uma programação é uma perspectiva sobre parte da produção e, mesmo que não pretenda ser, se apresenta como aquela parte da produção que interessa.

Na relação entre festivais, forma econômica de concentrar a programação, e a representação do nacional pela dança, um evento realizado fora do Brasil foi marcante. Um evento que, de certa forma, simbolizou a intensificação da geopolítica de exploração entre países num contexto neoliberal. Organizada em 1996, a sétima edição da Bienal de Dança de

---

<sup>175</sup> É importante ressaltar que estou relacionando apenas os eventos de dança profissionais. Em paralelo à realização destes, ocorre uma série de eventos voltados para o público de escolas e academias de dança. A análise desses eventos poderia, também, fortalecer nossos argumentos, uma vez que estes se constituem em esquemas para extorquir dinheiro dos que se apresentam, pois, ao invés de serem remunerados para se apresentarem, estes pagam por toda e qualquer atividade da qual queiram participar. Porém, abrir mais essa frente de investigação seria um trabalho que extrapolaria nossos limites. Fica, todavia, esse aspecto em aberto à espera de um estudo que o contemple.

Lyon, no sul da França, foi subintitulada *Aquarela do Brasil*. De modo inédito, foi organizada uma mostra no exterior quase que exclusivamente constituída de espetáculos de dança produzidos no Brasil, embora também fizessem parte da programação quatro espetáculos argentinos. Além de representar um marco do enquadramento da dança brasileira num novo contexto de representação cultural no plano internacional, esse evento provocou novos modos de apropriação do nacional pela dança, configurando um reaquecimento do surto de produção da identidade nacional pela dança no Brasil, agora em meados da década de 1990.

A história dos festivais de dança no Brasil é, de certa maneira, contemporânea ao fenômeno de encontros e programações condensadas de danças que acontecem em países economicamente centrais, em particular a França como referência. Para além das programações anuais dos principais teatros, que serviam como espaço de validação da produção de dança, os festivais na França assumiram esse papel, revestidos pela tarefa mercadológica de introduzir a novidade no mercado, viciado pelos antigos criadores e seus conhecidos procedimentos e formulas cênicas (NAVAS, 1999, p. 23).

Esse modo panorâmico de exibição de danças combina com um contexto diferenciado de circulação de informação e redução da complexidade dos fenômenos locais motivado por uma dita democratização mundializada das singularidades culturais. Junto à radicalização da globalização do capital se divulga o estereótipo das diferenças culturais como forma de camuflar a apropriação desigual dos lucros entre os diferentes países.

O Festival de Lyon emergiu de uma mentalidade de programar dança dentro de um contexto maior do desenvolvimento de uma política específica para área de dança, na França, que começou com o mandato do ministro da Cultura, Jack Lang (1939), no governo socialista de François Mitterrand (1916-1996), em 1981. A Cultura passou a ser uma prioridade desse governo e a dança sua representante maior (NAVAS, 1999, p. 29).

A política para a dança foi elaborada por uma comissão de especialistas em quatro áreas distintas: ensino, criação, difusão e estatuto do dançarino. Os recursos e projetos foram distribuídos nas diferentes regiões do país. Essa ação atendeu ao objetivo de descentralizar os recursos e desconcentrar as atividades. Neste ambiente, o jornalista Guy Darnet desenvolveu atividades com características especiais em Lyon (NAVAS, 1999, p. 56).

Em 1980, ele criou a Maison de la Danse, um espaço exclusivamente dedicado à programação de espetáculos de dança. Inicialmente o Teatro da Dança ou, numa tradução literal, *Casa da Dança*, teve sede no Teatro de la Croix-Rousse, em um tradicional bairro artístico e boêmio da cidade e, a partir de 1988, mudou-se para o Théâtre Du VIIIème



Arrondissement, Teatro do 8º bairro, um lugar de maior prestígio, anteriormente dedicado ao teatro (NAVAS, 1999, p. 68).

À frente de uma instituição com visibilidade, dinheiro e poder, Darmet respondeu às demandas comuns, em termos de estratégias de marketing, cobradas em um espaço dessa natureza. Programou na Casa da Dança espetáculos que se caracterizaram de modo diferenciado por seu teor de popularidade, com base em pesquisa realizada na França sobre o público de dança (GUY, 1994 apud NAVAS 1999, p. 60).

A preferência popular recaiu sobre duas frentes: um conjunto heterogêneo de criações coreográficas comumente agrupadas na categoria balé moderno cuja estrutura, na pesquisa citada, atende a certas características, como saltos ou movimentos acentuados de elevação, predominantemente alongados, atitude dissimulada em relação ao esforço despendido na realização dos movimentos, enredos que contenham histórias, figurinos e cenários que remetam à estética do balé (NAVAS, 1999, p. 62). A outra frente se caracterizou por danças populares sociais, com apelo midiático, como rock acrobático, tango, hip hop, danças étnicas, etc.

A partir de 1984, Darmet criou a Bienal de Dança de Lyon, um festival temático que, em suas primeiras edições, em 1984, 1986 e 1988, pretendeu contar a história da dança cênica ocidental, priorizando as inovações da dança moderna elaboradas na Alemanha, na França e nos Estados Unidos. E, a partir de 1990, investiu em eventos voltados para danças de nações “exóticas” como a bienal dedicada à Espanha, em 1990, à África, em 1994, e ao Brasil, em 1996. Estas três últimas edições, diferentes das anteriores, que, através de seus recortes, apresentavam ao público sua versão da história dos movimentos da dança durante o século XX, foram marcadas pela mescla de danças que se apresentavam no palco e bailes dançantes, nos quais o público poderia experimentar, à sua maneira, um pouco daquela dança exótica que a programação privilegiava. Os espetáculos e festas associados à bienal convertiam a cidade em uma espécie de parque temático.

Se as nações economicamente privilegiadas figuravam nos temas das bienais de Darmet como lugares onde a dança cênica foi urdida, as nações economicamente menos representativas ocupavam o lugar do exótico, do alegre e do socialmente dançante, nas programações da Bienal de Lyon.

Numa cidade de 1,3 milhão de habitantes, naquele momento, para que um evento obtivesse um alcance de 9.900 espectadores e saldo de U\$ 1,340 milhão arrecadados, o evento alcançou dimensões capitais. Os 106 espetáculos apresentados pelos 501 artistas envolvidos reuniram espetáculos de brasileiros, de brasileiros residentes na França, com temáticas de

inspiração brasileira, argentinos e aqueles com inspiração em temáticas argentinas. Sem contar um baile-espetáculo, um desfile de rua carnavalesco e shows, oficinas de samba, capoeira e tango, mostra de filmes, vídeos, exposições de fotos e de artes plásticas, colóquio universitário sobre danças latinas, etc.

Navas (1999, p. 94) demonstra como a programação foi organizada a partir da idéia de variedade, sendo que uma referência de destaque foi o contraste, em termos sociais e econômicos, do contexto brasileiro que faziam conviver a miséria e a bonança, sem que, no entanto, afetasse a capacidade de rir, cantar, fazer festa e dançar. Tal atitude, para Gui Darnet, seria uma espécie de resistência às péssimas condições de vida e trabalho. O clichê do país de contrastes, habitado por gente otimista e confiante, nesse evento internacional se projetou com grande força.

A idéia de variedade aplicada à organização do evento, segundo Navas (1999, p. 99), provocou uma espécie de pasteurização dos produtos coreográficos que, de certa forma, anulou suas diferenças e especificidades históricas. Colocados uns ao lado dos outros, sem maiores referências, os espetáculos tinham suas diferenças atenuadas, função que a síntese exerce, reduzindo a complexidade do que circunscreve. No campo onde figuravam, em condições semelhantes, a Escola de Samba Imperatriz Leopodinense e o Balé da Cidade de São Paulo, muitos equívocos poderiam brotar.

A mescla de espetáculos argentinos no evento, intitulada *Verde-Amarelo*, não deixou de ser um motivo de desconforto para os que, ao serem incluídos na mostra internacional francesa com temática brasileira, tiveram sua nacionalidade argentina, de certa forma, excluída por coabitar um topos brasileiro. O tango argentino, naquela ocasião, estava em moda na França e incluí-lo na programação poderia ser entendido como uma forma de explorar seu potencial comercial, tendo em vista os resultados alcançados anteriormente na programação anual da Maison de la Danse (NAVAS, 1999, p. 98).

E como finalização, o evento promoveu um desfile carnavalesco pela Rue de la Republique, onde foram inseridos grupos culturais da periferia de Lyon. Esta atitude concentrou todas as atenções na avaliação final do evento, primeiro, por seu forte apelo midiático, e segundo, pela pretensa inclusão social à qual ele se propunha. Ou, talvez, misturando brasileiro e cidadãos que viviam à margem daquela cidade fosse uma maneira de ensiná-los a ser alegres, apesar das adversidades.

Seja com for, a singularidade das danças brasileiras foram relativizadas sobre o guarda-chuva da variedade de modos de alegria perante as profundas contradições e dificuldades da vida. Para a própria França, que na ocasião vivia uma crise, essa mensagem

poderia funcionar como uma forma diferenciada de abordar as questões sociais, abandonando os conflitos e se entregando à festa, no caminho da despolitização que foi, aos poucos, se abatendo sobre o mundo.

Para que o evento acontecesse, o governo brasileiro investiu US\$ 280 mil em passagens aéreas para que os grupos pudessem se apresentar. Este montante proveio, em parte, do Governo Federal, parte do governo estadual de São Paulo e outra parte do governo municipal do Rio de Janeiro. Sem qualquer interferência na programação e representado em rápidos pronunciamentos, o governo brasileiro compactuou com o tratamento dado à imagem do Brasil através da dança, sob a lente de Darnet.

## 2.5. ESTRATÉGIA Nº 5: CORPORATIVISMO E O NACIONAL NA DANÇA

Outra expressão que se enquadrava bem na sensibilidade midiática que emergiu no Brasil a partir da década de 1970 e que não poderia ser deixada de fora deste panorama sobre a representação do nacional na dança brasileira que tento estabelecer, é o Grupo Corpo. Fundado em 1975, em Belo Horizonte, o grupo se auto-intitula “uma companhia de dança contemporânea, eminentemente brasileira em suas criações”.<sup>176</sup> Dirigido artisticamente por Paulo Pederneiras, o Grupo Corpo tem Rodrigo Perderneiras (1955), como coreógrafo residente. Desde 1981, Freusa Zechmeister assina os figurinos das criações do grupo e Fernando Veloso divide as criações dos cenários das obras com Paulo.

O primeiro grande sucesso do grupo foi *Maria Maria*, em 1976, coreografado pelo argentino Oscar Araiz (1940), com música de Milton Nascimento e roteiro de Fernando Brant. Esse balé teve tanto êxito que percorreu 14 países e foi dançado até 1982. As primeiras coreografias de Rodrigo (*Cantares*, em 1978, *Tríptico* e *Interânea*, em 1981, *Noturno* e *Reflexos*, em 1982, e *Sonata*, em 1984) não tinham o nacional como missão. Nesses trabalhos podia-se perceber certa referência à criação do coreógrafo Jiri Kilian (1947), diretor artístico do Nederlands Dans Theater, que, em 1978, vivia o auge de seu reconhecimento na Europa. A extrema sintonia de movimentos coreografados fluídos com a música da trilha é a especialidade desses dois artistas.

---

<sup>176</sup> Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/pt/historico.php>. Acesso em: 4 jan. 2009.

Em 1986, com a criação de *Bachiana* e *Sonata* apareceram compositores brasileiros –Villa-Lobos e Carlos Gomes, respectivamente –, mas a estética de movimento continuava a mesma, referenciada nas elocuições implementadas aos movimentos e estrutura de encenação do balé, que foram operadas por criadores como George Balanchine (1904-1983), William Forsythe (1949), Jiri Kilian, entre outros. Aos poucos, essa aproximação das obras do grupo dos aspectos da brasilidade foi se evidenciando na elaboração dos movimentos coreográficos e chegou a uma síntese estrutural, na qual uma série de criações será produzida, em 1992, com a coreografia *21*.

É possível considerar Pederneiras um dos artistas brasileiros que mais avançou na elaboração de uma dança onde o corpo do balé se funde com movimentos extraídos de diferentes danças de cunho popular existentes no Brasil. Se Décio Otero forjou o balé moderno no Brasil, arrisco-me a dizer que Pederneiras foi um dos maiores responsáveis por seu tratamento contemporâneo. Por sua persistência sistemática em procedimentos bem específicos e pela projeção internacional alcançada por seu trabalho, também é possível dizer que seu nome se alia aos nomes que o inspiraram a criar. A singularidade de sua pesquisa de movimentos aparece no cenário internacional da dança como um dos rumos férteis tomados pelo balé na contemporaneidade.

Pode-se considerar que o que caracteriza sua singularidade como criador é o modo complexo com que ele junta movimentos simples em pequenas frases que se repetem, se alternam e que variam, dando uma sensação do conhecido, sempre revestido com o frescor do novo; e movimentos que são executados em extrema sintonia com a música, em geral, ritmicamente marcada. O modo como ele compõe espacialidades que agregam e diluem os elementos, todo o tempo, e o modo como ele controla a duração de cada cena, criando uma dinâmica entre clímax e densidades que se sucedem, também poderiam ser considerados aspectos marcantes em seu trabalho.

Por outro lado, a elaboração coreográfica de Pederneiras reúne todos os estereótipos relacionados ao ser nacional brasileiro. Volto um pouco no tempo para investigar quais são as características que definem o estereótipo do “ser brasileiro”. Retomo Manuel Morais (2001, p. 312), quando se refere à atuação, em Lisboa, do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1775–1800), quando diz: “Dúvidas também não temos relativamente ao fato de ser Caldas Barbosa o introdutor das ‘denguices e ternuras brasileiras’ como as respectivas figuras de estilo típico do país onde nasceu”. Outras características também apontadas por Morais como introduzidas na poesia da época pelo artista brasileiro são “suspiros, requebros, namores refinados, a meiguice do Brasil e em geral a moleza Americana”.

Como será que surgem essas características na sociedade brasileira que começa a se estruturar a partir do modelo de sociedade do colonizador europeu e vai evoluindo e ganhando espaço, inclusive no corpo criado pelo Grupo Corpo hoje?

Quem aponta uma possível resposta para esta questão é Rodrigo Naves ao analisar os pequenos formatos das aquarelas de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, de Debret. Ele afirma que esses trabalhos representam o esforço do pintor para ultrapassar o dilema brasileiro, fazendo uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do País, sem perder de vista a dimensão crítica da postura ética, cultivada na escola neoclássica, na qual o artista havia sido formado. Tais formatos, segundo o autor, evitavam qualquer manifestação de grande eloquência e, assim, facilitavam uma representação mais eficaz da vida das ruas. A rala espessura da aquarela, que é um aspecto técnico da representação pictórica em questão, seria, segundo Naves, um recurso estilístico com o objetivo de conferir às figuras certa inconsistência, um ar de transitoriedade para revelar a natureza daquela situação de precariedade e pobreza.

Mesmo que, à primeira vista, a escravidão pudesse passar despercebida para o observador que desconhecesse as particularidades da sociedade brasileira daquela época, vários detalhes naquelas representações logo o farão supor qual o sistema que corresponde à realidade ali apresentada. As correntes e máscaras de metal, os colares de ferro e as cenas de punição indicam o sentido da representação. Naquela época, o trabalho servil era permeado por certo desembaraço no trato do escravo com seu freguês, mesclando negócios com sedução ou “denguice”.

A diferença entre a quantia estipulada pelos senhores e o capital gerado num dia de trabalho escravo era descontada com pancadas. Homens e mulheres, no temor do castigo, eram forçados a adotar um comportamento dúbio, mescla de espontaneidade e cálculo. Numa atividade com forte apelo pessoal – a venda de quitutes, refrescos e frutas –, a simpatia e aparência do vendedor eram relevantes para a obtenção de um resultado eficaz e conduziam o escravo, muitas vezes, a uma atitude capciosa. Os vistosos trajes que portavam tais atores sociais revelam uma graça difícil de imaginar em um escravo. Estes aspectos são deduzidos pelo autor a partir dos dados históricos confrontados ao resultado da aparência faceira que podem ser inferidos dos desenhos urbanos de Debret. Outros aspectos abstraídos dessa relação podem ser assim explicitados: a arrogância do branco no confronto com tal situação e certo ar de tristeza escrava advinda de uma falta de adesão à existência servil (NAVES, 1996, p. 76, 77).

Os aspectos escolhidos para indicar o "teor de brasilidade" adviriam, então, das soluções criativas, desenvolvidas numa condição servil, cujo objetivo era aumentar a eficiência de suas tarefas e diminuir os riscos das temidas punições? Mas por que essas qualidades foram escolhidas como imagem representativa da cultura brasileira da época e, de certa forma, levadas adiante ainda nos dias atuais, apesar de todas as mudanças, e não outras quaisquer? Tendo o modelo europeu de sociedade já se desenhado de modo precário pela instalação portuguesa e por outros diferentes contatos com ingleses, holandeses, franceses e outros povos nessas terras, a classe dominante local, que ansiava pelo gerenciamento da exploração para potencializar seu acúmulo de capital, redobrar seu prestígio e garantir certa estabilidade tinha que, de algum modo, reverter a imagem pejorativa que a civilização colonizadora projetava e que pesava sobre a colônia tropical.

A realidade social local, dessa maneira, deveria ser traduzida por metáforas que caracterizassem os fatos de modo positivo, apesar do teor de perversidade contida nas relações cotidianas. E ainda hoje essa falta de sintonia da imagem de alegria e festa que tem o Brasil no exterior com a realidade social marcada pela desigualdade perversa é a contradição que incide sobre as características que definem, de modo caricato, o ser nacional, vide as conclusões do francês Gui Darnet. Muitos visitantes se chocam com a realidade das crianças pedintes, sem-teto que habitam as paisagens urbanas, homens arrastando carroças feito animais, etc.

A partir da caracterização dos fatos reportados pelo autor, é possível indagar o que seriam a "denguice" e a "ternura brasileiras" nessa época, senão uma estratégia desenvolvida pelos escravos de ganho para exercer sua função social e gerar o acúmulo financeiro diário pré-estabelecido para seus senhores? E quanto aos "suspiros", não seriam um respirar profundo de alívio do corpo no momento limite de sua cansaço? Os "requebros" e "namores refinados" não seriam a tecnologia desenvolvida no corpo que objetiva a sedução? E a "meiguice" não seria uma das expressões da subserviência? Já a "moleza" poderia, afinal, ser um atributo imaginário imposto ao escravo, que sempre produzia menos do que esperavam seus senhores no final do dia. Resta aqui uma reflexão pertinente: se essas características ainda definem o ser brasileiro, quem seriam nossos senhores? Teria o sistema escravocrata então apenas se transformado e não sido extinto?

Voltando ao Grupo Corpo, cabe ainda observar que a ciência coreográfica de Rodrigo aparece na cena revestida por um tratamento cênico extremamente elitizado e, diferente da obra de Debret, não indica a contradição social, e, sim, representa unicamente a festa e a alegria. A estilização associada ao trabalho coreográfico de Pederneiras é produzida

por uma equipe que trabalha junto há mais de 20 anos. São efeitos espetaculares alcançados pela luz criada por Paulo Pederneiras, que se desloca junto à bailarina, atravessando o palco em *21*; que cria um painel gráfico em *Corpo* (2000); ou que vibra como se fora uma chama ou o reflexo dela na água, iluminando o bailarino que arrasta uma bailarina, avançando de costas na largura do palco, em *Parabelo* (1997). Os cenários, também de Paulo Pederneiras, pelos quais os bailarinos atravessam, no caso de *Onqotô* (2005); onde os bailarinos se multiplicam através de projeções, no caso de *Benguelê* (1998); e por onde os bailarinos surgem do teto, no caso de *Bach* (1996). Nas duas últimas coreografias, Fernando Veloso co-assina a criação dos cenários. Os figurinos de Freusa Zechmeister recortam partes específicas do corpo dos bailarinos, que balançam em cores vibrantes no caso de *21* e *Santagustin* (2002); ou em preto e branco, no caso de *Nazareth* (1993).

A junção da elaboração coreográfica com o acabamento cênico dados aos produtos coreográficos produzidos pela equipe do Corpo chega a tal sofisticação e tratamento que se aproxima, em termos visuais, à lógica videográfica, lógica essa que, na contemporaneidade, de certo modo condiciona o sensível do espectador. Dessa maneira, aquele que vai ao teatro experimenta o glamour das apresentações de balé, mas não aquele balé que tem uma estrutura lenta que se arrasta por duas horas em dois ou três atos. Os programas do Grupo Corpo em geral são constituídos de duas coreografias diferentes, que duram entre 20 e 30 minutos. Coreografias estas cuja seqüência das cenas obedece à agilidade e à dinâmica das edições de vídeo. Um fato curioso a respeito deste aspecto merece um pequeno comentário. Numa apresentação do programa *Onqotô* e *Missa do Orfanato* (1989), no dia 19 de agosto de 2006, no Teatro Alfa, em São Paulo, presenciei a conversa entre um casal que estava sentado ao meu lado. No intervalo entre o primeiro e o segundo balé, a mulher sugeriu a seu companheiro que voltassem para casa, ao que ele respondeu: “É, nós já compramos o vídeo mesmo, não é? Assistimos ao outro em casa”. E, assim, foram embora no meio do espetáculo.

Para desenvolver essa tecnologia do espetáculo, foi necessário assegurar uma estabilidade de trabalho em condição privilegiada que já dura 39 anos. Essa estabilidade foi mantida em dez anos, de 1989 até 1999, através do patrocínio da multinacional Shell, empresa de energia e combustíveis, e, a partir de 2000, pela Petrobras que, beneficiadas pela Lei Rouanet (nº 8.313 de 1991), deduziram de seu Imposto de Renda o incentivo ao grupo, incentivo este que retorna para as empresas em forma de marketing, associando as suas marcas às atividades culturais do grupo e em abatimento percentual no imposto por elas devido.

A Lei Rouanet é outro dispositivo contemporâneo desenvolvido no sistema capitalista, pelo qual o Estado se desobriga a apoiar as atividades culturais, delegando tal compromisso a empresas de natureza pública ou privada. Deste modo, as políticas públicas para cultura são esvaziadas e a decisão de qual projeto cultural apoiar passa para as mãos dos diretores de marketing das empresas. Uma vez que o recurso destinado à cultura pelas empresas é proveniente de impostos, esse dinheiro é de natureza pública, todavia sua destinação é gerenciada pelas empresas. Toda dedução à cultura que dê direito ao incentivo fiscal é uma forma de subsídio público disfarçado, pois o governo contribui com a parte do dinheiro doado ao permitir que o doador deduza a contribuição de seu Imposto de Renda.

Cabe aqui um pequeno histórico deste mecanismo, também chamado de privatização da cultura e entendido como intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980. A pesquisadora Chin Tao Wu (2006) descreve os acontecimentos que marcaram a criação desse modo de manejar a cultura nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. Após a ascensão de Margaret Thatcher (1925) e Ronald Reagan (1911-2004) ao poder, respectivamente em 1979 e 1981, os dois governos e seus aliados passaram a defender a doutrina da livre empresa. O papel de oferta de bens e serviços do Estado em paralelo à do mercado foi substituída pela defesa agressiva da chamada “economia de livre mercado”.

Nos governos Reagan e Thatcher, a política de privatização impeliu as instituições artísticas publicamente financiadas a se expor às forças do mercado e a adotar o espírito competitivo do livre mercado. A autora alega que a intervenção do mundo dos negócios nas artes deve ser vista e entendida em termos do poder político no interior do Estado moderno; que pode ser criado e controlado de muitas formas diferentes; que o interesse nas atividades culturais, em particular quando são publicamente endossadas pelo governo, deve ser visto como parte de uma estratégia global para reunir o poder econômico privado e a autoridade cultural pública. Feito dessa maneira, o capital cultural pode vir a transformar-se em poder político para atender aos interesses econômicos das corporações (WU, 2006, p. 39).

O regime político nos dois lados do Atlântico passou a privatizar as empresas públicas de modo radical, incentivando, assim, a ascensão do corporativismo nas duas sociedades. Tal ideologia também atingiu a esfera cultural e, para a pesquisadora, esse esquema é um meio de o governo usar o dinheiro público para aumentar as prerrogativas do capital privado. Em sua análise, Chin Tao Wu (2006, p. 30) acredita que “a arte contemporânea, ao lado de outros produtos culturais, funciona como moeda de valor simbólico e material para as corporações e, de uma forma diferente, para os altos executivos nas democracias capitalistas ocidentais do fim do século XX”.



Engajar as companhias ao comando das artes e das atividades culturais faz parte do cenário atual, que estabelece status social e significado de valor a produtos artístico-culturais nas sociedades capitalistas avançadas. Um estudo realizado por Joseph Galaskiewicz, citado pela autora, afirma que tal engajamento serve não apenas para melhorar a posição de mercado das companhias, mas também para criar e manter a posição dos empresários nos circuitos da elite (GALASKIEWICZ, 1985, apud WU, 2006, p. 35).

No Brasil, o processo é bem parecido e, de certa maneira, os artistas acabam adaptando seus projetos aos editais das empresas, como forma de subsistência. Alguns deles adéquam não somente os projetos pretendidos, mas seus resultados cênicos para que suas obras ou atividades culturais desenvolvidas fiquem mais de acordo com a imagem que a empresa pretende veicular de si e de seus desdobramentos na sociedade, sendo esta uma das maneiras pelas quais a arte pode vir a se dobrar perante as regras do mercado. No caso do Grupo Corpo, ele assumiu o modelo de representação da brasilidade pela dança no contexto contemporâneo, inclusive no que diz respeito à lógica de um produto cultural afinado aos ditames do mercado, estetização máxima e coreografia com tempo baseado na lógica do vídeo.

## 2.6. SALDO DAS ESTRATÉGIAS: A MALHA DA BRASILIDADE NA DANÇA CÊNICA BRASILEIRA

A dança cênica no Brasil chega aos anos de 1990, caracterizada por uma rede complexa de mercado com os agentes que a constituem, dedicados à representação da identidade nacional através de seus produtos criativos. Estes produtos respondem a demandas constantes, tanto internas como externas. Internamente, elas são estimuladas pelo desejo de diferenciação e singularidade, numa suposta tentativa de não repetir padrões de criação elaborados nos países economicamente centrais, como se possível fosse evitar a mímica colonial. Uma vez que fazemos parte do chamado mundo globalizado, o funcionamento de nossa sociedade seguiu rumos similares, independentemente das singularidades culturalmente existentes. O desejo de retorno a uma sociedade original é irrealizável.

A demanda externa é originada nos países economicamente centrais, aqueles que têm o privilégio de produzir os padrões socioculturais por seu acúmulo de poder em diferentes instâncias. Os países economicamente centrais esperam de países periféricos elaborações

artísticas recheadas de exotismos, caracterizada por seu teor típico, para que desse modo possam de conservar seu lugar de produtores do que possa ser entendido como universal. Basta pensarmos na seqüência de Bienais de Dança de Lyon, que se dividiram entre os que produziram o universalmente artístico (Alemanha, França e Estudos Unidos) e os que eram tipicamente exóticos e socialmente decantes (África, Espanha e Brasil).

Essa idéia foi tão bem construída e tão bem disseminada, que não atender a essa divisão de papéis torna-se eticamente duvidoso. Muitos brasileiros, como também gente de outra nacionalidade, estranham quando um artista nacional não realiza sua criação com referências pautadas na “cultura”, aquela parte da cultura que repete a dissimulação da dor, que seduz para alcançar seus objetivos, que dança ao invés de protestar pela desigualdade. Fazer uma dança engajada ou investida na inovação da linguagem, para essas pessoas, é papel de algumas nacionalidades específicas, e quando um brasileiro tenta fazê-lo é considerado colonizado, seduzido por práticas imperialistas, alienado de sua própria cultura. A elaboração desse dilema, próprio do sistema em que vivemos, serve à manutenção da ordem geometricamente desigual, que se reproduz, tanto internamente quanto internacionalmente, em geopolíticas específicas.

A rede complexa de formas de encenar a identidade cultural no Brasil atua na contemporaneidade caracterizada pela simultaneidade de diferentes elaborações, urdidas em variados períodos de sua história e diversificadas em produções de grande alcance ou em iniciativas locais de alcance limitado. O Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro segue encenando seus fantasmas indígenas a partir da fórmula que seus precursores conceberam, e muitos outros pequenos grupos, espalhados por todo o território nacional, também reproduzem esse modelo, operando as devidas adaptações que a evolução temporal e as condições em cada ambiente exigem. O mesmo acontece com a perspectiva antropológica evidenciada no trabalho de Eros Volússia, com a fórmula moderna estabilizada, de modo emblemático, pelo grupo Stagium e com a atualização contemporânea, da qual o Grupo Corpo pode ser considerado o maior representante.

A constelação de criadores citados neste trabalho se projeta muitas vezes no chão criativo atual da dança que veicula a idéia de identidade cultural. Deste modo, a operação da criação de dança no Brasil, pautada na identidade cultural, continua se refazendo, se replicando, se multiplicando, se adaptando se transformando, viva e evoluindo.

Tendo em vista esse processo, fica evidente que os traços católicos sentidos na fundação profissional da dança no Brasil ganha em sua evolução outros sentidos. Um deles se refere ao dilema enfrentado pelos criadores que sempre se deparam com a acusação de

alienados ou colonizados se não associa sua criação a representação do nacional. Tal imperativo de manifestar em seu trabalho traços da dita identidade cultural pelo simples fato de ter nascido no Brasil se transformou em dogma. Experimentar conexões diferentes entre os princípios da linguagem da dança aparece ser encarado como um pecado entre os atores constitutivos do mercado profissional da dança no Brasil. Ser fiel a esse dogma, não significa ser politicamente engajado, ou culturalmente consciente, como normalmente se divulga. Ao contrário, reforçar e propagar esse dogma se configura como uma contribuição para os esquemas de submissão e exploração alienadas que as relações colonialistas estabelecem.

Já o que diz respeito à perspectiva fantasiosa da função comunicativa na dança cênica no Brasil, vimos nos interesses de representação dos grupos que proliferaram nos anos de 1940 no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas iniciativas que se espalharam pelo território nacional, na Bienal de Dança Lyon, na iniciativa armorial de Suassuna, na Pedagogia de Rodrigues, nas fórmulas coreográficas contemporâneas de Pederneiras, que continuou sendo um fundamento representativo na produção de dança brasileira.

### 3. DANÇA E IDENTIDADE DESCENTRADA NO BRASIL.

Certamente existe uma história no Brasil que diz respeito a obras e artistas que abordam a questão da identidade com dança cênica de modo diferenciado. Aqueles que, a partir de suas criações, deslocam as perspectivas modernas de sujeito nacional, abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo a partir de uma cultura específica.

Estes artistas veiculam, através de seus trabalhos, o caráter de constantes e rápidas mudanças por que passam as culturas na contemporaneidade, o modo como o mesmo sujeito atua de forma contraditória em situações diferentes, como num mesmo grupo as semelhanças, em geral, são resultados de acordos flexíveis em função de uma ordem e estabilidade pretendidas, e variam conforme o tempo e conjuntura. Enfim, essa produção ressalta a enorme plasticidade daquilo que se entende por identidade. Explicita a idéia de que a identidade é uma atitude, uma posição tomada perante dado contexto, um modo de identificação com certas causas, um engajamento para com elas, que nem sempre representa uma adesão coerente no plano geral dos papéis sociais assumidos, tampouco é estável no tempo.

São artistas que compartilham uma reflexão gerada por todo um complexo de estudos, produzidos em diferentes áreas do conhecimento a partir do século XX e que põem em questão o caráter essencial, coeso, íntegro e imutável das coisas e pessoas. O pensamento contemporâneo que vai da Física às Humanidades, da Neurociência à Psicologia, levanta como hipótese mais provável que a natureza das coisas seja circunstancial, que só pode ser caracterizada parcialmente, de forma aberta, em certa conjuntura. E que, quando muda a circunstância particular, varia seu caráter. O que se evidencia no entendimento de mundo nestes estudos é o caráter provisório das coisas e sujeitos.

Essa perspectiva, no campo das identidades nacionais, tem um componente político importante. Ela chama-nos à atenção para o fato de que a maioria das nações consiste de culturas separadas, que só foram unificadas por um processo de conquistas violentas – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural.

Conhecida a história da constituição da nação brasileira, que dizimou grande contingente de nativos, integrou ou segregou outra parte deles, desterrou e escravizou grande número de africanos, povoou vastas regiões com grupos provenientes de diferentes países da Europa e da Ásia, foi invadida por holandeses, tem recebido constantemente leva de imigrantes de países miseráveis ou extremamente populosos, inclusive de forma clandestina,

etc. Esta história foi marcada por essas e muitas outras circunstâncias que acrescentaram ou subtraíram hábitos, costumes, expressões lingüísticas, culinárias, etc. O caráter cultural do Brasil se transformou todo o tempo, fato que impossibilita qualquer interpretação unívoca, ancestral e totalizante.

Outro componente político forte da descentralização das identidades nacionais é a explicitação das relações de desigualdades internas dentro de uma nação constituída de diferentes classes sociais, diferentes grupos étnicos e pela diferença de gênero. Compartilhando esse quadro de pensamento contemporâneo que questiona os essencialismos, o sociólogo Francisco de Oliveira (2003) procura desbancar a teoria do subdesenvolvimento, comumente empregada nas análises da sociedade brasileira, propondo a figura do ornitorrinco como metáfora para caracterizar a impossibilidade de encerrar tal sociedade em uma única categoria.

O ornitorrinco é um animal mamífero ovíparo, que vive entre a terra e a água, e também possui certas características reptilianas, ou seja, não se enquadra numa única classe determinada de animais. A escolha de Oliveira pela figura de um animal como metáfora da sociedade brasileira parte da escolha teórica de questionar a natureza progressista do desenvolvimento social, pautada na idéia de etapas sucessivas, com uma finalidade definida – do subdesenvolvimento para o desenvolvimento. O autor opta por uma interpretação evolucionista, ou seja, um processo social que implica em “seleção natural” pela eliminação dos menos aptos em cada caso.

Segundo essa perspectiva, o subdesenvolvimento não seria parte de um processo que tem início no mundo primitivo e, a partir de rupturas sucessivas, se encaminharia para o pleno desenvolvimento. Antes representa “uma singularidade histórica, a forma do desenvolvimento capitalista nas ex-colônias transformadas em periferia, cuja função histórica era fornecer elementos para a acumulação de capital no centro” (OLIVEIRA, 2003, p. 126). E, mais especificamente, o subdesenvolvimento foi uma idéia que produziu dependência pela conjunção de exploração dos recursos num âmbito do capitalismo internacional em articulação com interesses internos. O termo subdesenvolvimento, para o autor, revela, pelo prefixo sub, a função de hierarquização para as distintas nações, que fazem funcionar um sistema econômico modalizado de modo desigual.

Na interpretação de Oliveira, o Brasil, longe de ser um país subdesenvolvido, é como o ornitorrinco, contraditório. Altamente urbanizado, pouca força de trabalho e população no campo. Possui um setor industrial avançado, estrutura de serviço diversificada, quando ligada aos estratos de alta renda, e extremamente primitiva, quando ligada ao estrato

pobre. Um sistema financeiro atrofiado, mas que leva vantagens pela financeirização e elevação da dívida interna. Constituiu-se como democracia há pouco mais de três décadas e não está muito longe dos avanços da produção de conhecimento científico e técnico, no entanto, está altamente subordinado ao capital estrangeiro.

No Brasil aliam-se em perfeita harmonia as altas condições de vida e a miséria absoluta, que consiste na extrema acumulação do capital, por meio da qual a especulação financeira ocupa o topo da pirâmide social, cuja base é habitada por um enorme contingente que atua num mercado informal. O que argumenta Oliveira é que a precariedade da vida em diversos setores da sociedade brasileira é parte integrante de seu esquema produtivo e o que de fato impulsiona a sociedade brasileira a alcançar os nichos orgânicos de desenvolvimento em padrões internacionais.

Como aspecto final dos argumentos que desmontam a idéia essencial de identidade nacional, destaca-se o fato de que os traços gerais da cultura no Ocidente foram ditados pela hegemonia de certos centros neo-imperiais sobre distintos povos em diversos territórios por meio da colonização. Os três argumentos contra a idéia de identidade nacional unívoca (o de sua constituição por povos de distintas etnias, o de sua constituição interna por diferentes classes sociais e o da existência de parâmetros culturais internacionalmente comuns disseminados pela força neo-imperial colonialista) são também parâmetros para a criação de dança, numa perspectiva de identidade descentrada e politicamente crítica.

Procedimentos cênicos bem específicos, que abordam a questão da identidade de frente, têm lugar na prática de criadores associados ao mercado da dança. De modo direto, obras desconstroem o entendimento da identidade, compreendida de modo estável e essencial. Por exemplo, em *Agora se Mostra o que não Está Aqui*, uma ação performática criada pelo jovem artista Neto Machado, de Curitiba (PR), estreado em 2005, o público é levado a tornar público aspectos de sua vida, evidenciando, dessa maneira, contrastes entre compartilhamento e segregação incidentes naquele grupo.

Separando o público entre o grupo daqueles que assistem e o outro dos que não assistem à novela das 8, Neto Machado delimita um espaço no chão com giz, criando uma fronteira espacial que localiza o grupo no espaço, além de marcar cada pessoa com uma etiqueta para indicar à qual dos grupos pertence. Em seguida, ele pede ao grupo que sejam separados os que já fizeram uso dos serviços profissionais de um psicólogo, de um nutricionista ou de um decorador, e os que nunca fizeram uso dos serviços destes profissionais, marcando a fronteira espacial no chão e especificando cada um com a etiqueta correspondente.

Seguindo com as ações, ele separa o grupo em três: aqueles que assistiram a *Dogville* (filme do diretor dinamarquês Lars von Trier (1956), lançado em 2003), aqueles que não assistiram a *Dogville* e aqueles que não sabem o que é *Dogville*, seguindo a mesma operação de criar fronteira espacial, circunscrevendo o grupo num círculo feito com giz no chão e pondo a etiqueta que corresponde à caracterização de cada um em relação à questão.

O dispositivo simples, mas bastante eficaz, faz com que diferentes elementos do grupo coincidam, ou estejam em lados opostos, à medida que as propostas são anunciadas. Esse movimento de encontro e desencontro em que a performance coloca o espectador ressalta o caráter errático de cada sujeito dentro da malha social. Na seqüência, o artista separa cada um dos três grupos em dois, formando seis grupos no espaço. Três dos que estudaram em escola pública e três dos que estudaram em escola particular, envolvendo-os em círculos no chão e os etiquetando sempre. Deste modo, o chão vai ficando todo riscado e as fronteiras de um novo grupo invadem as de um antigo, tal como aconteceram nos processos históricos da formação das nações ou de grupos sociais afirmativamente identificáveis.

Depois, os seis grupos são subdivididos em 12: entre os que possuem e os que não possuem cartão de crédito. Posteriormente, os 12 passam a ser 24: os que falam e os que não falam inglês, sempre riscando o chão e etiquetando as pessoas, que, a esta altura, já portam seis etiquetas diferentes e compartilham o grupo com outras pessoas com as quais têm afinidades e divergências entre etiquetas ou, algumas vezes, encontram-se sozinhas no que deveria ser um grupo. Isso ocorreu em um dos grupos, os daqueles que falavam inglês, por exemplo.

Quando o público já está organizado de forma caótica pelo espaço, em vários pequenos grupos, o performer pede que o grupo se divida apenas em dois: os patrões e os empregados. E vai finalizando a performance entre aqueles que são público e aqueles que não são público da performance, questionando, de forma sutil, o estatuto do espetáculo a partir da experiência a que as pessoas foram levadas a experimentar e, desta maneira, fazendo a opção por identificar-se como público ou como agente na performance. A audiência decidia o que queria ser. Os que se identificaram como público sentavam no meio de uma roda, formada por aqueles que não se identificaram como público, operando, desta maneira, mais uma inversão, pois quem decidiu ser público, na verdade é quem estava sendo olhado, assistido, e quem decidiu por não ser público era quem observava.

Então ele manipula, mais uma vez, a audiência, entregando a alguns fones de ouvido que reproduzem uma gravação, na qual se pede a realização de ações como dançar, assobiar e passar o aparelho adiante. Aos outros ele entrega um papel com frases escritas e

pede-lhes que andem pela sala, repetindo em voz alta o que está escrito no papel. O público se transforma numa massa de transeuntes etiquetados, que passeia por um espaço cheio de marcas referenciais, repetindo frases que não foram pensadas por eles, atentos a uma voz que vem do fone de ouvido, realizando ações que lhes são solicitadas. Nessa última parte aparece, de forma também sutil, a forma como nos tornamos resultados de muitas falas, cuja origem é impossível de identificar. Evidencia-se, também, a maneira automática como somos habituados a seguir instruções, agindo em consequência de um reflexo.

Como parte do trabalho, Machado ainda exhibe uma placa na qual está escrita a frase “Agora se mostra o que não está aqui”, se debate no chão em movimentos convulsivos e sonoriza o passeio dos etiquetados, repetidores de frases e ações de outros, com ruídos que contribuem para aumentar ainda mais a desordem e o desconforto da situação. Essa obra é uma ação que põe em revista, de forma radical e inteligente, a idéia de identidade coletiva dentro da nossa sociedade segregadora e violenta.

Outra obra que põe a idéia de identidade em questão, de modo diferenciado, abrangendo as relações entre natureza e cultura, é *Aquilo de que Somos Feitos*, espetáculo da coreógrafa Lia Rodrigues, estreado em 2000. Lia Rodrigues é uma coreógrafa bastante experiente, cujos primeiros trabalhos foram realizados na segunda metade da década de 1970.

Em *Aquilo de que Somos Feitos*, Rodrigues, inicialmente, desnuda o corpo dos bailarinos e cria formas toscas, numa operação que despersonaliza a matéria humana para gerar outras subjetividades, comumente não associadas a pessoas e, sim, a bichos, objetos ou fantasias. Sem necessariamente se dar conta, o público exercita relacionar a forma humana com projeções mentais incomuns. Dessa maneira, se abre espaço para a conscientização do reduzido e viciado modo como olhamos para um corpo e os valores que estão relacionados a esta visão limitada e reincidente.

O olhar para o corpo nesse contexto relativiza os sentidos estáveis desta visão. O conhecido torna-se estranho. Mesmo a sexualidade, que é algo que se evidencia quando o corpo está nu, não ganha a relevância habitual neste caso. Essa é uma operação que faz mudar as idéias que comumente se projetam sobre o corpo, construindo uma nova coisa a partir da desestabilização das idéias familiares a esse tipo de observação. A coreógrafa e pesquisadora Dani Lima (2007, p. 65), analisando este espetáculo, nomeia essa parte de “materialidade” por ser um momento do trabalho, segundo a autora, em que a dimensão material do corpo é valorizada.

Num outro momento do espetáculo, Lia Rodrigues, em seu dispositivo coreográfico, veste os corpos com roupas, falas, movimentos e idéias muito massificadas,



como jeans e camiseta, slogans políticos e publicitários, um sinal feito com a mão, muito popular na década de 1970, que significa paz e amor, com uma música que remete a uma marcha militar. O habitual aqui mostrado, longe de ser confortável, estetizado e apaziguante, é radicalmente inquietante, cru – sem adornos harmonizantes –, o que gera um certo desassossego.

Confrontar, consecutivamente, a desestabilização de idéias habituais, que incidem sobre o corpo com a avalanche de idéias fabricadas que a cultura de massa imprime sobre o corpo, nos informa sobre a construção de sentido e identidade. Faz com que o espectador reviva o processo de significação relacionado ao corpo e à sua cultura, processo este deliberado num ambiente onde informações circulam numa velocidade e quantidade tão intensas que grudam no corpo, sem nos dar tempo de refletir sobre seu valor e importância. Sem mesmo nos dar oportunidade de escolha, sendo absorvidas por reflexo, automaticamente.

Nesse jogo, divagação e objetivação, entre as muitas coisas que normalmente não são o que parecem ser em seu contexto social, relação de mão dupla existente entre natureza e cultura se explicita. Afirmo, a partir da obra coreográfica de Lia Rodrigues, que a natureza biológica humana produz cultura e a cultura recria a natureza biológica, construindo um homem específico, dando-lhe diversas e dinâmicas identidades. Aquilo que nos liga enquanto espécie, que nos identifica como sujeitos, aparece na dança como o resultado da congruência do que é natural com o que é cultural. Nesse sentido, considero que a dança de Rodrigues defende a tese de que natureza e cultura são co-determinantes, uma determina a outra, e que essa relação de co-determinação seria significativa ao indagarmos sobre aquilo de que somos feito.

Para acrescentar outro artista, ao grupo daqueles que vêm desenvolvendo um trabalho coreográfico centrado sobre a questão da identidade no âmbito cultural, cito o espetáculo *Show: sobre o que se Vê (volume 1)*, de Cristian Duarte e Thelma Bonavita, estreado em 2007. A dupla de criadores também desestabiliza a imagem do corpo, mesclando um corpo no outro, sem se despir, mas, sim, ao se vestirem. Os dois rolam agarrados um no outro, pelo chão, enquanto tentam se vestir. Nessa ação, é difícil, mesmo para eles, saber qual perna pertence a quem! Dois corpos que aparentam ser mais que dois, parecem ter mais braços do que os que realmente têm.

O que vestem é uma roupa preta neutra, mas, além da vestimenta, há um acessório inquietante. Trata-se de uma peruca, não qualquer peruca e, sim, uma loira! Os dois, vestidos de preto, usam uma peruca loira. Como tantas mulheres e mesmos alguns homens que, no Brasil, pintam seus cabelos desta cor. Em momento algum é dado a esse signo uma valoração

específica. Apenas aparece como aquilo que normalmente se vê em nosso ambiente cultural, o que se torna senso comum.

Durante o espetáculo, os dois artistas pulam que nem sapo e cantam uma música, cuja base musical é eletrônica, mas de letra com teor sexual. O gesto lembra, de forma sutil, alguns shows musicais populares comuns no Brasil, nos quais a sexualidade e a dança extravagante são elementos explorados de forma recorrente. Digo sutilmente porque o caráter eletrônico da música e a roupa preta não reforçam essa idéia, abrindo as interpretações para um campo ambíguo.

O ambíguo parece ser o que norteia a representação dos mecanismos sociais de produção de identidade feita por Duarte e Bonavita em *Show*. Os dois artistas focam em seu trabalho a ambivalência que emerge dos modos de afirmação que identificam determinado grupo social, dos modos de produção de gosto que o mercado cultural opera. Em outra cena do espetáculo, ao som de uma música cuja velocidade foi alterada, eles se movem dando a impressão de que suas imagens também tivessem sido manipuladas na velocidade, como se, sobre a imagem dos corpos, estivesse aplicado o recurso da câmera lenta. Esse recurso permite observar detalhadamente o movimento de danças sociais, fazendo emergir dessa observação novas percepções sobre situações comuns.

A focalização das coisas que nos rodeiam sobre o prisma da ambivalência revela-se um recurso altamente sofisticado, pois não imprime, de antemão, um juízo de valor sobre o que se vê, mas, de modo inteligente, faz o público se identificar com as coisas, ou questioná-las, tais qual aparecem para nós. As coisas aparecem aí não exatamente como elas são. Elas estão sempre alteradas de alguma maneira, seja por um elemento que não a integra – no caso da primeira cena, a roupa e a sonoridade musical –, seja em sua velocidade, no caso do tempo de execução da música e do movimento em outro momento da dança.

Algo que se evidencia em *Show* é o movimento humano de querer ser algo ou alguém, e, por ser um movimento que implica em desejo, desestabiliza a noção do ser integral das identidades pensadas como naturalmente essenciais. O movimento indica todo o tempo um esforço enorme de se construir uma determinada forma, ou de alcançar certo objetivo, características culturais muito comuns à sociedade contemporânea. No espetáculo, tal característica se evidencia quando Bonavita despende um enorme esforço para subir em Duarte, projetando sua figura para o alto, de modo desequilibrado, utilizando-se do outro como escada.

Os três exemplos de espetáculos dados procuram evidenciar, através do corpo que dança, a idéia de que as identidades são socialmente construídas, seja através da sobreposição

de diferentes rótulos que agrupam e segregam, ao mesmo tempo, os sujeitos em nossa sociedade, como no caso específico de *Agora se Mostra o que não Está Aqui*; que a subjetivação de idéias que incide sobre o corpo se transforma e se estabiliza numa parceria entre o biológico e o cultural no caso de *Aquilo de que Somos Feitos*; ou, ainda, que as coisas como aparecem no mundo são ambivalentes, não têm um único sentido, como no caso de *Show*. Considero estes exemplos os mais emblemáticos para falar da rapidez como as informações grudam no corpo, o modo contraditório como o sujeito atua em diferentes situações e como os aspectos de identidade coletiva segregam e reúnem ao mesmo tempo o diferente.<sup>177</sup>

### 3.1. DESMONTANDO A IDENTIDADE NACIONAL

Agora, para falar especificamente de trabalhos que problematizam a identidade brasileira relacionada a ícones de nacionalidade como a alegria, a sensualidade e a tradição, apresento três diferentes exemplos: o primeiro é a obra *3Mg*, estreada em 2005, de Carmem Jorge, uma artista também curitibana (PR). Neste espetáculo, três corpos atualizam na cena acontecimentos à semelhança de como nossa experiência captura o real. Isto é, de modo voraz e indistintamente. Eles se divorciam da lógica racional que arregimenta o discurso verbal e, de modo subversivo, trocam a sucessão hierarquizada que constrói mensagens cognoscíveis por uma simultaneidade ambivalente e cheia de potência. Assim, estímulos de diferentes naturezas (som, imagem, cheiro, temperatura ou textura e sabores) invadem os sentidos humanos de forma descontrolada.

É nesta mesma ordem de descontrole que os três corpos com seus movimentos e gestos criam discurso em *3Mg*. Isso não significa que essa dança não se dedica a nenhum campo de interesse temático, ou que, pela natureza de sua organização descontrolada, nenhum entendimento se possa dela deduzir.

O interesse de *3Mg* é pela recorrência de estímulos circunscritos e identificados a certo grupo geograficamente localizado. Seu foco de interesse diz respeito a recorrências na cultura brasileira. Mas é preciso ter cuidado para não neutralizar a ação subversiva de *3Mg*.

---

<sup>177</sup> Os exemplos apresentados não são os mais importantes ou os únicos a defender essas posições. São a minha escolha para argumentar uma posição que, por figurar em trabalho acadêmico, também implica numa certa política, a política do exemplo.

Isso porque na obra de Carmem Jorge as referências são apresentadas do jeito como elas aparecem aos sentidos. Sem ordená-las num discurso conclusivo, a dança realça a desordem própria à natureza e nos faz inquirir sobre a idéia mesma de cultura.<sup>178</sup> Tal ação subversiva se instala, então, contra a engenharia social do “Estado jardineiro” (BAUMAN, 1999), que semeia subjetividades no sentido de colher subserviência.

Por meio de uma sintaxe de dança, os três corpos mimetizam o jeito como as informações concorrentes se relacionam no ambiente que circunscreve a idéia de Brasil. Evidencia-se a vontade que umas têm de prevalecer sobre as outras, denunciando-se a batalha patética que travam para permanecer como signo maior de identificação dos indivíduos. Assim, devolvendo aos espectadores a tarefa de dar sentido à luta insana de pôr ordem no imponderável, *3Mg* faz sua política cidadã de corpo.

Nesse aspecto é que reside toda sua potência: uma questão é apresentada não como pede a razão ideologicamente adestrada e, sim, como ela realmente se instala no mundo. Ou seja, de modo conflitante, recorrente, descontínuo. E tudo do jeito como se faz na dança, no corpo e pelo corpo.

Um segundo exemplo do questionamento da brasilidade através da dança foi produzido pelo casal Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira. Ângela é filho de André Madureira, diretor do já citado Balé Popular do Recife, um dos grandes representantes da representação da brasilidade na dança. Este projeto envolve Ângelo Madureira num questionamento dos parâmetros de brasilidade, os quais nortearam toda sua formação como bailarino – o artista cresceu dançando no Balé Popular do Recife. Outra questão significativa diz respeito à formação e atuação profissional de Ana Catarina. Ela estudou balé clássico e atuou na Cia de Dança Cisne Negro, de São Paulo, como primeira bailarina, dançando, entre outros papéis, a consagrada *Morte do Cisne*, de Michel Fokine.

O casamento desses dois artistas resultou em diferentes obras coreográficas que investigam maneiras de conciliar em seus corpos as diferentes técnicas de dança que cada um desenvolveu (*Somtir*, 2003; *Outras Formas*, 2004) e a dificuldade de existir no mercado da dança, sem pertencer a uma categoria de expressão artística definida – contemporânea, popular ou clássica (*Clandestino*, 2005). Também questionam como o que é considerado tradicional em manifestação de danças brasileiras não passa de releituras estilizadas de outras

---

<sup>178</sup> Um dos significados da palavra cultura é “lavora” ou “cultivo agrícola” (EAGLETON, 2005), uma intervenção humana no sentido de preparar, semear e regar o solo, propiciando o crescimento das plantas para colher seus frutos. Nesse sentido, o termo cultura aplicado a grupos sociais identifica uma série de procedimentos que visa a dominar sua expressão em determinados sentidos afim de que eles ajam de certa maneira.

manifestações, que também sofreram mudanças no tempo (*Como*, 2006). Este último é de interesse particular para a questão que busco desenvolver agora.

Em *Como*, os dois artistas fazem uma espécie de dança–documentário, que se reporta à história do Balé Popular do Recife, através da exibição de diferentes vídeos, de espetáculos de suas distintas fases, misturados a imagens de mestres de danças populares do Recife, depoimentos e a trechos de suas próprias danças. Esse procedimento ressalta o processo de transformações efetuadas nas chamadas danças tradicionais que, no senso comum, são vistas como imutáveis.

O dispositivo cênico de *Como* ressalta o caráter discursivo sobre o sentido original das manifestações populares – porque estas falas são usadas como meio de dar um valor extra a esse campo da expressão cultural – e prega no sentido de criar ações que as preservem. Em *Como* fica claro que o que se preserva nas manifestações populares é muito pouco, um desenho geral, um decalque mal feito. Seja no figurino que se estiliza, seja no passo que é amplificado para dar um efeito cênico, seja na organização espacial impossível de ser reproduzida tal qual, o “original” em função das imposições que os diferentes espaços colocam. Nada do que se vê na cultura se preserva, ao contrário, tudo sempre a transforma.

Mas não somente isso. Estes dois criadores procuram evidenciar o fato de que as representações teatrais baseadas nas manifestações populares não são ações que visam a preservar o sentido “original” dos folguedos populares. Nestes casos, as transformações são ainda maiores, ajustam-se ao contexto cênico, incorporam referências de outras manifestações, assimilam os avanços e praticidades das inovações que as tecnologias cênicas oferecem, enfim, se reconstroem a cada vez que são realizadas. *Como* é uma ação que procura desmistificar o caráter sacrossanto que envolve o imaginário relacionado ao caráter ancestral das manifestações populares. Exibe provas factíveis, registros em vídeo, atestadores de que na cultura nada se preserva integralmente, tudo sofre transformações.

Outro espetáculo que se alia a *3Mg* e a *Como*, no sentido de argumentar contra a idéia de identidade brasileira centrada, unívoca e estável, é o espetáculo *Sertão*, de Marcelo Evelin de Teresina (PI), estreado em 2003. De fato, nesse trabalho e em *Bull Dancing* (2007), Evelin mescla referências da dança proveniente de manifestações da cultura popular com questões sociais urgentes, o que confere a estes trabalhos um caráter crítico, apresentando peculiaridades de uma vida de miséria, que se veste de fantasia e sai pelas ruas a dançar.

*Sertão* é mais pertinente para o assunto que ora tratamos, por provocar o espectador a refletir sobre o que seria o universal e o local no contexto da produção cultural internacional. Partindo da singularidade da vida no sertão da Paraíba, Marcelo nos mostra

como o que é considerado local está totalmente impregnado por aquilo que é considerado universal, e vice-versa. Ou, dito de outra forma, como o que é característico de um grupo social, em dado contexto, é contaminado por idéias, produtos e formas de serviços produzidos por um mercado globalizado. O típico de um grupo social se reorganiza de forma a metabolizar as informações estrangeiras, bem como os produtos globalmente comercializados assimilam aspectos de diferentes grupos locais para obterem uma inserção maior no mundo.

Aspectos da música, da dança e da poesia sertaneja são colocados lado a lado com sonoridades, tipos de movimentação e versos da música, da dança e da poesia mundialmente consumidas como universais. O dispositivo cênico de *Sertão* parece esclarecer que, entre estes dois universos que inicialmente parecem radicalmente antagônicos, existem semelhanças tão grandes quanto diferenças. Isso nos faz refletir a respeito do porquê da diferenciação de estatuto entre a produção cultural realizada em países economicamente centrais e aquela produzida por países que orbitam em torno destas grandes potências econômicas mundiais.

Pertencendo a classes distintas, diferente também é o tipo de participação do mercado de bens culturais que cada um destes países estabelece. Esta é uma das formas utilizadas para sustentar a posição economicamente dominante dos países mais ricos sobre os países mais pobres, garantindo que os produtos por eles produzidos circulem num mercado muito maior, por serem considerados universais, enquanto os produtos culturais considerados locais, produzidos, em geral, por países mais pobres, circulam num mercado limitado, enfrentam mais dificuldades para serem produzidos e possuem, via de regra, um baixo valor de mercado.

Pode-se considerar *Sertão* uma metáfora que delata a aridez das relações estabelecidas entre centro e periferia, entre regional e global, e aponta para a relatividade de tais categorias, possibilitando reflexões sobre os jogos de poder envolvidos em seu estabelecimento. Contribui para o entendimento do que está em jogo quando se usa o dispositivo da identidade para separar o contemporâneo do tradicional na dança, na música e na poesia. *Sertão* me parece mais um dos alertas sobre o caráter perverso, calculista e segregador do chamado movimento de globalização que, de fato, marca a radicalização da internacionalização do sistema econômico capitalista.

Seja apresentando o modo desorganizado e incontrolável como as informações sobre o ser nacional atingem nossa sensibilidade, como faz Carmem Jorge em *3Mg*, seja desmistificando o caráter conservador das tradições populares, como faz Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira, em *Como*, seja apontando para as relações implicadas entre o que é considerado local e universal, como faz Marcel Evelin em *Sertão*, a produção de dança vem,

sistematicamente, apresentando argumentos que desmontam a atitude romântica de representação do nacional pela dança no Brasil.

### 3.2. IDENTIDADE E DIFERENÇA: GÊNERO E ETNIA NA DANÇA DO BRASIL

Além dos aspectos relacionados a questões mais amplas da idéia de identidade cultural debatidas a partir dos três primeiros espetáculos analisados e dos aspectos que questionam especificamente o estatuto da noção de identidade brasileira, tendo como exemplos os três últimos espetáculos, existem outros aspectos importantes a serem debatidos: o caráter homogêneo e a segregação que a idéia de ser nacional implica.

O Brasil possui, dentro de sua fronteira, sujeitos que se identificam de modo dissonante com o padrão dominante de identidade nacional. Assim, por exemplo, existem brasileiros que não sabem sambar ou jogar futebol, mulheres que não têm curvas acentuadas, nem são sensuais; gente que age de modo não cordial, nem é extrovertida e não gosta de festas. A generalização de certas características como elementos que identificam um certo grupo de modo determinante reduz sua complexidade, relativizando a importância da diferença que nele habita.

No cerne da homogeneização existe algum conteúdo particular que dá cor à sua universalidade e garante sua eficácia (ZIZEK, 2004, p. 11). O que se considera comum a toda a nação brasileira é apenas a seleção de uma parte pequena dela. A gíngua, a simpatia, a sensualidade, por exemplo, características emergentes em certo contexto histórico, como já debatido, assumem o estatuto do universal atemporal, próprio ao brasileiro. Ou seja, o particular torna-se universal. Dessa maneira, o que acontece com aqueles que não se enquadram nos aspectos hegemônicos da idéia de identidade nacional? São desconsiderados, marginalizados, jogados na invisibilidade?

A idéia arbitrária da coincidência entre território, estado e povo, imposta como princípio universal da identidade nacional, para além de promover sua emancipação, reprime a complexidade e a diferença constitutivas da nossa geopolítica. O fato de ter nascido em território brasileiro não dota um indivíduo daqueles atributos relacionados à identidade brasileira. Como estamos tentando atestar, toda identidade é fruto de uma construção e funciona como instrumento de inclusão/exclusão, como aponta Bauman (1999, p. 153).

O senso comum do que seja a identidade nacional brasileira é fruto de puro fetiche e tem efeitos perversos sobre a diferença que constitui a complexidade de expressões que coabitam nosso país. A veneração e o culto para com aquelas características que foram elevadas ao patamar da hegemonia não têm fundamento, não se sustentam em parâmetros empíricos e, sim, possuem objetivos perversos de manter a hierarquia e exploração entre seus distintos estratos sociais.

Aderir e reforçar a idéia hegemônica de identidade nacional é corroborar ou se sujeitar a esse tipo de exploração. Alguns procedimentos artísticos em dança têm-nos chamado à atenção exatamente para a diferença e complexidade que coabitam o ambiente cultural brasileiro e para a perversidade provocada pela idéia de ser nacional homogêneo. São artistas que não reforçam o fetiche do ser brasileiro.

Como pode sobreviver uma mulher que nasce no Rio de Janeiro, em quem a natureza não proviu peitos redondos e bunda avantajada, atributos das mulheres cariocas? Este é o dilema que a coreógrafa Helena Vieira apresenta em sua obra *À Simone da Bela Visão*, estreada em 2005. Sentindo-se diferente da maioria das suas conterrâneas que, se não nasceram com os volumes correspondentes ao padrão, tomaram a providência de adquiri-los com a inclusão de próteses, Helena Vieira fez o contrário. Ao invés de se “turbinar”, decidiu se posicionar artisticamente perante o bombardeio de peitos e bundas nas praias, nas ruas, nos jornais, nas revistas e nas TVs, criando um espetáculo que debate esse tipo de imposição colocada, em particular, à mulher no Rio de Janeiro. O orgulho da mulher carioca de possuir um corpo de sereia, para esta coreógrafa, é um pesadelo diário.

A cirurgia cênica à qual essa artista se submete revela a obsessão por corresponder a um ideal estético de corpo que impera na Guanabara. Ela exhibe a ausência daqueles atributos típicos no seu próprio corpo, fazendo com que a platéia enfrente junto com ela essa falta. Quando o público entra na sala, se depara com uma figura andrógena que, ao som de uma música pop, se exercita compulsivamente pulando corda. Helena usa cabelos curtos, mede, aproximadamente, 1,68m e deve pesar em torno de 57 quilos. Seus seios não têm volume aparente, e seu corpo vestido não marca de modo característico o gênero feminino.

Como parte de seu procedimento, a artista desnuda-se da cintura para cima perante a platéia e faz nascer em seu corpo várias personagens marcadas pelo estigma da fealdade. Essas expressões surgem a partir de contrações corporais e tensões faciais realçadas pela camiseta que Helena Vieira transforma em adorno de cabeça, um torço. O jogo de imagens que se sucedem destas ações simples a impele a questionar os padrões de beleza, bem como as diferenças atribuídas aos gêneros. A carne da bailarina vira bandeira política de



debate sobre a figura da mulher e sua posição na sociedade, como chamou-nos à atenção Lídia Kosovski (1956), num bate-papo após a apresentação do espetáculo do dia 6 de novembro, no SESC Copacabana.

O drama pessoal da bailarina não se resolve e, sim, se manifesta. Ela não aderiu ao padrão fortalecendo sua evidência, ao contrário, ela denunciou sua violência, expondo a crueldade que tal padrão implica. Ao fazer emergir de seu próprio corpo uma seqüência de imagens e figuras “feias”, Helena faz com que o espectador se questione sobre a própria idéia de beleza e feiúra na qual nossa sensibilidade é treinada a responder. Outra questão que acompanha o público, pós-audiência de *À Simone da Bela Visão*, é o porquê do nosso apego e valorização a certo tipo de padrão que serve para legislar certas situações, coisas ou pessoas.

Para além da sua aparência física, Helena Vieira é mulher e nasceu no Rio de Janeiro. O fato dela não ser recheada de mamas e nádegas não deveria ser motivo de vergonha ou exclusão, se em nossa sociedade os valores de não-violência e solidariedade fossem relevantes. A obra dessa artista nos chama à atenção para a crueldade e segregação que a idéia de identidade unívoca e estável pode gerar num ambiente complexo, habitado por diferenças, como é o caso particular do Rio de Janeiro.

A identidade estabelecida no senso comum sobre a mulher carioca não contempla o universo de mulheres que formam esse grupo. É exatamente esse tipo de exclusão que a obra de Helena Viera delata e contra ele o corpo dessa artista se manifesta em dança, apontando o caráter fetichista que envolve a imagem preconcebida da mulher de forma geral e da carioca, de modo específico.

Quando alguém nasce e cresce no Brasil, mas possui características físicas marcantes de outra etnia, que tipo de problemas esse alguém pode enfrentar, num país onde o fundamentalismo étnico e cultural é uma tônica? Quem coloca esse problema em sua obra coreográfica, exemplarmente, é a artista paulistana Letícia Sekito. Descendente de imigrantes japoneses, Sekito se considera brasileira, mas, por conta de seu biotipo, nem sempre é aceita como tal. O Brasil abriga a maior população japonesa fora do Japão. Os imigrantes japoneses começaram a vir para o Brasil desde 1907. Hoje cerca de 1,5 milhão de *nikkeis*, termo utilizado para denominar os japoneses e seus descendentes, vivem entre nós.

A artista não fala o idioma japonês e até 2008 não conhecia o Japão. Em 2004, impulsionada pela contradição de ser considerada parte de uma cultura da qual só conhecia fragmentos de antigas gerações desterradas, resolveu criar *Disseram que Eu Era Japonesa*, espetáculo coreográfico que explora o entendimento da artista sobre o que seria ser ou não ser japonesa. A questão principal deste trabalho refere-se ao que na vida da coreógrafa poderia

ser identificado como “tipicamente japonês”. O debate na obra de Letícia também coloca qual é o lugar do diferente numa cultura que impõe o igual como modelo.

Para Sekito, assim como para tantos outros descendentes de japoneses, a reiteração do ser japonês não condiz com sua experiência de vida, por isso ter reunido, em cena, sua pouca informação sobre a cultura japonesa à fantasia que ela projeta sobre esse universo cultural. O resultado é altamente desconcertante, pois, ao contrário do tipicamente japonês, o que se vê é uma seqüência de estereótipos, caricaturas mal feitas. O que a performer expõe é a impossibilidade de ser tudo aquilo que as pessoas insistem em dizer que ela é.

Letícia Sekito partilha o mesmo conjunto de experiências culturais que outros paulistanos de sua idade e classe social, fato que só lhe permite criar e imaginar coisas diferentes de quem conhece e vive a cultura tradicional japonesa. Sem fazer qualquer pesquisa aprofundada sobre a cultura japonesa, ressaltou o dilema de alguém que é culturalmente uma coisa e etnicamente outra. Duas vezes excluída por não aparentar ser brasileira e por não se comportar como japonesa, a artista vive na própria pele a impossibilidade de assumir plenamente qualquer uma das duas identidades culturais.

Essa contradição se radicaliza no espetáculo quando a artista encontra-se vestida com um quimono, traje tradicional japonês, e dança, com desenvoltura, um samba. Seu biótipo combina perfeitamente com a roupa que veste, mas não com a dança que executa com propriedade. A expectativa por um mundo ordenado entra em colapso ao deparar-se como o dilema apresentado por *Disseram que Eu Era Japonesa*.

O dilema que se tornou clássico na obra *Hamlet*, de William Shakespeare (1564-1616), retorna na obra coreográfica de Letícia, não em sua dimensão psicológica e, sim, em seu âmbito cultural. Ser ou não ser japonesa é a pergunta colocada pela artista nesse espetáculo e em outro procedimento cênico seu, *E Eu Disse*, obra estreada em 2007. O espetáculo mostra as armadilhas que a idéia de identidade cultural unívoca e imutável pode criar num contexto cultural complexo e cheio de diferenças, como é o caso específico da cidade de São Paulo.

Nessa linha de raciocínio, cabe ainda perguntar que tipo de reação um gay brasileiro pode ter diante do projeto de lei que tramita no Congresso Nacional brasileiro, instituindo um Programa de Reorientação Sexual, destinado a pessoas que, voluntariamente, optarem pela mudança de sua orientação sexual, da homossexualidade para a heterossexualidade? O coreógrafo Ricardo Marinelli respondeu a esse fato com dança, criando *Pelo Menos no País das Maravilhas*.

O artista mostra fotos suas de quando era bebê, de seus pais, da primeira menina por quem romanticamente se apaixonou, do primeiro menino com quem teve suas primeiras experiências sexuais e conta um pouco de sua vida pessoal e dos caminhos que o levaram a se relacionar sexualmente com parceiros do mesmo sexo. Ele realiza uma dança vestido com calça e camisa e a repete, num outro momento, usando agora um vestido; dança tropeçando e caindo entre um dado e outro de uma linha que divide uma área específica do palco em dois lados; canta a música *Socorro*, do compositor Arnaldo Antunes, cuja estrofe inicial diz: “Socorro, não estou sentindo nada/Nem medo/Nem calor/Nem fogo/Não vai dar mais pra chorar/Nem pra rir...”. E finaliza nu, tendo um ataque de espasmos até cair no chão.

Os objetivos do projeto de lei são auxílio e orientação especializada dos órgãos de saúde à pessoa homossexual que optar pelo “retorno” à heterossexualidade, desenvolvimento de ações e projetos destinados à garantia da saúde sexual das pessoas atendidas e informar a sociedade em geral sobre a prevenção, apoio e a possibilidade de reorientação sexual das pessoas que vivenciam a homossexualidade. Pela resposta coreográfica dada por Marinelli, é de se supor que ele encara sua orientação sexual de modo muito natural, como creio que deva ser, mas que, a partir do conhecimento deste projeto, começou a se sentir como se portasse uma doença.

Num país democrático, onde se supõe que a livre expressão seja um dos direitos garantidos pela Constituição, será que é aquele programa mesmo necessário? Existe um programa que auxiliem os pais, amigos e sociedade em geral a aceitar a diversidade de orientação sexual? Como funcionam os programas de ajuda aos portadores de doenças sexualmente transmissíveis? Num país culturalmente marcado pela ideologia católica, bem como por uma atitude machista, quais seriam os reais propósitos do excelentíssimo deputado federal Neucimar Fraga (1966) (PL-ES), autor do projeto?

O confronto entre a leitura textual do projeto e os relatos íntimos de Ricardo leva a platéia a pensar sobre este assunto. Como gay, Marinelli não se sentiu à vontade ao saber da existência de tal projeto e tomou uma providência, tornando pública sua orientação sexual em confronto com o propósito do deputado Neucimar. O jeito como a cena foi organizada aponta para o modo como Ricardo se sentiu ao perceber que o projeto corrobora a crença de que a orientação sexual é caso de doença.

Nos três exemplos dados procurei mostrar como alguns artistas têm tratado a diferença cultural, de gênero e de etnia em trabalhos coreográficos. Seja no caso da imagem e posição da mulher na sociedade, como nos mostra Helena Vieira, seja no caso das diásporas, como elabora Letícia Sekito, seja quanto à orientação sexual, como se posiciona Ricardo

Marinelli, torna-se claro que as identidades coletivas são perversas em seus ideais hegemônicos. Que a ideologia da unidade comum é altamente violenta em relação à inevitável diferença que existe em qualquer grupo social.

### 3.3. O RUIR DOS GRANDES MODELOS ESTÉTICOS

No Brasil, uma série de fatores distintos tem contribuído para um contexto de efervescência no campo da dança: o surgimento de novos cursos técnicos, de graduação, pós-graduação e residências; a criação de redes de comunicação, de produção e colaboração; o aumento considerável de publicações; o reaparecimento de algumas linhas de subvenção e o redimensionamento de outras; o fortalecimento das mostras em detrimento dos concursos de danças, etc. São alguns exemplos de tais fatores.

Não há como negar que o conjunto desses diferentes acontecimentos promove consideráveis deslocamentos nas práticas de criação e em seus respectivos produtos. Nota-se na criação uma generalização de processos guiados pela vontade de experimentar e, na cena, produtos coreográficos ligados à poética da arte contemporânea, muitas vezes difíceis de serem reconhecidos como dança.

A prática experimental em dança, bem como em outras linguagens da arte, não é algo novo, de nossa geração. O gesto artístico observado nos vestígios deixados por gerações passadas indica uma multiplicidade de abordagens e heterogeneidade na expressão. Talvez o que esteja acontecendo conosco seja um momento de intensificação da produção, acompanhado de uma ansiedade por resultados singulares em termos de expressão.

É também perceptível nessa intensa produção, ansiosa por colapsar as formas tradicionais da dança, o desejo de refletir declaradamente na obra uma posição perante o mundo, os seus ideais políticos. Os produtos de dança ligados ao contexto que tentamos precariamente descrever estão ligados à poética da arte contemporânea e reportam-se à experiência de ser alguém nos respectivos lugares e tempos onde ser se fizer necessário em nosso mundo!

Como em outros momentos de efervescência, os artistas têm se dedicado hoje a trabalhar sobre questões relacionadas ao controle do corpo, às referências da cultura, ao borrar a materialidade do corpo, ao cruzamento entre tradição e contemporaneidade, à concretude do corpo, aos estereótipos do corpo, ao corpo visto como objeto, à precariedade do corpo, ao

corpo doente, à memória do corpo, à imagem do corpo, à diferença entre gêneros, ao prazer, ao real e ao virtual, aos estigmas do corpo, à banalização do corpo, à degeneração do corpo, à comunicação, à cultura de massa, à capacidade do corpo em criar realidades sutis, às realidades paralelas, à violência, ao lugar da dança, à relação entre emoção e ação, etc.

Essas questões tão recorrentes no universo poético da arte se materializam com diferença em relação ao modo como elas se materializavam no passado. Tal diferença é relativa às modificações assimiladas na experiência de vida, na ordem de funcionamento das coisas no cotidiano contemporâneo. Se, por um lado, a agilidade, a mobilidade, grandes quantidades, sistematicidade e estetização têm sido imperativos radicais na contemporaneidade cotidiana, os dispositivos cênicos na dança contemporânea, por outro, tendem a serem radicalmente lentos, básicos, limpos, enxutos. Talvez com a intenção de se oporem ao movimento geral das coisas. A oposição também parece ter motivado outros momentos históricos de efervescência na produção da dança. A exacerbação da espetacularidade na vida cotidiana é elaborada nos produtos artísticos e investigada em muito de seus aspectos como atesta a lista de questões que interessam aos criadores contemporâneos.

Porém, nem toda iniciativa artística associada a tal contexto de efervescência logra produzir uma dança intensamente afinada com seus próprios propósitos. Esse contexto, como os passados, se configura a partir de uma série de tentativas. Mais ou menos conectadas com os propósitos gerais, visíveis ou quase imperceptíveis, com mais ou menos condições para desenvolver-se. Mais uma vez chamo à atenção para o fato de que o que no meu discurso parece uma massa homogênea, “produção contemporânea de dança”, é, de fato, um conjunto de diferenças. Ligar diferentes artistas e seus trabalhos singulares para analisar aspectos de um contexto é sempre muito arriscado, pois suas conseqüências são muito semelhantes às geradas pelas formas de identidades coletivas: redução da complexidade interna ao grupo estudado, generalização de casos particulares, supressão de aspectos particulares, não generalizáveis. Portanto, esse tipo de procedimento importante para uma visualização contextual está recortado de muitas e diversificadas exceções que não confirmam a regra.

Se, por um lado, os artistas da dança associados a esse contexto têm afinidades de interesses, por outro, eles partem de contextos e experiências muito distintos. Experimentação pressupõe uma abertura para o não habitual. É abrir mão do conhecido e se lançar a práticas pouco familiares. Trata-se de um trabalho duro, não somente em relação à elaboração de uma obra em si, mas também em termos do engajamento e transformações pessoais que esse processo envolve.

É muito difícil sair de um processo de criação experimental radical da mesma maneira que se entrou nele. Normalmente eles demandam um empenho e uma capacidade de distanciamento muito grande para manter o espírito do teste, sem ceder à primeira solução fácil que surge de um hábito. Algumas destas obras até trabalham sobre a questão dos hábitos coreográficos, problematizando suas práticas criativas, pois o hábito é uma das questões importantes nesse processo.

É claro que nem todos nesse contexto conseguem redimensionar sua própria prática na primeira tentativa de experimentação. Às vezes, o que se alcança é um rascunho destes propósitos, que só com o tempo e a insistência podem resultar em mudanças efetivas. A diferença também se faz notar no tempo que cada um necessita para unir propósitos às práticas. Tendo os agentes coreógrafos dessa efervescência propósitos comuns e diferentes recursos para investimentos, condições, contextos e experiências, é natural que um sirva de referência para o outro, provocando, num plano geral, certa recorrência de modos de encenação – o que se revela como contradição para com os propósitos iniciais.

Uma vez mais, se olharmos atentamente para a história dos momentos de efervescência artística, notaremos essa mesma contradição. Parece que existe uma tendência humana a estabilizar o campo de experiência. E a arte, embora tenha como função a elaboração do sensível, muitas vezes pela desestabilização de seus padrões, não escapa dessa tendência à estabilização de suas formas. O mercado, as críticas jornalísticas e modelos pedagógicos na dança também têm papel atuante nessas contradições. Por exemplo, quando generalizo um contexto de diferenças, ressaltando certas características, tendo a criar uma idéia de comum estável de poética contemporânea, na qual o que prevalece, de fato, são as diferenças.

Entre outras coisas, foi essa estabilidade que determinou um esfriamento na ebulição dos contextos produtivos em outros momentos históricos e propiciou o surgimento de novos contextos. Por esta análise estar dedicada a um nível macro de descrição, planos gerais de contextos que simulam realidades juntando o que é diferente, ela não considera estrategicamente os níveis de descrição mais baixos, onde se tem sempre diferentes artistas, todo o tempo realizando diferentes projetos, alcançando diferentes resultados com mais ou menos condições de trabalho.

A estabilização de um momento de efervescência aponta para questões também antigas, como da reprodução, imitação, cópia, modelo, sistematização das práticas. E essas são questões que também mobilizam a poética contemporânea nesse atual contexto de efervescência criativa de dança. Estamos em meio a um movimento que me remete à idéia da

cobra engolindo o próprio rabo. Parece que questões como a originalidade deixaram de ter tanta importância para experimentação em arte, uma vez que o ato criador, ao que tudo indica, parte sempre de uma série de referências anteriores a ele mesmo.

Estamos vivendo o momento efervescente durante o qual a produção tem questionado suas práticas, o que se faz sentir nos resultados criativos e no público, numa transformação nos hábitos perceptivos. Mas num contexto histórico maior, estamos apenas dando continuidade a processos históricos de evolução dessa linguagem da arte. É difícil ter a clareza das similitudes e discrepâncias entre gerações passadas e a atual; o que é compartilhado e o que é singular para a atual geração; nas questões de hoje, as suas relações com as do passado; o tempo que cada artista precisa para alcançar um resultado mais contundente, etc.

Tendo isto como perspectiva, é importante ressaltar um discurso que vem se reproduzindo fortemente. Tenho ouvido em diferentes lugares da comunidade de dança do país (Belém, Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Porto Alegre) um argumento que identifica a poética da dança contemporânea desenvolvida no Brasil à produção de alguns jovens artistas europeus. As criações de alguns artistas europeus têm sido conhecidas por nós através da programação dos festivais que fazem parte do Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança, que envolve o Panorama Festival (RJ), o Festival Internacional de Dança do Recife (PE) e a Bienal de Dança do Ceará. Em geral, esse discurso condena essa ligação afirmando que essa prática é uma posição submissa e colonizada de copiar o modelo daqueles artistas europeus.

A existência desse discurso dentro da comunidade de dança me parece problemática, porque revela o modo pouco acurado como nos relacionamos com as coisas por diferentes motivos. Primeiro, a produção de grande parte dos artistas europeus que vemos nos festivais data de, mais ou menos, dez anos, enquanto a poética da arte contemporânea, na qual eles se inscrevem, vem se desenvolvendo há quase cem anos. Segundo, a dança que tal discurso geralmente tenta preservar, em suas bases, tem referência no modo de representação que mais colonizou o corpo cênico na história do espetáculo, o dispositivo coreográfico.<sup>179</sup> Terceiro, apesar do aparente desconhecimento que parece fundamentar os argumentos do discurso em questão, arte contemporânea existe no Brasil há pelo menos 50 anos!<sup>180</sup>

---

<sup>179</sup> Sobre esse assunto ver PAIXÃO, Paulo. *Processos de Comunicação Coreografia e Gramaticalidade*. Dissertação (Mestrado)—Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2002.

<sup>180</sup> A pesquisadora Marisa Florido César (2006) considera que artistas como Flávio de Carvalho, Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre 1956 e 1960, foram os precursores da arte contemporânea no Brasil.

Claro que esse modo pouco cuidadoso de referenciar uma linhagem de artistas brasileiros influenciados por artistas europeus é fruto de uma grande desatenção em relação aos processos históricos em geral e, em particular, às atividades artísticas, tanto da parte dos que, desavisados, reproduzem esse discurso, quanto dos organizadores dos festivais que, cientes do fato, ainda não criaram nenhuma estratégia para dar as devidas referências sobre as poéticas envolvidas em suas programações.

É comum encontrar em nosso país trabalhadores da arte cujos conhecimentos sobre a área são restritos, primeiro, ao tempo em que eles estão ligados à atividade e, segundo, à geografia à qual pertencem e na qual atuam. Por outro lado, as mostras de dança contemporânea são organizadas em contextos políticos específicos. Elas são pontes reais entre a produção local e o mercado de dança nacional e internacional, pois recebem a visita de muitos curadores e, por este motivo, os festivais são os lugares onde os criadores querem estar. A opção desses eventos, em geral, é por obras “experimentais”, e daí o que acontece é que, para não serem excluídos, alguns artistas acabam adaptando seu trabalho àquela exigência. Outra questão importante refere-se às ações pedagógicas dos eventos. Elas se relacionam pouco à “história das práticas artísticas contemporâneas”, trabalhando, com maior frequência, com o processo criativo dos artistas envolvidos na programação. Dessa maneira, os eventos dão margem a uma reprodução dos processos compartilhados durante o encontro, sem uma noção maior do contexto em que essas práticas se inserem.

Num imaginário de idéias onde a história pouco importa, a realidade passa a ser inventada a partir de lembranças recentes. Acredita-se que o balé, por ser a referência hegemônica entre nós, é aquela que nos identifica, enquanto a dança elaborada a partir de uma experimentação em relação à linguagem seria colonialista, pois a experiência recente nos diz que quem pratica esses tipos de danças são os europeus, que mostram seus resultados cênicos e ensinam seus processos no contexto dos festivais. Tanto os defensores do tradicionalismo quanto os promotores dos festivais, fazendo opções diferentes, contribuem com a proliferação desse discurso equivocado, de maneira direta ou indireta.

Nada contra quem, por razões históricas, políticas, éticas ou estéticas, escolhe modos mais conservadores para organizar sua obra de dança ou a eventos que possibilitam o desvelar dos procedimentos de criação de alguns importantes artistas do cenário contemporâneo. O que está em jogo é uma polêmica maior. Como aceitar que a ignorância dos percursos históricos da arte produza discursos tão imprecisos? Como se relacionar com os entraves ocasionados pela proliferação de tais discursos? Aqueles que não trabalham com dispositivos tradicionais, mas que também não conhecem os processos históricos nos quais a



arte contemporânea foi desenvolvida fazem o quê? É possível desenvolver um trabalho consistente sobre o qual só se tem uma vaga noção?

Você, integrante da comunidade de dança, pare e pense um pouquinho. O que você sabe sobre os processos históricos da encenação? Você conhece algo sobre as questões que levaram os diferentes grupos de trabalhadores da arte a reelaborar suas práticas em seus respectivos contextos? Que tipo de relação seu trabalho estabelece com os diferentes tipos de representações cênicas historicamente elaboradas? Como você compartilha seus conhecimentos com os outros?

Eu me pergunto que tipo de arte estamos produzindo ou ajudando a produzir com referências tão restritas. O conhecimento sobre a evolução dos processos de representação nos ajuda a ler o modo particular como cada obra se organiza e às quais referências poéticas ela se associa. Desse modo, também é possível entender como o artista se coloca politicamente em público. A escolha por um tipo específico de representação conseqüentemente acarreta um tipo específico de posicionamento político do artista. Construir uma cena na ignorância da relação que ela traça com a história da encenação significa, portanto, uma atuação artística alienada.

É necessário mudar de atitude com urgência! Não é tão fácil como parece atacar um problema tão grave quanto a falta de informação, mas em nossa área é imperativo que nos conscientizemos da situação para que cada um faça sua parte, ajudando a transformar o contexto. Por um lado, existem alguns títulos sobre a história da encenação teatral, dos diferentes tipos de representação artística, e muitos sobre arte contemporânea no mercado editorial. Talvez eles não sejam precisos, abrangentes, aprofundados, mas o livro é sempre um bom começo. Depois, pode-se ir à internet, visitar sites de museus, de artistas, assistir a trechos de espetáculos que lá estão disponíveis, entre outros caminhos. Por outro lado, os festivais no nosso país, a meu ver, deveriam dedicar parte considerável de sua programação a fornecer informações sobre a história dos diferentes procedimentos artísticos apresentados pelas obras encenadas em cada edição. Alguns especialistas poderiam ajudar a encontrar boas soluções para instigar a curiosidade sobre essa relação.

Há que se ter cuidado com algumas armadilhas do conhecimento sistematizado. A classificação dos modos de representação artística em categorias, estilos ou modalidades tem um caráter didático, mas é muito difícil enquadrar a produção artística de um grupo, de um criador específico, ou mesmo uma única obra num estilo sem reduzir sua complexidade interna. Tentar encontrar uma data e um lugar preciso para o surgimento de um dado tipo de expressão artística é outra armadilha perigosa, pois cada expressão sempre tem referência em

modos anteriores encontrados em lugares diferentes. As idéias de cronologia linear (sucessiva, progressiva e acumulativa) e origem autoral e geográfica, aplicadas aos diferentes modos de representação, não se sustentam, pois tais modos coexistem, simultaneamente, no espaço e no tempo. Sua ocorrência se dá de forma errática e, em geral, sua manifestação é híbrida e não pura. Isso revela o quão difícil é encontrar um limite claro sobre o que é singular e o que é comum entre diferentes procedimentos artísticos.

Sou testemunha<sup>181</sup> de um momento em que a dança no Brasil tem iniciado um processo de expansão com conquistas significativas nas áreas pedagógica, artística e teórica. Atacar um problema complexo como esse é crucial para potencializar todas essas conquistas, transformando-as em terreno seguro para uma maior profissionalização da área. Se não tratarmos de questões como essas, com urgência, é possível não termos condições de seguir expandindo, pois cada conquista exige dos membros de nossa comunidade mais e mais competência, não somente em suas práticas, como também no modo de articular seus pensamentos e seus discursos.

Para tentar fazer um exercício de localização de alguns parâmetros que nos ajude a entender o que seria uma prática coreográfica contemporânea, cito Michael Archer (2001), historiador da arte contemporânea, que relaciona alguns parâmetros relativos ao fazer da arte contemporânea em geral. São eles: uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas; desmistificação da aura do objeto de arte; a utilização indiscriminada de qualquer matéria para sua composição; a não separação entre vida cotidiana e arte; o entendimento de que a obra de arte se organiza a partir de um conceito; o reconhecimento de que o seu significado não está nela e, sim, no contexto em que foi criada; a simpatia por temas como identidade e política e o questionamento da natureza da arte. Poderíamos aqui fazer um exercício de investigar quais os exemplos legados pela história oficial da dança que ilustrariam tais características.

Com relação à desmistificação da aura da obra de dança, o que incluiria o questionamento da genialidade de seu criador (o coreógrafo), Merce Cunningham (1919) experimentou, já em *Event* (1964), deixar ao acaso do sorteio de dados a ordem na qual as seqüências de movimentos iriam aparecendo em sua obra coreográfica. Não se trata do reconhecimento da excelência da composição elaborada pela genialidade do coreógrafo. Isso pouco importa neste caso. O processo aleatório organiza a dança. O que está em jogo é a

---

<sup>181</sup> Como pesquisador, tenho sido convidado para vários eventos e festivais de dança no Brasil, para conversar com os artistas locais, ministrar oficinas, proferir palestras, seminários, conferências, escrever artigos, avaliar eventos, etc. Essas viagens me deram a possibilidade de observar um pouco o que tem acontecido em diferentes partes do Brasil em termos de atividades de dança.

relativização do papel de decisão que antes cabia ao coreógrafo. Outro exemplo que radicaliza ainda mais essa situação são as experimentações, em termos de improvisação, baseadas na consciência do corpo e na livre associação que tiveram lugar na Judson Church e, mais especificamente, na formalização proposta por Steve Paxton (1939), conhecida por contato improvisação, técnica de improvisação de dança na qual dois ou mais bailarinos dançam livremente a partir da variação do toque de um corpo com o outro. Nesta técnica, todos os que dançam são, em tempo real, intérpretes e criadores. A idéia de aleatório é aí levada às últimas conseqüências. Também a coreografia *Trio A* (1964), de Yvonne Rainer (1934), baseada na idéia de “Corpo Democrático”, onde qualquer um, mesmo aqueles que não tivessem treinamento corporal de dança, poderia executar a seqüência de seus movimentos. Ainda Paxton, em *Walking Pieces* (1961), que desafia a idéia de obra de dança, apresentando uma criação que não passava de uma seqüência de diferentes pessoas que cruzavam a dimensão do palco, caminhando simplesmente.

Com relação à não separação entre vida e arte, os exemplos remontam a datas muito anteriores. Isadora Duncan (1878-1927) já propunha dançar sua vida. As experiências vivenciadas por artistas como Rudolf Laban (1879-1958), no Monte Verità, é um modo diferente de exemplificar tal característica. Temas políticos também foram propostos por Duncan, por exemplo, quando ela dança a *Marseillaise* no contexto politicamente agitado pela guerra de 1914. A noção de arte conceitual iria se definir nos anos 1960, nas artes plásticas, quando a obra procura se ocupar de uma única idéia, em sintonia com a idéia de minimalismo. Dali também podem-se extrair exemplos da história oficial da dança muito anteriores, como o *Balé Triádico* (1922), de Oscar Schlemmer (1888-1943). Professor da Escola de Arte Bauhaus, na Alemanha, entre 1920 e 1929, ele criou uma cena chamada *Espiral*, em que um bailarino, vestindo um traje semelhante a um desenho de uma espiral (no centro de uma espiral desenhada como cenário no chão), dançava simulando uma espiral com o movimento do corpo, seguindo a linha desenhada no chão, sobre uma música que tentava reproduzir sonoramente o conceito de espiral. Ele seguia até o fim da linha desenhada no chão, então a luz se apagava e a música cessava.

A discussão mais específica sobre a identidade me parece ser um pouco mais recente na dança. Alguns exemplos emblemáticos que me ocorrem é o de Pina Bausch (1940), de modo mais etnográfico, e o Bill T. Jones (1952), quando expõe em dança as particularidades de ser negro, gay e portador do vírus do HIV, em seu contexto social na década de 1980. Em compensação, na utilização de matérias de qualquer natureza podemos perceber um exercício inicial desde as experiências implementadas pelos Balés Russos, de

Diaghilev (1872-1929), com a interferência criativa de artistas como o poeta Jean Cocteau (1889-1963), os pintores Picasso (1881-1973) e Matisse (1869-1954), e músicos como Igor Stravinsky (1882-1963) e Erik Satie (1866-1925). Uma das obras que bem ilustra esse aspecto é *Ode*, de 1928, do coreógrafo Léonide Massine (1896-1979). Essas são apenas algumas referências emblemáticas da experiência histórica da representação do corpo que dança elaborando aspectos da contemporaneidade. Por fim, todos os exemplos citados servem, no meu entender, para ilustrar a profusão de maneiras de fazer, formas e programas adotados pela dança contemporânea, bem como a relação direta de significado que elas estabelecem com seus diferentes contextos.

Este exercício nos leva a deduzir que a dança contemporânea não é somente uma coisa difícil de definir e identificar, pois reúne sob esse nome coisas muito diferentes. Também indica que não se pode definir precisamente o momento exato quando ela ganha existência na experiência da comunidade de dança.

De certo modo, o Brasil acompanhou todo esse processo de mudanças. Essas mudanças foram implementadas por alguns artistas estrangeiros que trouxeram procedimentos de criação diferentes, por brasileiros que estudaram fora do Brasil e também participaram deste processo, e outros que foram construindo sua trajetória aqui mesmo no Brasil, recebendo informações de diferentes fontes.

Essa sintonia entre o Brasil e os países economicamente centrais, no que diz respeito às mudanças desenvolvidas no universo da dança, foi inevitável em função dos processos históricos de mundialização do comércio e suas conseqüências socioculturais, aspectos da história da dança no Brasil sobre os quais tenho insistido muito nesse trabalho. Mas é importante que se diga que nessa relação de sintonia entre o movimento artístico da dança e o que se criou aqui ganhou significados diferenciados das referências estrangeiras e que, portanto, a singularidade encontrada no trabalho de certos artistas que participaram desse processo de transformação dos procedimentos criativos em dança não permite que tratemos essa sintonia como puro reflexo colonial.

Já falamos da atuação para nomes como Nina Verchinina, Chinita Ullman e Yanka Rudeza, como aquelas que introduziram a noção de dança moderna junto com seus pressupostos formais-expressivos no Brasil. A esses nomes, no entanto, deve-se acrescentar muitos outros: Rolf Gelewsky,<sup>182</sup> Maria Duchenes,<sup>183</sup> Renée Gumiel<sup>184</sup> e Klaus Viana;<sup>185</sup> os

---

<sup>182</sup> Aluno de Mary Wigman, segundo diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, de 1960 a 1969.

artistas reunidos em torno do Teatro Galpão da Dança<sup>186</sup> e do Grupo Coringa;<sup>187</sup> a atuação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia,<sup>188</sup> entre tantos outros que se constituem como importantes referências e falam da introdução e solidificação de uma dança realizada a partir de uma prática investigativa em relação à sua linguagem no Brasil.

### 3.4. A MÍMICA COLONIAL: PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA E A LUTA PELA ACEITAÇÃO NO MERCADO

Uma vez que o país vive essa efervescência no campo da criação de dança e que as práticas investigativas ganham relevância no mercado, é importante atentar para não deixar que esse movimento seja esvaziado, transformando-se em modismo através da mera repetição de fórmulas sem o engajamento necessário. Um exemplo dessa falta de engajamento aconteceu em um projeto de criação desenvolvido entre o Brasil e Portugal, promovido pelo Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro e o Alkantara Festival de Lisboa.

Nas malhas da capital portuguesa, em 30 diferentes endereços, realizou-se, de 2 a 18 de junho de 2006, um grande evento internacional de artes performativas, o Alkantara Festival. *Alkantara*, palavra de origem árabe, significa “a ponte” em português. Foram 34 espetáculos diferentes de artistas e companhias da Bélgica, Brasil, França, Líbano, Grã-Bretanha, Moçambique, Tailândia, Itália, Turquia, Egito, Alemanha, República Checa, Espanha, Japão e Portugal. Entrelaçados em tal programação havia seis espetáculos

---

<sup>183</sup> Húngara, estudou dos 11 aos 15 anos o método do músico suíço Emile Jaques Dalcroze, dança clássica com Aurélio Millos e dança coral com Rudolf Laban. Veio para o Brasil com o início da Segunda Guerra Mundial, transferindo-se definitivamente em 1940.

<sup>184</sup> Bailarina, coreógrafa e atriz francesa radicada no Brasil desde 1957, foi aluna de Rudolf Laban. No Brasil desenvolveu um trabalho importante voltado para a expressão da dança moderna.

<sup>185</sup> Mineiro, estudou balé com Carlos Leite, conviveu, em Salvador, com Rolf Gelewsky durante dois anos, quando foi professor de balé da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, fato que redirecionou sua atuação profissional. Trabalhou com atores e desenvolveu um método próprio voltado para a expressão corporal de atores e bailarinos.

<sup>186</sup> Localizado na Rua dos Ingleses, foi inaugurado em 1975 e funcionou apenas por três anos, mas deixou marcas profundas nos processos de criação dos artistas que lá trabalharam, servindo de referência para muitos outros artistas da dança no Brasil. Além de nomes já citados, como os de Renée Gumiel e Maria Duchenes, também estiveram envolvidos com o Teatro da Dança Ruth Rachou, Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Célia Gouveia, Lia Rodrigues, Denilto Gomes, Mariana Muniz, J. C. Viola, Ivaldo Bertazzo e muitos outros.

<sup>187</sup> Uma das companhias cariocas pioneira da dança contemporânea, foi criada em 1977 pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa. Entre os participantes deste grupo encontram-se os nomes de Debby Growald, Mariana Muniz e Deborah Colker.

<sup>188</sup> Desde o seu início, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia priorizou os processos criativos de dança com base na investigação da linguagem. Tornou-se uma referência no Brasil e durante muito tempo foi a única instituição de ensino superior voltada para a formação de profissionais de dança.

resultantes de um projeto de co-produção entre o Festival Panorama de Dança e o Alkantara Festival: o Encontros Imediatos 2005–2006, dedicado à colaboração internacional e ao diálogo intercultural, que teve duração de um ano, durante o qual 13 artistas de diferentes contextos culturais trabalharam juntos com teóricos, debruçando-se sobre temas como interculturalismo, negociação cultural e criação/apresentação de arte em contextos culturais diferentes.

No calor do final da primavera, por entre braseiros de sardinha exalando seu forte cheiro e expelindo nuvens de fumaça, bem onde o Tejo encontra o Atlântico, estrearam para o público lisboeta as seis obras resultantes desse processo: *Estratégia nº 1: entre* (Dani Lima – Brasil e Sodja Lotker – Sérvia);<sup>189</sup> *Aqui enquanto Caminhamos* (Gustavo Ciríaco – Brasil e Andrea Sonnberger – Áustria); *Caixa Preta* (Cláudia Muller – Brasil e Cristina Blanco – Espanha); *Dueto* (Filipa Francisco – Portugal e Idoia Zabaleta – Espanha); *No Body never Mind, 003* (João Galante, Ana Borralho – Portugal e Atsushi Nishijima – Japão); e *Karima Meets Lisboa Meets Miguel Meets Cairo* (Miguel Pereira – Portugal e Karima Mansour – Egito).

Na Lisboa pós-moderna, em face ao grande evento, as seis criações ganharam um sentido localizado. Em meio a visitantes desorientados (turistas), a multiculturalidade local resultante de um processo histórico de colonização e migração de cinco séculos, colocar, deslocar, relocar passaram a serem operações constitutivas do acontecimento. De modo geral, podemos concluir que a dinâmica dos resultados artísticos seguiu o padrão onde o discurso passou a ser dança, e a dança, um pensamento ordenado. O exemplo que ilustra mais imediatamente tal afirmativa é o duo gráfico de Filipa Francisco e Idoia Zabaleta, uma trama emaranhada pela enunciação invertida das memórias, desejos e imaginação das duas criadoras. No confronto com o público, o que apareceu foi certa ânsia, como se fosse imperativo antecipar a leitura, como se mais importante fosse a noção de peça imaginária do que todo o rico material por elas levantado através das cartas trocadas durante um período de 11 meses.

Neste caso, mais notadamente, a teoria se fez pesar sobre a encenação que, embora estivesse bem ambientada no galpão do Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda, cenicamente bem resolvida pela ação de tecer uma teia com um fio vermelho que, ao longo da peça, ia encobrindo todo o espaço e envolvendo o espectador, e contasse com o desempenho

---

<sup>189</sup> Não foi possível assistir a este espetáculo, portanto ele não será aqui comentado.

performático exemplar de Idoia Zabaleta, a soma do todo não alcançou o mesmo efeito que o de suas partes, soando um tanto didático, ilustrativo de certa “teoria da performance arte”.

Já na criação de Cláudia Muller e Cristina Blanco, a ausência é o centro dos interesses. Caixa preta é o termo utilizado para identificar a central de armazenamento dos dados de navegação de uma aeronave, mas também se refere ao suporte tradicional de encenação das “artes vivas”, a estrutura do palco italiano. As artistas encontraram na metalinguagem a estratégia para colocar em cheque um conceito chave da encenação: a presença. Estabelecendo as instruções de como se comportar para assistir a uma peça que vai acontecer (primeira parte do espetáculo atuada por Muller) e simulando as ações de uma peça que já se passou (segunda parte, realizada por Blanco), elas encontraram um subterfúgio para não fazer “a peça” e, ainda assim, encenar, de modo irônico, os problemas ontológicos ligados a ela. Embora a preocupação com correntes teóricas da performance estivesse manifesta nas ações implementadas, a experiência, nesse caso foi mais bem sucedida.

A idéia de não fazer um espetáculo também persegue duas outras obras deste projeto: *Aqui enquanto Caminhamos* e *No body never Mind 003*. No primeiro caso, Gustavo Ciríaco e Andréa Sonnberger convidavam um grupo de 15 pessoas do público para fazer um percurso pelas ruas labirínticas do bairro pitoresco de Alfama. O fato de o grupo estar envolvido por um elástico criava uma tensão entre os transeuntes e aquela instalação ambulante. As condições dessa experiência detonavam a idéia já estabelecida de platéia. Quem estava do lado de dentro ouvia de modo diferente; se perguntava o que poderia acontecer; via as cenas que a vida daquele sítio produziu como um filme, cujo roteiro tinha montagem caótica. Quem estava de fora era surpreendido por uma situação um tanto bizarra. Traídos em suas expectativas, quem pagou assistia e era assistido, e quem não pagou virava paisagem e audiência, ao mesmo tempo. Nesse momento, onde era difícil diferenciar o que, de fato, era real e o que era representação, o imaginário correu solto e um jogo de associações constantes buscou, desesperadamente, por sentido.

No segundo trabalho, os corpos de Ana Borralho e João Galante, vestidos e atirados no chão, forneciam sons que Atsushi Nishijima reelaborava tecnicamente e devolvia para o ambiente. Tal atividade prolongou-se por uma hora e meia ou duas. O espaço foi imponente, mais parecido a um salão de convenções sem os móveis – não parecia muito apropriado para o tipo de experimento. Os artistas elaboraram uma situação que exigia do espectador um tempo e um estado de atenção particular, que poderia até vir a provocar uma reelaboração do sensível. Talvez possamos dizer que a experiência se tratava de aplicar um

tradicional dispositivo coreográfico a outro nível de organização biológica: subtrair material do corpo – ondas sonoras – para compor numa orquestração de um terceiro.

Sem tirar o valor poético de tais criações, parece-nos que o espaço que seria supostamente aberto para elaborar questões, como imigração, minorias, globalização, intolerância, xenofobia, como estavam declarados nos propósitos do projeto, revelou a preocupação dos artistas em levar adiante modelos elaborados, na prática e na teoria, por uma tradição “pós-fim da arte”,<sup>190</sup> reeditando sistemas de formas *a priori* que determinam certo modo histórico de criar arte performativa. Estamos nos referindo a práticas artísticas institucionalizadas pelo Departamento de Performance Art da Universidade de Nova York, mas que possui muitas outras referências e antecedentes, em tempos e geografias próximas e distantes. O que importa é que, como nos aponta Rancière (2005, p. 18), “as formas de inscrição do sensível na comunidade definem a maneira como as obras ou performances fazem política”.

A “vontade de ser performance art” leva a artista a fazer cópias rasas de procedimentos e não a experimentar a intensidade de dada circunstância, circunscrevendo-a num dispositivo cênico. Isso dá muita diferença no resultado. Seguir referências de procedimentos investigativos não é copiar seus resultados. Essa atitude elabora uma sensibilidade baseada em normativas que definem condições em que as “imitações” (princípios de adaptação das formas de expressão do gênero) podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a um modo de fazer “arte apreciável”. Ou seja, almeja ser incluído no rol de certa categoria de arte.

Porém, em meio à regra estabelecida, algo inusitado ocorreu, na boemia do Bairro Alto, num ambiente habitado por bêbados, gays, burgueses, drogados, etc., em um local um pouco mais acima da Rua do Poço dos Negros – que ganhou esse nome porque antes havia ali uma vala comum para cadáveres negros e hoje tem o Clube de Música e Dança Negra Beleza –, instalado num decadente palácio em ruínas se encenou o Combate: *Karima X Miguel, Lisboa X Cairo* – talvez esse fosse um nome mais apropriado para a obra. O contexto dessa região da cidade justifica a pertinência do trabalho dos artistas, no qual contrastes e tensão constituem a atmosfera. Aqui não se tratava de uma distinção no interior dos modos de fazer

---

<sup>190</sup> O filósofo e crítico de arte Arthur Danto (2006) justifica o fim da arte a partir do abandono, pela prática contemporânea, de certos parâmetros que fizeram a arte surgir como autoral e guiada por sucessivas narrativas mestras a partir da Renascença. Para este filósofo, antes da Renascença, a prática artística tinha função instrumental: mística, de trabalho, fúnebre, etc. Não era tratada como uma elaboração centrada na pessoa do artista, por este motivo ainda não se tratava exatamente de arte. Segundo ele, na contemporaneidade, a mescla de materiais, práticas, estilos; a colaboração criativa e os processos criativos que deslocam a importância da figura do artista determinariam as marcas do fim da arte.



arte, como os demais. O que estava em jogo era a distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Inicialmente, Miguel Pereira, português, se apresentava literalmente como a sombra de Karima Mansour. Ele alcançava um efeito impressionante, cobrindo toda a sua pele com uma malha preta e por cima dessa malha usava uma peruca e um vestido também pretos. Dessa maneira, ele suprimia o tom branco de sua pele, seus olhos, boca, traços fisionômicos, etc. Esta silhueta, que apontava para a imagem ausente de Karima Mansour, proferia um discurso que relatava do ponto de vista dele, Miguel Pereira o percurso do trabalho desde o primeiro encontro entre os dois.

O relato de Pereira ia preenchendo a ausência da aparência de Mansour, nos oferecendo elementos para concluir que ela era uma artista limitada, presa a referências de estéticas ultrapassadas e pouco flexível para aprender um jeito “mais bacana”! No imaginário, aos poucos, ia tomando forma uma mulher mimada, financiada por sua rica família egípcia, artisticamente educada pelas tradicionais escolas da Europa (Inglaterra, França e Itália), um tanto frívola e displicente com relação ao trabalho. A explanação de Miguel Pereira era tão retoricamente convincente que, ao final de sua participação, quando Karima Mansour devia entrar para realizar sua parte do trabalho, uma pergunta ficava em suspensão: como ela iria se sair dessa?

Mansour, egípcia, começava sua ação falando em seu idioma – marca da relação do desentendimento característico do encontro com Pereira (ninguém entendia o que ela dizia). Trazia para a cena duas caixas, sendo uma de um tênis de grande marca, que os opunha – signo de assimilação cultural; fazia uma seqüência coreográfica com um vocabulário notadamente reconhecido como “Nova Dança”, tipo de estética associada às escolas de dança holandesas e francesas; outra seqüência de movimentos com características de improvisação – reafirmando, de algum modo, a imagem dela criada por Miguel Pereira. Então, ela parava, olhava para o público e dizia: “Vocês devem estar com pena de mim, devem estar pensando que eu não consigo ou não sei fazer o que vocês esperam que eu faça” – pondo em questão a idéia de autonomia artística e condução da curadoria desse tipo de projeto. Então, trazia para o centro do palco a segunda caixa de papelão, de onde tirava várias outras de tamanhos menores, ordenando-as em formato de pilha. Por último, tirava uma garrafa de água enriquecida com propriedades minerais, provenientes de países do Oriente Médio e disponível para consumo no comércio europeu. Ela se punha a ler o rótulo nos diferentes idiomas que nele figuravam.

Ao final, abria a garrafa, bebia seu conteúdo, devolvendo-o imediatamente acrescido de um soldado de chumbo, que aparecia misteriosamente do contato da água com a

boca da performer e que, depois, ela depositava em cima da pilha de caixas. Karima Mansour voltava a falar em egípcio e finalizava seu trabalho deixando seu recado para Miguel, “o português”, para o projeto, para o evento, para a cidade e para a prática colonial. Em diferentes camadas, o evento buscou espetacularizar a questão da diferença cultural, deslocando-a das periferias para os palcos da capital. O “homem racional”, que se crê intelectualmente evoluído, de quem se supõe ter um ponto de vista privilegiado, mesmo quando se refere à dor e aos males criados por ele sobre o outro, pensa que tem as alternativas para transformar as relações de exploração. Porém, seus atos bem intencionados estão cheios de armadilhas, inevitavelmente carregados de ambivalência, como nos esclarece Bauman (1999).

O que fizeram Mansour e Pereira foi encenar uma síntese dos conflitos gerados pelo processo radical de imigração, consequência da exploração de alguns países até a instalação da fome, miséria, violência e experiência da morte como regra territorial. O modo de criação, os dispositivos cênicos e o modo de estrutura da obra, dos quais discordaram Karima Mansour e Miguel Pereira, serviram apenas para constituir o cenário de luta por poder que extrapolava aquele encontro em particular e serviu de parâmetro para muitas outras instâncias sociopolíticas. O trabalho, que durante o processo parecia não funcionar, no meu entender foi o que mais se aproximou dos objetivos primeiros do projeto.

É importante chamar à atenção para um aspecto pouco discutido sobre o ritual de encenação teatral da dança. Quando num teatro se apagam as luzes na platéia e se inicia a ação da dança no palco, quando os espectadores submergem na escuridão e aqueles corpos “expressivos” invadem o espaço espetacular de representação, que se ilumina, celebra-se um ritual habitado de convenções e preceitos. Um pacto secular silencioso, no qual todos conhecem a parte que lhes cabem desempenhar neste evento, e a sensibilidade implicada que devem compartilhar na apreciação da obra que se encena.

A idéia e função da casa de espetáculos, espaço elaborado na cultura, pressupõem distribuição de ocupações que desenham, de modo polêmico, maneiras de ser. Como veremos adiante, as práticas e o imaginário associados ao ritual teatral constituem comunidades ordenadas, onde cada operação foi, de alguma maneira, antecipada. Cada elemento tem no teatro funções que delineiam atuações e limites acordados pela comunidade. Isto é, a partilha das ocupações de um segmento da arte sustenta, pela repartição, o domínios das identidades, na medida em que ela efetua um processo no qual cada um é associado à tarefa que desempenha.

Portanto, tradicionalmente, cabe ao público apreciar, fruir; ao performer cabe encenar, dançar e tecer a ação dramática. Na fricção desta relação bipolar, performance/público, outras identidades podem se desenhar: a dos criadores (encenador, figurinista, cenógrafo, iluminador, compositor, etc.), do produtor, dos técnicos, dos críticos, e assim por diante. Cada um em seu local e ocupação definida, projetando a imagem de si que, de algum modo, corresponde às expectativas da comunidade.

A audiência de um espetáculo de dança não é simplesmente a ocasião da realização de uma obra de arte que se expressa através do movimento do corpo, ou o conforto da criação artística corporal à apreciação do espectador. Ou mesmo, um momento de experiência de ordem estética. Ela é, sobretudo, uma instituição convencionada socialmente, ligada a um sistema produtivo e, como tal, regulada por uma série de normas e privilégios autorizados ou interditados de acordo com o lugar que ocupa neste contexto.

Aspectos do comum e do exclusivo atuam de modo ambivalente. Há pessoas que estão num espaço comum e, ao mesmo tempo, ocupam lugares diferentes; modos de percepção singulares que se constroem em tempo real, mas também são atravessados por experiências anteriores e formas convencionadas de entendimento; criações autorais que são, ainda, resultados de práticas e modos de fazer compartilhados, nascidos de um contexto cultural político e, portanto, contaminados por seus pressupostos. Neste sentido, é importante debater um pouco mais certas particularidades da dinâmica desta atividade, esclarecendo facetas que nela são reativadas, muitas vezes, sem a devida percepção crítica, nos níveis de seu acesso, produção e recepção.

A platéia, por exemplo, é normalmente constituída por um coletivo de diferentes e organizada no espaço, segundo as seções do teatro, relacionadas à proximidade ou à distância do palco, com os modos diferenciados de acessar a dança, com as perspectivas desiguais de lançar o olhar sobre a cena. Nesta ocasião, quando se encontra suprimido o apartamento geográfico entre os indivíduos, residentes em distintos pontos da cidade, resta, a separação da disposição interna no teatro, pois, como constata Lewis Mumford em *La Cite à travers l'Histoire*, o movimento geral do isolamento, que é a realidade do urbanismo, deve também conter uma reintegração controlada com o propósito de promover uma “pseudo coletividade” (MUMFORD, 1964, apud DEBORD, 1997, p. 113).

A divisão do coletivo da audiência no espaço do teatro é complementar a outros índices de distinção, tais como a forma de ingresso e o modo como o espectador se mostra no

teatro.<sup>191</sup> Esses aspectos nos remetem à afirmação de Debord (1997, p. 13): “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de Espetáculos”. Ou seja, em sua singularidade, o espectador também desempenha um personagem na trama social dos frequentadores de teatros que lhes confere uma posição hierárquica neste contexto.

A estrutura funcional da encenação teatral se presta às projeções daqueles que dela tomam parte como apreciadores. Assim, além do espaço que ocupa, o espectador tem como referência de diferenciação outros aspectos visíveis e invisíveis: o modo como foi adquirido o ingresso (convite, reserva eletrônica, telefônica ou compra direta no guichê do teatro), o meio de transporte utilizado para chegar ao teatro (público ou privado), a roupa que veste, a maneira como se locomove, como se relaciona com outros espectadores e até o modo como reage à dramaturgia encenada. São aspectos carregados de significação, que servem como indicadores da diferença experimentada neste ambiente.

Outra forma de separação importante precede o tomar parte como espectador de uma apresentação teatral de dança: aquela que determina quem pode tomar parte. Aqueles que, em função do trabalho que exercem, do tempo que dispõem e do espaço social que ocupam, podem frequentar o teatro. O trabalho, o tempo e o espaço do sujeito na sociedade em que vive geram as condições de acesso ou exclusão aos espetáculos teatrais. Em geral, profissionais como carteiros, padeiros, lixeiros, reparadores de eletrodomésticos, balconistas e policiais não são encontrados na platéia de um espetáculo de dança, embora seus tributos, em muitos casos, financiem espetáculos coreográficos. Como afirma Taylor (1940, p. 31): “[...] o conhecimento do mundo da arte está relacionado à hierarquia social, e não ter tal conhecimento significa ser excluído dos grupos que detêm poder e status”.

---

<sup>191</sup> Numa breve arqueologia das casas de espetáculos na civilização ocidental, podemos constatar que o privilégio e distinção entre o público é um operador sempre presente. Na Acrópole, em Atenas, por volta 405 a.C., a disposição do público era controlada por um ingresso de metal (symbolon), que indicava o lugar que cada espectador deveria ocupar: as fileiras mais baixas, logo na frente, eram os lugares de honra (*proedria*) ocupados pelos sacerdotes de Dionísio, as autoridades e convidados especiais, como juízes, os patrocinadores (*coregas*) e os autores. Uma seção separada era reservada aos homens jovens (*efebos*) e as mulheres sentavam-se nas fileiras mais acima (BERTHOLD, 2001, p. 114). Em Roma, até 150 a.C. era proibido sentar-se durante um espetáculo teatral, quando Cipião Africano Menor sugeriu que poderiam ser colocadas cadeiras para os senadores e funcionários do Estado. Mas foi durante a Renascença, nos festivais de corte, revivendo as triunfais procissões romanas, que outras formas de audiências foram ensaiadas. Para que se apreciasse a totalidade dos cortejos, de cima e, se possível, no eixo da procissão, eram utilizados os átrios dos palácios, com suas arcadas e balcões para abrigar convidados de honra. E no teatro elisabetano, a distinção entre arena, lugar destinado àqueles que ficavam de pé na parte mais barata do teatro, e as galerias, para quem podia custear um assento, incorporava essa relação no prédio do teatro. Essa hierarquização do espaço do teatro e valorização por privilégio da perspectiva de visão é praticada, ainda hoje, na maioria das casas de espetáculos. As famosas varandas, camarotes, balcões de 1º e de 2º, paraíso, além da platéia, com suas respectivas cotações financeiras, mapeiam a diferença nessa geografia.

As restrições factuais da cidadania, as diferenças enormes de renda e de educação impõem desigualdade nas projeções das escolhas e no envolvimento com a chamada “alta cultura”, com a qual grande parte dos espetáculos teatrais se identifica. Em geral, os espetáculos teatrais têm como público os empresários, intelectuais, profissionais liberais, a elite social. Adriana Almeida, em *O Contexto do Visitante na Experiência Museal: Semelhanças e Diferenças entre Museus de Ciência e de Arte*, afirma que todas as pesquisas de perfil de público de museus demonstram a alta escolaridade como característica dos visitantes. Assim, os diversos tipos de museu recebem visitas de pessoas com nível superior (graduação e pós-graduação) e só alguns atraem o público menos escolarizado – geralmente zoológicos, centros de ciências e parques. Fenômeno análogo se dá em relação à renda, ao padrão socioeconômico. Lamentavelmente, nessa investigação não encontramos pesquisas interessadas em conhecer o público de teatros em espetáculos de dança.

A formação de campos específicos do gosto e do saber, em que certos bens são valorizados por sua escassez e limitados a consumo exclusivo, serve para construir e renovar distinções das elites. Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobrezas, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças (BOURDIEU, 1970, apud CANCLINI, 2003, p. 36, 37).

A burguesia precisa de âmbitos separados das urgências da vida prática, onde os objetos sejam organizados por suas afinidades estéticas, e não por sua utilidade. Para melhor apreciação da linguagem da dança, como de outras linguagens da arte, é necessário um mínimo de familiaridade com o seu campo de produção, seus traços formais desenvolvidos historicamente. Essa “disposição estética” se adquire quando se possui recursos econômicos e educativos, que também são escassos.

O primado da forma desenvolvido pelas diferentes comunidades de artistas exige do espectador uma disposição cada vez mais cultivada para compreender seu discurso. A composição não linear fragmentada, como modo de enunciação poética ou um hedonismo sensorial como chave para decifração da obra, exclui o espectador que não dispõe de tais referências para leitura. A singularidade criativa em questão geralmente é tomada pelo grande público como expressão atormentada de indivíduos insólitos, tornando-se motivo de desinteresse.

Uma vez estando o público acomodado na geometria que o divide em porções desiguais do teatro, é hábito tirar-lhes a luz, submeter suas diferenças à escuridão, torná-las parcialmente invisíveis, forjar certa uniformização, pois é o momento de comungar uma experiência sensível. E nesta situação flagra-se um comum dividido em partes exclusivas. O

dispositivo maquinário da luz que se apaga na sala do teatro, ao iniciar-se uma encenação, torna obscuras as diferenças da coletividade e ao mesmo tempo, almeja uma sensibilidade comum. Oferece-se um ambiente privilegiado, como que isento das perturbações da vida social, que oculta os mecanismos reguladores da visibilidade e invisibilidade.

O sensível relacionado às obras de arte, diz Rancière (2005, p. 16), está ligado a um “sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir”. Ele se refere a uma inscrição do sentido de arte na comunidade que orienta o modo de percebê-la. Ou seja, o conjunto das maneiras visíveis de fazer arte, que implica em determinados modos de ser, urde não somente o que se vê, mas também o que se pode dizer sobre aquilo que é visto, pois desenha os limites nos quais ela se insere, abrindo campo para o desenvolvimento de competências apreciativas das propriedades da obra, dentro destes limites. A chamada qualidade estética está relacionada a uma série de referências tramadas nas práticas artísticas, reconhecidas e valoradas no ato da apreciação.

A experiência que o corpo espectador vive e as impressões que dela advêm na fruição de um espetáculo de dança estão contaminadas pela memória de muitos antecedentes visuais, sonoros, auditivos e, por que não dizer, táteis, articulados no estabelecimento de um dado afeto. O sensível é normalmente submetido a uma lógica de partilhar poéticas constituídas historicamente. Como resultado das práticas artísticas, tal lógica é recorrente e re-proposta em épocas e contextos diferentes, ordenando e recortando a experiência sensível. Os sistemas de representação em geral dão visibilidade a um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas, pelas formas canônicas, por imagens consagradas e aspirações transgressivas. São esses alguns dos operadores que atuam na elaboração de um sensível comum para apreciação da arte.

Quando se trata de espetáculo de dança, o que se espera da ação cênica, de modo quase que automático, não somente no que diz respeito aos anseios do público, mas, sobretudo, às aspirações dos intérpretes e ou criadores, é uma performance cinética virtuosa, complexa, engendrada por trajetória corporais imprevistas, dinâmicas surpreendentes, que se alternam entre tensões e suavidades, tecendo uma precisão casual, “sem esforço”, um controle em diferentes escalas e níveis, enfim, uma ação coreográfica instigante. O movimento encadeado em seqüências aparece nesta cena como o fundamento ontológico da dança, sua essência, o elemento indispensável sem o qual a encenação deixa de ser dança.

Ao cumprir tais expectativas, a criação em dança remonta toda uma história das práticas vitoriosas de sua cultura, assume retilhar o destino trágico do herói. Faz levantar de

tumbas centenárias antigos mestres e o contexto onde foi elaborado um saber para a dança que se afirmou como verdade, por uma vontade de poder.

A aspiração coreográfica de controle dos corpos cria modelos hegemônicos com formas ideais e excludentes. Trata-se de demonstrar habilidosas manobras executadas por corpos dóceis em suas potências uniformizantes, para as quais foram treinados e constituídos, num exercício dúbio entre o narcisismo e a submissão. O culto permanente a essa prática, como única forma legítima de criar dança, predispõe a audiência para uma determinada recepção. Espetáculos de dança criados a partir de outros pressupostos, que não os dispositivos coreográficos, geralmente não são reconhecidos como dança, pois os elementos de referências para a elaboração de um sensível fora daqueles padrões não constituem uma hegemonia.

Na sociedade moderna, o criador está ligado a uma série de relações políticas, econômicas e tecnológicas que, de certa forma, condiciona suas ações criativas. As práticas do mercado e da comunicação de massa fomentam uma dependência dos bens artísticos para com processos extra-estéticos.

Uma das aspirações artísticas na modernidade é a autonomia, a auto-expressão. A substantivação implicada nesta reconfiguração da prática pode ser vista como um deslocamento dos poderes divinos, uma individuação humanizada da divindade. Uma vez que estamos envolvidos numa teia social, autonomia expressiva nos parece um ideal pouco possível. Como afirma Bourdieu (BOURDIEU, 1970, apud CANCLÍNI, 2003, p. 34), sendo cada campo cultural regido por suas leis próprias, o artista está condicionado mais ao sistema de relações que estabelece com os agentes vinculados à produção e circulação de suas obras, do que à estrutura global da sociedade. A singularidade criadora excepcional está condicionada a acordos gerados entre muitos agentes participantes dos vários processos de criação, divulgação e circulação de uma obra de dança. O sistema socioestético que rege o mundo artístico impõe fortes restrições aos criadores e reduz a um mínimo as pretensões de ser um indivíduo criativo, sem dependências.

Desde meados do século passado, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é dança – teatros, festivais, crítica, prêmios, curadores – se reorganizaram em função das novas tecnologias de produção mercantil e consumo. As críticas publicadas em jornais figuram junto com propagandas de produtos de luxo; o campo artístico está submetido a jogos entre o comércio, a publicidade e o turismo.

Como foi visto no Brasil, com a transferência da responsabilidade do investimento público em cultura do Estado para as empresas privadas, através da criação das leis de

incentivo, a partir da entrada em vigor da Lei Rouanet, os diretores de marketing das empresas privadas adquiriram um papel mais decisivo do que qualquer outro mediador especializado (crítico ou historiador da dança) e passaram a tomar decisões fundamentais sobre o que deve ou não deve ser produzido e circular. As decisões desses intermediários privilegiados são adotadas, dando maior peso aos benefícios imediatos das empresas, subordinando os valores estéticos ao que eles interpretam como tendência de mercado. As projeções criativas têm sido freqüentemente feitas de acordo com a dinâmica mercantil, e não por escolha dos artistas.

A prática de representação de uma essência brasileira tornou-se um grande filão mercadológico na dança em nosso país. Quando, em países economicamente poderosos, a dança nacional é identificada por operar transformações históricas na estética e no modo de encenar a dança cênica. Os inúmeros exemplos dados me permitem afirmar que é o exotismo, associado à imagem preestabelecida de nossa identidade cultural, que responde a esse filão mercadológico, que seduz criadores, intérpretes, críticos, produtores, curadores, etc.

Minha intenção aqui é ressaltar aspectos que tornam a encenação teatral da dança um evento com manual de instrução conhecido e, em geral, praticado de forma automática por seus participantes. Isso não quer dizer que todos os eventos teatrais de dança sejam iguais, pois tal manual é apenas um dispositivo que tenta cercar a imprevisibilidade dos fenômenos da vida, mas tem eficiência parcial. Há sempre brechas pelas quais artistas visionários e espectadores atentos provocam deslocamentos, desestabilizando os automatismos, abrindo espaço para o cultivo de novos modos de sensibilidade.

O acontecimento de um deslocamento e a conseqüente desestabilização da tradição teatral também estão previstos como possibilidade no rito espetacular. Sua emergência ocasional na história dos espetáculos ajudou a desenvolver estratégias de acomodação e integração pacífica das mudanças, através da apropriação racional dos novos atributos, integrando-os ao rito. São conhecidas na história da dança as reações de desaprovação da platéia quando confrontada com uma cena de dança organizada de modo não habitual. Em 1861, por exemplo, na apresentação de *Tannhäuser*, de Richard Wagner (1813-1883), na Ópera de Paris, fugindo às normas da casa, foi encenado um bailado de Marius Petipa (1818-1910) no final do primeiro ato, e não no segundo, como de costume. Atendendo ao pedido do músico, Petipa criou uma dança dionisíaca, fora dos cânones do bailado francês, com bailarinas do Teatro Porte Santin-Martin, e não com as bailarinas da Ópera. A reação do público foi catastrófica e a ópera suspensa após sua terceira representação.



Outro exemplo célebre aconteceu em 29 de maio de 1912. Encorajado pelo empresário Diaghilev, e a partir de um poema de Mallarmé e música de Debussy, foi encenado o balé *L'Après-midi d'un Faune*, de Nijinski. Uma criação experimental, não pautada nos códigos vigentes da dança na época, inspirada nas imagens das danças gregas e egípcias encontradas nas peças do Museu do Louvre, como visto anteriormente. Tendo estreado no Teatro do Châtelet, foi motivo de muita polêmica: as sete dançarinas entraram em cena temerosas diante uma dança desprovida de virtuosidade, que não fazia jus às suas habilidades técnicas. Tal dança fora criada sobre uma música desprovida de tempos fortes e de base rítmica. Ida Rubinstein, estrela da companhia, recusou o papel da grande ninfa; Fokine considerou o balé feio; o público ficou chocado com a cena em que Nijinski, no papel do Fauno, se masturbava sobre o véu da ninfa; e a imprensa ficou dividida. O *Figaro* publicou: “Nós vimos um fauno incontinente, vil, com gestos de uma bestialidade erótica e de um pudor pesado”. Enquanto o *Le Matin* replicava: “Em nenhum outro papel Nijinski foi tão maravilhoso e admirável do que em *L'Après-midi d'un Faune*... todo o seu corpo exprime o que diz seu espírito. Ele encarna a beleza dos afrescos e das estatuas antigas.”

Hoje as mudanças propostas por Wagner, por intermédio de Petipa, e as que propôs Nijinski estão altamente integradas e fazem parte da tradição espetacular da dança. A renovação é, de certa forma, desejada pelo público e perseguida pelos criadores, dentro de limites sutis. Em Amsterdã (Holanda), em 1995, por exemplo, Jerom Bell, coreógrafo francês, foi processado por um dos espectadores de sua dança intitulada *Jerom Bell*. Alegando propaganda enganosa, o cidadão sentiu-se logrado perante uma criação de dança sem coreografia. Muito embora a ausência de movimentos na dança tenha sido ensaiada por Nijinski que em seu diário escreve:

[...] a imobilidade? Serei o primeiro a utilizá-la de forma consciente. A estática é o equilíbrio das forças. A imobilidade pode acentuar o sentido da ação, do mesmo modo que o silêncio pode ser mais eficaz que as palavras. A dança, como as demais artes, é a expressão da pessoa humana e dos seus pensamentos, deve ir além das regras recebidas, é extensível até o infinito. (NIJINSKI, 2004, p. 87)

O elemento da imobilidade vai de encontro ao fundamento ontológico da dança, o movimento coreografado. Ainda hoje, diferentes modos de elaboração da dança que não partem de princípios coreográficos sofrem resistência.

Assumir a idéia que o movimento é o fundamento essencial da dança, ou seja, aquilo que a define e a distingue das demais existências de linguagens artísticas, o elemento sem o qual a dança não pode ser considerada dança, é, sem dúvida, o que emperra sua

potência subversiva. De fato, o conceito “dança teatral” se desenvolveu para atender novas necessidades sociais. As semelhanças entre o conjunto de manifestações sociais que cabem neste conceito estão ligadas apenas ao uso da palavra teatral, que, na linguagem, tem seu sentido controlado pelos grupos sociais que validam seus significados. Tais agentes limitam bastante as circunstâncias em que o termo pode ser aplicado.

A integração da novidade na ordem da tradição espetacular é também uma forma de controle e neutralização da licença subversiva, pela conservação da função de reprodução dos valores de uma elite através da arte, pela afirmação das diferenças no coletivo para assegurar uma relativa estabilidade na ordem das coisas e do sensível. Portanto, o ritual espetacular em torno da dança é artificialmente concebido por uma malha de dispositivos entrecruzados e tradicionalmente tecida. Cada elemento componente deste rito – público, teatro, obra, artista – é complexo, envolve inúmeros arranjos nas interações que os tornam singular em cada evento. A multiplicidade de seus aspectos nos parece importante na perspectiva social e histórica da arte, do seu crescimento como efeito de processos operados em ambiente dominantes. Estamos chamando-lhes à atenção para os aspectos que implicam a arte com formas particulares de produção, enquadradas em normativas de valores arbitrários, que giram em prol de uma ordem social estabelecida.

Em seu livro *Arte, Inimiga do Povo*, Taylor (2005), por exemplo, ajuda-nos a pensar a arte como uma farsa, um jogo de cena das classes dominantes para vender seu estilo de vida como algo superior e elevado. E, dessa maneira, também a arte pode ser uma forma de ideologia. Reiterando mais uma vez, segundo Zizek (1996, p. 9), ideologia é capaz de designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltadas para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as idéias falsas que legitimam um poder político dominante.

### 3.5. POSSÍVEIS ALTERNATIVAS À SUBVERSÃO E À AUTONOMIA

O exame dos papéis previstos nesta conjuntura, do modo como se delineia uma sensibilidade compartilhada, das variáveis implicadas na criação de uma obra de dança e do contexto filosófico no qual a idéia de dança é imaginada por sua comunidade nos ajuda a entender o lugar da casa de espetáculo na sociedade, da sociedade dentro e fora do teatro e a

função da dança encenada. A pergunta que fica para uma reflexão posterior é: qual o espaço da subversão dentro da ordem teatral? Existem modos críticos de utilização da máquina teatral, concebida na tradição, para o desenvolvimento de uma ação que não se deixe domar? Proponho aqui algumas possibilidades de nos relacionarmos de modo a subverter a ordem sistêmica social na qual as práticas de dança estão inseridas, no sentido de encontrar uma autonomia possível.

No Brasil, o filósofo e poeta Oswald de Andrade (1890-1954) propôs um modo de apropriação de culturas estrangeiras através do canibalismo, metáfora orgânica inspirada na cerimônia guerreira da imolação pelos tupis dos inimigos valentes (1990). Trata-se de um gesto contra o modelo de sociedade patriarcal ao qual estamos historicamente ligados. Seu pensamento é organizado como um impulso biopsíquico em cadeias de imagens que ligam a intuição poética densa à conceituação filosófica esquematizada, aquém de qualquer sistema e um pouco além da pura criação artística, um banquete antropofágico de idéias (NUNES, 1990 In ANDRADE, 1990).

Sua intervenção marcou historicamente as discussões sobre dependência cultural no Brasil, traumatizado pela repressão dos países economicamente poderosos, que lhe condicionou o crescimento. Foi um ato contra os mecanismos de controle sociais de ordem política, os hábitos intelectuais e as manifestações artísticas marcados pelos efeitos da catequese. Tratou-se de um pensamento de ordem ritualista e selvagem como prática rebelde, que nos levaria à revolução caraíba, que seria a união de todas as revoltas eficazes na direção do homem, pela substituição do histórico pelo transitório, do tempo cronológico da civilização, marcado pelo trabalho produtivo, ao tempo dos processos da vida.

A sociedade pretendida pelo antropofagismo teria base matriarcal e sem repressão, na qual a violência se descarregaria no ritual antropofágico. A finalidade desse ritual seria transformar o tabu em totem, através do parricídio canibalesco, incorporação num ato de extrema vingança à alteridade inacessível. Tal *filosofi-ação* tem no horizonte da utopia o motor das possibilidades humanas. Aspirava a uma sociedade que ritualizasse a violência da rebelião individual numa reação anticolonialista, deglutidora dos imperialismos.

A ruptura com a sociedade matriarcal deu-se quando o homem deixou de comer seu semelhante e passou a escravizá-lo.<sup>192</sup> Na sociedade paternalista, o fundamento comum do poder está ligado à autoridade do pai e à de Deus, que reproduz o modelo colonial de governo. A conquista espiritual dos jesuítas se transfere à ação e ao pensamento do messianismo. São

---

<sup>192</sup> Ver *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, de Friedrich Inglês, Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1960.

messiânicas as religiões e as filosofias de transcendência que têm como consequência as doutrinas paternalistas do Estado forte, inclusive na ditadura do proletariado, no surgimento da figura privilegiada do mediador e dos instrumentos morais e jurídicos de repressão que aspiram à subserviência em proveito da ordem ou da equação dos conflitos antagônicos entre classes sociais ou entre indivíduos. Na sociedade paternalista, o trabalho torna-se o meio e o fim da existência, reduto da escravidão, que oferece ao patriarcado seu ponto de apoio. A reivindicação antropofágica é pela priorização do sentimento lúdico, pelo espaço da criação artística num circuito que oscila entre o amor e a morte.

A produção de dança no Brasil tem seus muitos diferentes exemplos de corpos políticos antropofágicos, como queria Oswald Andrade, e eu gostaria de dar um exemplo que, a meu ver, é um ícone de deglutição político-estética da produção do pensamento-ação em dança nos últimos anos. Trata-se da obra *O Samba do Criolo Doido*, de Luiz de Abreu.

Já na primeira cena, alguns índices de como Abreu organiza suas idéias dançantes se insinuam. Aparece uma silhueta de um corpo na escuridão em frente a uma cortina feita, não por uma, mas por dezenas de pequenas bandeiras do Brasil, que se mostram translúcidas pela incidência da luz que vem do lado oposto ao que o corpo se encontra. E, de forma fragmentada, também se ouve a voz de uma cantora negra, Elza Soares, interpretando “A carne mais barata do mercado é a carne negra”. O tipo de movimentação com os braços e quadris que Luiz de Abreu realiza nesta cena foi inspirado em algumas danças tradicionais africanas, e o trajeto descrito por ele no palco, cruzando sua largura na região do fundo, simboliza para Luiz de Abreu a história distante da vinda dos negros para o Brasil.

Mais adiante, quando a luz o ilumina, ele começa a fragmentar os movimentos de seu corpo, como se realmente estivesse executando um auto-esquartejamento, sempre com humor e ironia. As cenas que estou descrevendo aparecem na ordem e seqüência em que são mostradas no espetáculo. Há uma alusão a um riso ensaiado, um dos estereótipos que constituem o imaginário do ser brasileiro para o estrangeiro e, logo após, ele apresenta uma coreografia executada por seu órgão sexual ao som de um repique, tradicional instrumento de bateria de escola de samba. Samba e sexualidade são também aspectos caricatos da imagem do brasileiro fora do País.

Sambando, ele prepara o banquete que virá no final, sobre a trilha sonora de uma receita tradicional brasileira, feijoada, cantada em francês. Alegria, sexualidade, cor da pele e comida são os ingredientes utilizados na receita do típico brasileiro e que Abreu devora em sua encenação dos estereótipos como crítica colonialista. E, por fim, ele pega uma parte do que seria a cortina do fundo, essa já faltando pedaços, e a veste, deixando que saiam, pelos

buracos existentes, as partes do seu corpo, que são, ao mesmo tempo, tabu e totem da relação de exploração colonizadora, na qual vivemos sistematicamente. Então, chega o momento em que ele introduz uma parte da bandeira em seu ânus, marcando o ápice de seu banquete antropofágico. Neste gesto, Luiz de Abreu devolve para o público a condição de explorado, ganhando potência e deglutindo a força do inimigo.

Tendo em vista o fenômeno, cada vez mais crescente, da imigração e a crise das identidades culturais, os conflitos para ajustar os mapas de representação de si e do outro se tornam agudos. Um regime antropofágico não sofreria tal dilema, pois celebraria uma devoração mútua das oposições que dariam a cada uma das partes a força do outro em prol do homem. O Brasil tem cinco séculos de experiência antropofágica e quase um de reflexão sobre esta experiência, a partir do momento em que, ao circunscrevê-la criticamente, Oswald tornou-a consciente. De fato nosso *know how* dá condição de participar, de modo fecundo, do debate que se trava internacionalmente em torno da problematização do regime que hoje se tornou hegemônico, assim como da invenção de estratégias de êxodos do campo imaginário.

A dança de Abreu elucida essa nossa competência na medida em que, ao destrocar vorazmente os estereótipos do ser brasileiro, ele usa sua potência e traz para o visível e dizível as mutações da sensibilidade, engajando as cartografias vigentes e lutando por configurações mais justas, contra todo tipo de imperialismo.

O regime de subjetivação que nos impele as imagens veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa é regido pelo capitalismo em sua versão contemporânea, também conhecido como “capitalismo cognitivo” ou “cultural” e faz parte de uma política de subjetivação flexível diferente da ética de flexibilidade de subjetivação antropofágica. Se a primeira é insuflada e glamourizada como identificação hipnótica, a segunda representa uma liberdade de criação motivada por uma escuta das sensações, que assimilam os efeitos da existência do outro, no que Suely Rolnik chama de “corpo vibrátil”: capacidade subcortical que nos permite aprender o mundo em suas condições de campos de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sobre a forma de sensações.<sup>193</sup> Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças, que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos.

A ética deste “capitalismo cognitivo” aproveita-se da fragilidade provocada pela desterritorialização subjetiva para oferecer territórios outros já prontos, constituídos por suas imagens. Ela promete o paraíso neste mundo, bastando, para isso, investirmos toda nossa

---

<sup>193</sup> Ver *Geopolítica da Cafetinagem*, de Suely Rolnik em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=292&secao=artefato>. Acesso em: 13 de abril de 2006.

energia vital – desejo, afeto, conhecimento, intelecto, imaginação e ação – para atualizar em nossa existência estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos nos propõem. Já a ética antropofágica propõe a construção de territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno destes sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar que vão se abrindo possíveis na existência individual e coletiva.

A dança é uma forma de conhecimento cuja natureza dinâmica é, ao mesmo tempo, uma forma elaborada de subjetividade, e a reflexão sobre ela é um sistema de pensamento e também de ação. Ambos os modos de expressão – coreográfico e crítico – concorrem nos universos das micropolíticas ao poder por uma vontade de verdade e têm como realidade sistêmica as normativas do “capitalismo cognitivo”. O corpo político antropofágico poderia ser uma possível alternativa aos efeitos hipnóticos e alienantes conseqüentes deste contexto.

Numa perspectiva antropofágica, o conhecimento se difundiria pela devoração da força do outro, e uma obra coreográfica sempre celebraria um banquete antropofágico de idéias. Livre de repressão, as identidades baseadas em subjetivações flexíveis pela sensibilidade da presença do outro em nosso corpo vibrátil não esperariam uma providência paternal para os conflitos, nem buscariam o paraíso. A emergência de tal prática representaria um efeito imprevisível de pequenas perfurações na massa compacta da brutalidade dominante que envolve o planeta hoje.

O socialismo, bem como o capitalismo, se baseia em esquemas normativos hegemônicos a partir de um poder centrado no Estado e ou grandes corporações. Fato que dá margem à manipulação do poder e a desvios nas ideologias apregoadas como diretrizes mestras. Se o liberalismo econômico e a propriedade privada permitem o acúmulo desmedido e relação desigual de participação nos recursos, a igualdade pregada pelo socialismo se transformou, nas distintas experiências implementadas no mundo, em cerceamento da liberdade, limitando, ao extremo, a experiência da vida.

Outra elaboração teórica próxima à antropofagia de Oswald também aponta para soluções locais, para ações que provocam destabilizações temporárias e modos de subverter a ordem imperialista. O anarquista Hakim Bey (2001) fala em “comunidades intencionais”, mini-sociedades que, conscientemente, vivem fora-da-lei e que estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre. Tal conceito foi extraído pelo autor de uma pesquisa sobre a atividade pirata do século XVIII. Por esse motivo ele a denomina *Utopia Pirata* (BEY, 2001, p. 12). O modo de organização destas comunidades

tenta reproduzir a idéia de rede. Unidades distintas, espacialmente separadas, conectadas por fluxos de informação disseminada de modo secreto. Esse tipo de relação solidária levaria a construir Zonas Autônomas Temporárias (ZAT), que não corresponderiam a um território localizável e, sim, a uma diretriz de ação.

A tentativa de Bey é contra a reação de ordem estratificada e opressiva que a história revela e que sempre acompanha a revolução. Para o autor, “Revolução!” transformou-se numa armadilha do destino que, não importando o quanto lutamos, nunca nos livraremos do maligno ciclo que incuba o Estado governado por um anjo ainda mais cruel que o anterior (BEY, 2001, p. 16). Diferente da revolução, o autor fala que o levante, por seu caráter temporário e extraordinário, molda e dá sentido a toda uma vida por propiciar trocas e integração intensas. Se a visão ganha vida no momento de levante, a revolução, quando triunfa, remontando o Estado, trai o sonho e o ideal de autonomia.

Uma zona autônoma temporária não substitui as formas de organização social, apenas fornece a qualidade do enlevamento associado ao levante, sem envolver violência ou martírio. Sem confrontar o Estado diretamente, libera uma área de terra, de tempo ou de imaginação, e se desenvolve para se refazer em outro lugar e em outro momento, antes que o Estado possa cooptá-la. Para o autor, a diferença entre o Estado e uma ZAT está em que o primeiro se preocupa com a simulação que se traduz em uma megacorporação de informação regida pelo espetáculo, por uma farsa social veiculada pelo olho magnético da tela da TV. Uma ZAT, ao contrário, preocupa-se com a substância das experiências. Por esse desacordo de objetivos, uma ZAT poderia sobreviver por um tempo relativo de modo clandestino, realizando sua celebração libertária. O triunfo de uma zona autônoma temporária é exatamente a invisibilidade, sobrevivendo na fendas e rachaduras dos sistemas totalizantes.

Os ataques de uma ZAT são feitos por microcosmos, de modo estratégico, contra as estruturas de controle e soluções permanentes, e utiliza as armas da invisibilidade e da invulnerabilidade como uma máquina de guerra imaterial e nômade. Do futuro só prevê a autonomia e se organiza para ela. O início de uma ZAT, para Bey (2001, p. 19), parte de um simples ato de percepção. Se todos os territórios foram ocupados pelo Estado-Nação, até mesmo a lua e a atmosfera estão esquadrihados com o intuito de não deixar escapar nenhuma espacialidade fora de “governo”, ação que faz valer o princípio da nacionalidade. Tal repartição territorial é denominada pelo autor “fechamento do mapa” (BEY, 2001, p. 21). Os mapas continuam sendo uma abstração por sua imprecisão, impossibilidade de exatidão um para um.

Uma ZAT “se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do controle”. Para o autor, o controle é uma espécie de psicotopologia, uma topografia imaginária, que sugere a onipresença do poder do Estado por toda sua extensão espacial. Mas, por ser um operador imaginário, espaços geográficos, sociais, culturais ou imaginários negligenciados pelo Estado, ou por ele despercebidos, são espaços propícios para o desenvolvimento de ZATs. Segundo o autor, a família nuclear é a base sobre a qual se desenvolveu os estados. Ela foi gerada pela escassez do período neolítico, proporcionou a revolução agrária e está baseada no consenso social e na hierarquia imposta. Em contrapartida, uma ZAT deve estar num modelo mais primitivo e radical, o bando, nômade, ou semi-nômade, caçadores/coletores, organização comum ao período paleolítico, ou suas variações: clãs e grupos internos a sociedades tribais mais populosas; confrarias, sociedades secretas ou iniciáticas; associações de grêmios, etc.

Uma ZAT estaria livre da posse masculina para com as mulheres e crianças, da hierarquia da sociedade agrícola/industrial por ser gerado pela abundância, e não pela escassez. A família é determinada como consequência biológica, o bando, por afinidades ideológicas. O bando não é hierárquico, é parte de um padrão horizontalizado de costumes, contratos e alianças. O trabalho das ZATs é dissolver a família nuclear e resgatar o bando dentro da própria estrutura de nossa sociedade da simulação pós-espetacular (BEY, 2001, p. 24).

Uma ZAT também se caracteriza por assumir caráter de celebração e por um aspecto que o autor batizou de “cosmopolitismo desenraizado”. Se a história é medida pelas convenções temporais do relógio, o caráter de celebração que envolve uma ZAT instaura o “tempo profano”, contra a economia do tempo produtivo do trabalho (BEY, 2001, p. 25). Mesmo no contexto de luta, o caráter de celebração é mantido numa ZAT. Sobre o aspecto do cosmopolitismo desenraizado, se refere a ações à deriva encampadas por uma ZAT. Tem a ver com a possibilidade de uma visão de mundo capaz de se mover de forma descentralizada, que, segundo o autor, se tornou possível a partir da “morte de Deus” (BEY, 2001, p. 27). Inaugura as múltiplas perspectivas sobre os fenômenos e as coisas, a possibilidade de um mundo pós-ideológico e multifacetado, para além da velocidade e fetichismo da mercadoria que vive nossa época. O cosmopolitismo desenraizado refere-se aos viajantes psíquicos, guiados pela curiosidade errante e unidos por laços de lealdade frouxos.

A internet também é um elemento que contribui para a formação de ZATs, apesar de algumas transferências de informação que se efetuam através da net serem privilégio e exclusividade de elites, preservando um caráter hierárquico. Outras são abertas, o que permite



o estabelecimento de relações horizontais e não hierárquicas, possibilitando a emergência de uma contra-net dentro da net, tecida entre os interstícios e rupturas da net. A contra-net inclui o uso clandestino, ilegal e rebelde da net. A net não somente oferece apoio logístico à ZAT, também ajuda a criá-la. A net é considerada um sistema de suporte, capaz de transmitir informação de uma ZAT para outra, ou defender a ZAT tornando-a invisível.

Porém, o autor ressalta que a net utilizada pela ZAT não deve depender de tecnologia de computação para existir. Todas as formas de comunicação devem ser integradas. A ZAT deseja evitar a mediação e prioriza a experiência imediata. Por isso, adota duas atitudes aparentemente contraditórias: aquilo que o autor chama de “Quinto Estado” (BEY, 2001, p. 35), contra a mediação e contra a internet, os cyberpunks utópicos, os hackers da realidade, que agem dentro da net contra sua hierarquização. A ZAT tende ver a dicotomia entre tecnologia e anti-tecnologia como equívoco. Crê que a cultura é nossa natureza e vê a internet como nossa extensão. Porém, é necessário inserir o caos na net, algo comum à idéia de “atratores estranhos”<sup>194</sup>, que existem por modo de dizer entre dimensões.

O que deve ser combatido na net é a criação de uma subclasse – um tipo de proletariado “mauricinho”, formado por uma tirania pró-trabalho, cujo patrão é a rede de computadores. O que se deseja da net é a possibilidade de obter boa comida, drogas, sexo, sonegação de impostos, tudo que ajude a falir o atual sistema centralizador hierárquico e perverso.

Bey apresenta um mosaico de vislumbre de exemplos de algumas ZATs, começando pelos séculos XVI e XVII. O exemplo inicial refere-se aos primeiros colonizadores da América do Norte que desertaram, renunciando seus contratos com o ideal de prosperidade e se integraram a uma tribo chamada Crotãs. Fugindo dos horríveis benefícios do imperialismo, com a escravidão, o servilismo, o racismo e a intolerância, os desertores se voltaram para o “Estado da Natureza”. Tal comunidade se deslocou entre o território e as ilhas do Caribe, pirateou, fez acordo com portugueses, agregou escravos fugitivos, criminosos, prostitutas, alcoólatras, etc., sobrevivendo até o século XX. A existência de homens selvagens sempre foi vista como uma ameaça à vida civilizada. Nos anos de 1970, desertores de todo tipo (hippies, negros, arianos, anarquistas e libertários) fundaram ZATs. Em algumas destas comunidades se praticava a sodomia, noutras, a

---

<sup>194</sup> Resultantes das equações de Edward Lorenz (1917-2008), de 1963, figura que tem padrão que não corresponde nem à órbita, nem à imobilização, obtendo um resultado inesperado para um atrator, considerado estranho. Demonstra como sistemas dinâmicos evoluem no tempo em padrões complexos.

miscigenação étnica, em outras, a fornicação e o incesto; as crianças corriam nuas e se masturbavam abertamente (BEY, 2001, p. 54).

As ZATs não enfrentam o poder do Estado por este ter perdido o sentido e por tornar-se pura simulação. Elas buscam ordens caóticas alternativas em nichos de revoluções diárias: contra a prisão escolar e a favor da educação caseira e da vadiagem; a recusa da Igreja e da televisão a favor dos cultos sem igrejas e do neo-paganismo; contra a moral privada, a favor do que Nietzsche chamou de espiritualidade dos “espíritos livres”; a favor do caos lingüístico e de sistemas de significação.

De modo geral, as práticas da dança contemporânea vêm criando ZATs a partir de comunidade intencionais que duram no tempo. Em todo o mundo há exemplos marcantes, como o Monte Verita, os Balés Russos de Diaghilev, a Bauhaus, a Judson Church, o Teatro Galpão de Dança, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, entre muitos outros que, por um tempo, assumiram forma de Zonas Autônomas Temporárias, disseminando suas utopias piratas em formas coreográficas, abrindo fendas em mapas fechados, onde as práticas criativas obedeciam a um padrão de ordem hegemônica.

Esses casos, em especial, juntamente com outros, propuseram em seus princípios modos criativos sem governo, muito embora o tempo os tenha transformado em revolução, arregimentando seus resultados em modelos reproduzíveis. Porém, o espírito livre continua vivo e se manifesta, aqui e ali, em diferentes iniciativas, desvinculando-se de famílias para associarem-se a bandos de tradições coreográficas. Propondo um cosmopolitismo desenraizado de produtos coreográficos para além das fronteiras psicológicas colonialistas, num tempo-espaço profano. Se conectando entre si por mediação de redes de troca de informação contra-net para propiciar a intensidade da experiência direta.

Os resultados criativos emergentes de uma zona autônoma temporária de criação de dança sobrevivem de experiências regidas por atratores estranhos que põem em questão as certezas estabelecidas a respeito da arte do corpo, não correspondendo a nenhuma órbita esperada em um padrão de combinação cada vez mais complexo, explicitando a selvageria da experiência criativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho busca problematizar a idéia de identidade cultural na produção de dança no Brasil. Essa tarefa é bastante complexa por que se desdobra em muitas outras. A idéia de “ser nacional essencialmente brasileiro” está muito arraigada em expressões muito usadas na dança e em muitos outros campos de atividade até a publicidade. Argumentar contra todo este contingente de falas é trabalho para muitos.

A escrita das histórias da dança nos diferentes estados brasileiros avançou bastante nos últimos oito anos, suscitando até certa organização nacional dos pesquisadores ocupados em promover iniciativas para estimular esse tipo de trabalho.

Encontros e seminários sobre o tema já aconteceram em Belo Horizonte (MG), em 2006, e em Joinville (SC), em 2007. Trabalhos acadêmicos (monografias de conclusões de cursos, dissertações de mestrado e teses de doutorado) estão sendo sistematicamente produzidos. Existem também algumas poucas linhas de incentivo à pesquisa abertas por instituições nacionais, estaduais e municipais, que também têm incentivando estudos na área. Porém, ainda estamos muito distantes de um nível satisfatório de pesquisa histórica da prática artística da dança em nosso país.

O fato de estes trabalhos não estarem todos publicados o, de carecerem de edições atualizadas e reimpressões; e de algumas vezes não estarem disponíveis nem em formato digital, torna o acesso à informação uma tarefa árdua para aqueles pesquisadores que desejam comparar os diferentes percursos históricos em diversificadas regiões do país.

Devo admitir que as posições aqui defendidas talvez não sejam simpáticas a muitos membros da comunidade de dança no Brasil, uma vez que grande parte destes está comprometida com uma prática (artística, pedagógica, intelectual) que este estudo critica. Grupos que arrecadam milhões em patrocínios, cachês e bilheterias encontram-se inseridos dentre estes. Personalidades do mundo da criação da dança, do mundo acadêmico e de sua produção também se incluem nesse rol. Logo, a recepção destas idéias no meio da dança poderá não ser das melhores.

No entanto, o que me impeliu às escolhas ideológicas e epistemológicas aqui apresentadas foi a pressão advinda do desenvolvimento dos estudos que põem em questão a perspectiva essencialista da vida e das coisas. Essas abordagens vêm sendo aplicadas com propriedade em diferentes campos do conhecimento desde o final do século XIX. A Biologia,

a Física, as Ciências Sociais, a Filosofia, as Ciências da Cognição, as Artes, entre outros campos, estão sendo repensados em novas abordagens a partir de um ponto de vista sistêmico e processual.

No campo da dança, alguns trabalhos realizados no Brasil já problematizaram alguns aspectos levantados na tese, no entanto o entendimento da dança proposto ainda permanece comprometido com a visão essencialista de mundo. Faz-se, portanto necessário o questionamento da representação do nacional pela dança para promover o deslocamento de pensamentos e práticas relacionados a esse respeito.

A generalidade da questão abordada neste estudo, para além de possíveis lacunas deixadas, abre possibilidades de uma série de outros estudos relacionáveis. Recortes que delimitem períodos históricos específicos, contextos geograficamente menores, que observem as variações do fenômeno nas obras de alguns importantes grupos e/ou criadores, a exemplo da tese *Deslocamentos Armoriais* da pesquisadora Roberta Ramos<sup>195</sup>; que se limitem a estudar apenas certas iniciativas pedagógicas e seu impacto na criação de dança, ou que foquem as elaborações epistemológicas, analisando-as ou comparando-as, são algumas possibilidades de estudos que viriam ajudar a fortalecer os argumentos aqui levantados.

Espero que este passo venha acompanhado de outros que o ajudem a dar conta das dimensões e dificuldades do problema levantado, combatendo, no campo da dança, umas posições que endossem o senso comum da “brasilidade essencial”. Se cada um em seu campo de atuação trabalhar para o redimensionamento deste ideário, constituir-se-á a força necessária para a promoção de uma mudança do plano geral.

Espero, finalmente, que as pressões contrárias não representem um empecilho para o desencadeamento de novos estudos neste campo. É possível organizar bancos de dados *on line* que democratizem as informações é necessário ter coragem para enfrentar os poderosos, que concentram dinheiro e prestígio em nossa área. Essas ações ajudarão a promover as mudanças aqui pretendidas. Sei que não estou sozinho nessa busca, portanto, o trabalho está apenas começando.

---

<sup>195</sup> Tese de doutoramento apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco: *Deslocamentos Armoriais: da afirmação épica do popular na “nação Castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-histórico do Grupo Grial*, defendida em 2008, já é um exemplo deste tipo de estudo.

## BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS

### Filosofia

ANDRADE Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: globo, 1995.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2007.

\_\_\_\_\_. O que comemorar? In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo: EDUC, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.

### Arte e Dança

ALVARENGA, Arnaldo Leite. Companhia de dança do Palácio das Artes. In: *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2006.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução Alexandre Kurg. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Coleção Pensadores*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BLASIS, Carlo. *The code of Terpsichore*. London: Edward Bull, 1830.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução Maria Appenzerller. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

CAMINADA, Eliana. *História da dança*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: movimentos decisivos, 1750-1880*. Ouro Sobre Azul, 2007.

CARDOSO, Ana Cristina Freire. *O passado sempre presente: os estilos de ballet no cenário contemporâneo da dança de Belém do Pará*. 2004. Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

CARDOSO, Rafael. *Arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FLORIDO, Mariza. *Fronteiras Móveis*. De arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, v. 1.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005

KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Brasil descobre a dança a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos e o movimento nacionalista na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2007.

MAGADI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MORAIS, Manuel. *Domingos Caldas Barbosa (FL.1775-1800): compositor e tangedor de viola?*. Música no Brasil colonial. 1º Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MARIZ, Vasco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. *Música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MELO, Nice; PEDROSO, Eliana. *Carlos Moraes*. Salvador: Secretaria de Turismo, 2004.

MICHAILOWSKY, Pierre. *A dança e a escola de ballet*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La danse au XX siècle*. Paris: Larousse, 1998.

NAVAS, Cássia. *Dança e mundialização: Políticas da Cultura no Eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2001.

NIJINSKI, Vaslav. *Cadernos de Nijinski*. Tradução Jorge Vilar Figueredo. Rio de Janeiro: Assírio e Alvim, 2004.

OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha. *Danças populares como espetáculo público no Recife – de 1970 a 1988*. Recife: O autor, 1991.

OLIVEIRA, Olga Maria Fange. *Modinha e o lundu no período colonial: uma pesquisa bibliográfica*. 1º Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PRIMO, Rosa Cristina Gadelha. *A dança do possível: as ligações do corpo numa cena*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

PAIXÃO, Paulo. *Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade*. 2003. Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

RAMOS, Roberta Marques. *Deslocamentos armoriais: da afirmação épica do popular na “nação castanha” de Ariano Suassuna ao corpo-histórico do Grupo Grial*. 2008. Tese (Doutorado)—Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da dança Bahia*. Salvador: FCJA, 2002.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino Pesquisador intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

SIQUEIRA, Arnaldo; LOPES, Antonio. *Flávia Barros*. Recife: O autor, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ana Regina*. Recife: O autor, 2005.



\_\_\_\_\_. *Tânia Trindade*. Recife: Ed. Do Autor, 2004.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1989.

TAO WU, Chin. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

TAYLOR, Roger. *Arte, inimiga do povo*. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conard, 2005.

WOSNIAK, Cristina. *Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba*. In *História em Movimento: biografias e registro em dança*, Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

### **História e Cultura**

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

BADARÓ, Murilo. *Gustavo Capanema: a revolução na cultura*. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEY, Hakim. *T.A.Z. zona autônoma temporária*. Tradução Renato Rezende. São Paulo: Conard, 2001.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANCLINI, Néstor García. *Globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão, São Paulo, 2003.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Eduardo Viveiros de Castro*. Organização de Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (Coleção Encontros).

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: UNESP, 2005.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

\_\_\_\_\_. *O pensamento nacionalista autoritário*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *A revolução de 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FERRO, Marc. *História da colonização: dos conquistadores as independências, século XIII ao Século XX*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GOMES, Ângelo da Costa. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz da Silva e Guacira Louro. São Paulo: DP&A, 2006.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LUCAS, Fabio. *Expressões da identidade brasileira*. São Paulo: Educ, 2002.

MATTELART, André; NEVEU, Èrik. *Introdução aos estudos culturais*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2004.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica a razão dualista o ornitorrinco*. São Paulo: Biotempo, 2003.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e identidade cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PRADO, Paulo. *Retratos do Brasil: ensaios sobre a tristeza brasileira*. Organização de Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Afonso C. Marques dos. *A invenção do Brasil: ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *Que horas são?.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

ZANOTELLI, C. L. *A ilha brasileira na cartografia do século XVI e XVII*. III Encontro Regional de História – Descaminhos da Colonização. Vitória, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

**Sites**

Alkantara Festival: <http://www.alkantarafestival.pt/>

Balé da Cidade: <http://www.baledacidade.com.br/>

Ballet Stagium: <http://www.stagium.com.br/>

Cena 11: <http://www.cena11.com.br/>

Cia Deborah Colker: [www.ciadeborahcolker.com.br/](http://www.ciadeborahcolker.com.br/)

Grupo Corpo <http://www.grupocorpo.com.br/>

Heleza Katz: <http://www.helenakatz.pro.br/>

Idança: <http://idanca.net/>

Instituto Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/>

Ministério da Cultura: [http://www.cultura.gov.br/apoio\\_a\\_projetos/lei\\_rouanet/](http://www.cultura.gov.br/apoio_a_projetos/lei_rouanet/)

Museu Nacional: <http://www.museunacional.ufrj.br/>

Portal Amazônia: [www.portalamazonia.globo.com/](http://www.portalamazonia.globo.com/)

Quasar Cia de Dança: <http://www.quasarciajedanca.com.br/>

Rizoma: <http://www.rizoma.net/>

Teatro Brincante: <http://www.teatrobrincante.com.br/>

Theatro Municipal do Rio de Janeiro: <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/>

Teatro Guaíra: <http://www.tguaira.pr.gov.br/>

O Contexto do Visitante na Experiência Museal: Semelhanças e Diferenças entre Museus de Ciência e de Arte: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v12s0/02.pdf/>

# 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](#)