



BALLET STAGIUM E O DEBATE SOBRE A DANÇA MODERNA BRASILEIRA NO CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO DA DÉCADA DE 1970¹

Daniela Reis*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU/NEHAC

revistafenix@revistafenix.pro.br

RESUMO: Quando se pensa o movimento cultural e artístico vivenciado nos anos de 1960/1970 abre-se todo um debate sobre os projetos sociais e políticos propostos pelos setores artísticos e intelectuais do período, projetos que procuravam a mudança da sociedade, representados, sobretudo, por meio da arte engajada. Na década de 1970, o *Ballet Stagium* propõe representar a “dança moderna brasileira”, debate que girava em torno das questões políticas e sociais do momento e da própria concepção do que seria uma identidade brasileira na dança profissional. Desta maneira, o presente texto busca descortinar de que maneira a linguagem artística da dança esteve diretamente articulada com as questões de seu tempo e como buscou representar, por meio de uma nova proposta estética, uma identidade nacional.

ABSTRACT: When we thought about the cultural and artistic movement lived in the 60's and 70's, a debate is opened to discuss about social and politic projects, proposed by the artistic and intellectual sectors of the period. Projects that tried to change the society, represented, over all, by means of the engaged art. In the 70's, the *Ballet Stagium* considers to represent the “Brazilian modern dance”, discussion that turned around the social and politic questions of the moment. In addition, a proper conception of what it would be a Brazilian identity in the professional dance. In this way, this text searches to disclose how the artistic language of the dance was directly articulated to the questions of its time and as it searched to represent, through a new aesthetic proposal, a national identity.

PALAVRAS-CHAVE: dança – Ballet Stagium – identidade brasileira

KEYWORDS: dance – Ballet Stagium – Brazilian identity

Há um mistério irredutível que remete a obra à subjetividade de cada um, mas há fatos que possibilitaram a construção desta obra, o que quer dizer sua localização em um lugar, em um tempo, em uma sociedade, com técnicas, formas de difusão e de apropriação; e o trabalho do crítico, do historiador ou do filólogo consiste em reconstruir todos esses fatos com a

¹ Este texto faz parte da dissertação intitulada **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (Des)Construção da Obra coreográfica 21**, defendida em fev./2005, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bailarina.

certeza que será uma aproximação [...] com a condição de não destruir de maneira reducionista seu mistério.

Roger Chartier

O tema da cultura e da identidade brasileira, assim como no teatro, cinema, música e artes plásticas, esteve também presente na história da dança acadêmica. A obstinada preocupação em representar o nacional mobilizou boa parte de nossa tradição artística e na dança – debate talvez um pouco menos conhecido – essa inquietação é revelada desde as primeiras iniciativas de construção e ensino do balé no Brasil até montagens e pesquisas mais recentes. O nacional na dança foi representado de diferentes maneiras, em contextos e interesses distintos.

No que se referem às décadas de 1960 e 1970 a arte, de maneira geral, exerceu papel de destaque para o debate cultural, político e social do momento. Os diversos segmentos culturais demonstravam seu compromisso político com o país e também com uma nova estética ligada diretamente com as produções do período. Nesta perspectiva, a chamada “dança moderna”² desempenhou um papel de vanguarda, renovando a linguagem estética e contribuindo para nova discussão sobre o que seria o “nacional” na dança, debate que esteve diretamente ligado com uma nova consciência crítica da situação política e social do país.

Se nas décadas de 1930 a 1950 a linguagem do balé revelou-se sob o anseio de conceber um “bailado nacional”, por meio de toda a lógica interna do *ballet* europeu (escola, corpo de baile, teatro oficial, hierarquia de papéis) e, ainda, trazendo mesmo que tardiamente, características do romantismo, mais tarde, essa linguagem seria alvo de contestação dos adeptos da “dança moderna”, pois estes não aprovavam os parâmetros românticos e europeus do balé. Para os adeptos do estilo moderno, a dança brasileira não poderia ser expressa por meio de uma técnica tão codificada, sistematizada e cuja

² Localizada no contexto do período entre guerras, a linguagem da dança moderna desenvolveu-se sobretudo nos Estados Unidos e na Alemanha. O termo “dança moderna” foi utilizado pelos pioneiros no sentido de qualificarem seus trabalhos como algo novo na dança, propostas que, de forma geral, tinham por objetivo realizar uma estética completamente fora dos padrões do balé clássico e cuja proposta buscava não mais representar a burguesia, mas sim o homem, a natureza e seus problemas intrínsecos. Porém a classificação “dança moderna” vai significar para os profissionais de uma geração posterior da dança mais do que uma proposta feita em seu momento. Essa classificação irá englobar uma série de propostas estéticas e também métodos e codificações de ensino como os de Marta Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey, entre outros.

tradição advinha *das cortes aristocráticas*. A moderna dança brasileira, em pleno processo de consolidação e construção de sua história, iria se deparar com questões que punham em xeque a forma corporal de representar o homem e os problemas brasileiros³.

Assim, para tentar elucidar as escolhas estéticas dos anos de 1970 e os caminhos percorridos na História da dança acadêmica brasileira, é de vital importância compreender todo um universo de idéias que marcaram aquele contexto histórico. Para tanto, faz-se necessário articular o debate entre arte e sociedade, buscando desvendar como o artista da dança discute, expõe, reflete e representa suas vivências.

A Dança Moderna em busca de uma identidade

A consolidação da linguagem da dança moderna no Brasil fez-se presente com maior destaque nos anos da ditadura militar, marcados por um regime político autoritário e censura artística prévia, período em que a dança passava por grandes modificações e seus profissionais tentavam se libertar das influências estrangeiras em busca de uma identidade própria. O país vivia um período de repressão, cassação, tortura policial, desaparecimentos e as manifestações artísticas exerceram grandes contribuições para denúncias e críticas do sistema vigente. Neste momento São Paulo já havia passado pelo debate em torno da modernização, abrindo campo para uma série de experimentações artísticas e, na dança, oferecendo-se como berço para uma série de novas questões estéticas. Não é por acaso que o movimento da dança moderna concentra-se, sobretudo na capital paulista.

O diálogo entre Arte e Política, iniciado nos anos 1950, sobretudo pelo Cinema Novo, fora intensificado nas duas décadas seguintes, ao lado de acontecimentos como o

³ O contexto histórico que serviu de base para o surgimento da chamada “dança moderna” no Brasil foi, mais especificamente, a Segunda Guerra Mundial, responsável pela chegada aqui de renomados artistas que fugiam das conseqüências do conflito e traziam do exterior uma série de novas idéias e contestações no campo estético. A título de exemplo de pioneiros que vieram, por diversas razões, de outros países e aqui passaram a viver e trabalhar, chegando, na maioria das vezes, a adquirir a cidadania brasileira e lutar pela construção de uma dança nacional, podemos citar, na linguagem do balé, Maria Oleneva, Vaslav Veltschek, Yuco Lindberg, Juliana Ianakieva, Tatiana Leskova, Eugenia Feodora. Como representantes da “primeira geração” da dança moderna no Brasil estão Nina Verchinina, Maryla Gremo, Ianka Rudzka, Renée Gumiel, Maria Duschenes e, na “segunda geração”, Marika Gidali, Oscar Araiz, Luiz Arrieta, Ruth Ranchou, entre outros. A grande maioria dos citados radicou-se em São Paulo. Para maiores informações, consultar:

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

Golpe Militar de 1964, o Ato Institucional nº. 5, a luta armada e a resistência democrática, época em que posicionamentos eram tomados por produções teatrais, música, cinema, literatura e, posteriormente, pela dança. Esse momento é caracterizado por uma crescente inquietação política e cultural, propondo-se inúmeros movimentos artísticos a romper com a “normalidade” estética nas artes.

Um discurso bastante comum que passou a fazer parte do universo dos profissionais da dança moderna relaciona-se às considerações do que seria a dança em oposição ao balé: uma arte ligada à vida “real”, porque diferente da dança clássica, que era “dedicada ao mundo de fadas, cisnes e seres elementais, numa cena construída de pontas e pernas esticadas, posturas distantes da movimentação ‘natural’ das pessoas”⁴.

Na verdade, os tempos eram outros e a dança se deparava, agora, com outra tarefa. Uma tarefa que localizava no corpo do brasileiro um lugar de possíveis respostas para um nacionalismo que ia ganhando outros tons, um tom de denúncia e contestações, momento em que a arte engajada ganhava espaços maiores, em um ambiente de ditadura e repressão. Essa dança ganhou visibilidade justamente na década de 70, quando a censura artística se instaurou principalmente nos setores musicais e teatrais. Ela surgia, então, como possibilidade de manifestação, capaz de driblar com maior facilidade a censura.

A década de 1970 foi também marcada por uma interessante expansão de mercado para os artistas da dança, momento em que a participação em eventos institucionais, *shows*, peças teatrais, cinema, programas de televisão e em eventos empresariais abriu um leque de possibilidades para os profissionais desta arte, permitindo também uma troca de informações com outros segmentos artísticos. Com o teatro, o diálogo tornava-se cada vez mais freqüente e peças teatrais importantes do período contaram, direta ou indiretamente, com a participação de bailarinos, seja no que refere à atuação, montagem coreográfica, seja no preparo de corpo dos atores⁵. Várias

⁴ NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. Op. cit., p. 50.

⁵ O teatro representou um mercado para os profissionais da dança. A título de exemplo, Ruth Ranchou coreografou peças como *O Estrado* (no TBC, com Raul Cortez e Paulo Cezar Pereio, 1970), *Hans Staden no País da Antropofagia* (direção de Osmar Rodrigues Cruz, 1972), *O Carrasco do Sol* (direção de Madalena Nicol, 1973) e *Sonho de uma noite de verão* (direção de Kiko Jaz, 1973). Marika Gidali dançou e coreografou *Oh! Que delícia de guerra* (1966), *Marat Sade* (1967), *América Hurra* (1968), *O burguês fidalgo* (1968), *Tom Payne* (1970), *Hair* (1970), *Revista do Henfil* (1978), *Missa leiga* (1972), *Lulu* (1974), *Saudades do Brasil* (1980), *Sexy* (1975, direção de Sergio Cardoso), *Capital Federal* (1973, direção de Flávio Rangel) e *Medéia* (1971, de Sinei Siqueira). Jura Otero, ex-mulher de Décio Otero, coreografou *Roda Viva*. Durante vários anos a bailarina e professora Chinita Ullmann deu aula na Escola de Arte Dramática para atores. Renée Gumiel trabalhou nas peças *Nu para Vinícius* (com Renata

foram as Companhias, coreógrafos e bailarinos que, de maneiras particulares, buscavam representar temáticas sociais, mesmo aqueles que não abriram escola ou que as mantiveram por um período mais curto.

São Paulo tornou-se o celeiro da dança moderna brasileira com a colaboração de importantes nomes como Renée Gumiel, Maria Duschenes, Ruth Ranchou, Marilena Ansaldi, Sonia Mota, Célia Gouvêa, Maurice Veneau, Ivaldo Bertazzo, J. C. Violla, Marika Gidali, Décio Otero, entre outros. Neste momento foram fundadas companhias profissionais como o *Cisne Negro Companhia de Dança*, o *Balé da Cidade de São Paulo* e a *Companhia Ballet Stagium*. Esta última, fundada em 1971, sob a direção de Marika Gidali e Décio Otero, contou com o apoio e influência da classe teatral local e ficou reconhecida nacionalmente por seu projeto de engajamento⁶.

Grandes questões alimentaram a década de 1960 e a agitação cultural se fez presente durante todo esse período, permitindo uma circularidade de idéias, trocas e identificação de propostas, que buscavam maior participação política e ênfase ao nacional, abrindo caminho para que, posteriormente, tais discussões fizessem também, de maneira distinta, parte do universo da dança. Dessa forma, o panorama de acontecimentos nos setores artísticos nos leva a compreender o espaço aberto para as novas questões propostas pela dança.

De maneira geral, mesmo que com projetos diferenciados, a produção teatral, musical e cinematográfica da década de 1960 foi se identificando com um movimento que valorizava as nossas raízes, dando ênfase ao nacional, com temáticas e concepções estéticas que se revelavam como resultado de escolhas efetuadas nos embates políticos do momento. Dessa forma, percebe-se que, num primeiro momento, em fins da década de 1950 e início de 1960, no campo cultural, tinha-se uma produção ideológica vinculada à problemática do nacional-desenvolvimentismo, alimentada pelos intelectuais do ISEB, uma produção cultural articulada com um projeto nacionalista de

Pallottini, 1968), *Rhodia* (direção de Ademar Guerra), *Ópera dos Três Vinténs* (com José Renato e Flávio Império). Gumiel trabalhou também na televisão com Darcy Penteadado, Aberlado Figueiredo, Antunes Filho e Ademar Guerra. A relação de bailarinos e coreógrafos e/ou diretores e atores que trabalharam em parceria é imensa, seja no teatro, seja no cinema ou televisão.

⁶ Marika Gidali, em fins dos anos de 1960, já havia tentado experiência semelhante criando juntamente com Marilena Ansaldi, Peter Haydim, Victor Aukstin e Renée Gumiel o *Ballet de Câmera* (1967-68). Em 1964 ela também foi fundadora do grupo *Afirmção*. Essa escola foi um ponto de aproximação entre artistas de teatro e da dança, onde marcaram presença Aracy Balabanian, Stênio Garcia, Dina Sfat, Ruth Escobar, Beatriz Segall, Sônia Braga, Anna Maria Dias e Jura Otero (ex-mulher de Décio Otero e coreógrafa da peça *Roda Viva*).

desenvolvimento. Datam deste período as primeiras produções do Teatro de Arena, do Cinema Novo, a Bossa Nova, o Centro Popular de Cultura. Embora cada uma dessas manifestações possuísse projetos específicos, cabe ressaltar que a noção de arte até este momento estava diretamente vinculada à política, ao engajamento, bem como ao predomínio de um realismo crítico como estética.

Após o Golpe de 1964, as produções artísticas iriam vivenciar o que reconhecemos hoje por Tropicalismo, movimento marcado pela experimentação. A inovação do movimento tinha como base a antropofagia de Oswald de Andrade, cuja proposta cultural consistia na teoria e na prática da devoração: “devorar e assimilar o que haveria nas culturas de fora sem, no entanto, esquecer do elemento nacional”⁷. No que diz respeito à arte cinematográfica, as produções de Glauber Rocha foram de suma importância para esta nova estética. Seu filme *Terra em Transe*, de 1967, expressou de forma significativa o que seria representado pelo movimento *tropicalista*. Em relação à produção teatral, o destaque é para a encenação de *O Rei da Vela* (1968), texto de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, ganhando a cena brasileira e redimensionando uma série de novas questões para as preocupações do nacional⁸. A produção musical insere-se também nesse quadro de resistência cultural. Os festivais de música na época revelavam grandes nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Elis Regina, dentre outros. No que diz respeito à discussão tropicalista musical, Gilberto Gil e Caetano Veloso chamavam atenção pelo fato de incorporar à

⁷BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

BARBOSA, Kátia Eliane. Década de sessenta e o Movimento Tropicalista: a utopia de uma geração marcada por uma estética revolucionária. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (Orgs.). **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus, 2002. p. 54-69.

Não pretendemos aprofundar na questão de como a identidade nacional fez também parte das preocupações dos outros segmentos artísticos, porém vale lembrar de movimentos como *tropicália*, a produção cinematográfica do cinema novo, a produção teatral do grupo Oficina e, em específico, de *O Rei da Vela*. Mesmo com projetos diferenciados, a produção teatral, musical e cinematográfica do momento foi se identificando com uma estética que valorizava e dava ênfase ao nacional. Para maiores informações, consultar:

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em Transe**: Memórias do tempo do tropicalismo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁸Consultar: BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a encenação de *O Rei da Vela* (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

música não apenas elementos da cultura nacional, mas o que fosse surgindo de informação, como o rock, o pop, a música regional, o folclore, jazz, bossa-nova, todos incorporados por meio da antropofagia oswadiana, ocasionando o estranhamento por parte de um público formatado em determinados padrões. Ao lado da reestruturação musical, os músicos tropicalistas buscavam efeitos de impacto também por meio da imagem, de seus figurinos e acessórios cênicos.

A influência desses movimentos artísticos para a dança brasileira foi fundamental, uma vez que acentuavam posicionamentos nacionalistas e políticos, contribuindo para que uma série de questões colocadas pela arte fossem posteriormente apropriadas e representadas pela dança. Segundo Helena Katz⁹, a perseguição à “dança brasileira” se inicia nos anos 70, quando *a necessidade de produzir uma arte ligada ao mundo surge como um plano de abordagem coletivo. Que muitas vozes reproduzirão.* Entre elas Marika Gidali, Décio Otero, Ruth Ranchou, Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa. “O tema dos anos 70 quase que se autodecalcava: fazer dança era uma via de posicionamento do homem no seu meio”¹⁰.

Uma das grandes considerações da dança moderna do período girava não apenas no produto estético, ou seja, no resultado final do espetáculo, mas também no que dizia respeito ao processo do trabalho. Diferentemente do que acontecia no balé, os bailarinos da dança moderna, muitas vezes, eram estimulados a criar, participar de laboratórios que trouxessem sentimentos, idéias e seqüências pessoais para o que estavam representando no palco. As temáticas dos espetáculos também procuravam expressar questões referentes ao homem de seu tempo, condizentes com sua realidade, sentimentos e desejos. Dessa forma, o virtuosismo da técnica clássica passava para segundo plano, e técnicas como de Marta Graham e processos de trabalho como de Kurt Jooss e Rudolf Von Laban se tornavam parte do universo de profissionais da dança do Brasil¹¹.

⁹ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança.** A dança descobre o Brasil. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

¹⁰ Ibid., p. 76.

¹¹ No Brasil a maioria dos profissionais da dança moderna foi influenciada por estas duas correntes: a dança expressionista alemã (Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss e Alwin Nikolais) e a dança moderna norte-americana (Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Marta Graham, José Limon, Merce Cunningham e outros). Isso pelo fato de inúmeros bailarinos estrangeiros passarem por essas escolas e trazerem as codificações de ensino e metodologia para o Brasil, ou os brasileiros irem para estes países fazerem “escola”. A grande maioria das companhias de dança moderna no Brasil (e também no exterior) ainda trabalha como preparação corporal de seus bailarinos a técnica do balé, mesmo dançando o

Contextualizando este momento da História da Dança no Brasil, vejamos como o *Ballet Stagium* apresentava questões de seu tempo e como a bibliografia organizou a memória da dança a partir da produção e propostas desta companhia.

O *Ballet Stagium* à luz da brasilidade: a construção de uma memória

Dentre as companhias particulares que deram início às atividades em meados dos anos 70, o *Ballet Stagium* representa um número muito reduzido de grupos que conseguiram sobreviver até o momento presente sem interrupção nos trabalhos. Foi também, e talvez por isso mesmo, mencionado como a companhia que “inaugurou” uma “linguagem brasileira na dança moderna” e, por isso, eleita como representante da chamada “dança moderna brasileira”.

Segundo Helena Katz, o *Stagium* surgiu na década de 1970 como um “fenômeno tipicamente brasileiro”, no momento em que “decidem fazer uma dança diferente daquela que haviam aprendido” e “intuem” que era preciso formatar uma maneira de fazer balé que se “parecesse com o Brasil”. Para a pesquisadora Helena Katz, o *Ballet Stagium* tem a responsabilidade de autoria da “dança brasileira” naquele momento, tendo sua proposta sido levada para todos os cantos do Brasil. E inúmeros profissionais passaram a procurar, a partir do *Stagium*, por uma linguagem nacional na dança¹². Dessa forma, a autora vem ainda considerar a história da dança no Brasil dividida em dois momentos, “em antes e depois” do *Stagium*, sendo que este “marcou profundamente” a arte brasileira¹³.

Essa idéia de autoria da dança “brasileira” foi também compartilhada pela companhia:

Nosso trabalho reverberava, causando modificações no panorama dos construtores da dança do país, resultando num renascimento plástico, soando como uma herança antiga há muito tempo guardada,

moderno. Existe uma crença de que a técnica do balé é capaz de melhor preparar o corpo de um bailarino, por ser uma codificação mais “limpa”, “completa”, e que, se um bailarino passa pelo balé, ele está apto a dançar qualquer estilo. Concepção que começa a ser revista por algumas companhias e profissionais da dança.

¹² A idéia de que o *Ballet Stagium* foi um dos (se não o principal) precursores da dança moderna com uma linguagem brasileira de dança é compartilhada por quase toda a bibliografia da dança acadêmica, embora esta mesma documentação evidencie que o projeto por uma “dança brasileira” fez parte das questões defendidas por uma série de outros profissionais contemporâneos ao *Stagium* no início de sua trajetória.

¹³ KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança...** Op. cit., p. 16.

exatamente como num levante escravo, modificador e definitivo! Em 1971, a criação coreográfica brasileira era uma cópia pálida das fadas e príncipes mal importados da Europa e dos Estados Unidos, e nossa originalidade foi olhada com espanto. [...] Passamos a elaborar nossos espetáculos com uma outra crença, além daquela a que a dança brasileira estava acostumada até então¹⁴.

Como pode ser visto, a primeira preocupação do *Stagium* foi se libertar “das fadas e cisnes” dos balés estrangeiros e desenvolver por meio de sua dança mensagens que estivessem em sintonia com aquele momento tão conturbado da história do país. Segundo eles, “envolvidos em dúvidas, a única certeza recaía na disposição de abraçar temáticas brasileiras sem priorizar estilos de dança”¹⁵ e para tanto, num primeiro momento, ocorreu uma apropriação da literatura, músicas, textos teatrais e poesias brasileiras¹⁶. Também como negação daquela dança “importada” e procura de uma identidade própria, a oposição de uma estrutura de espetáculo se fez presente. Nada de cenários e figurinos luxuosos, muitas vezes dançaram com malha de aulas, maquiaram-se no palco sob a vista dos espectadores e buscaram espaços onde a dança até então nunca havia sido encenada.

De forma geral, a representação do nacional na dança significava, naquele momento, a negação de uma estrutura estrangeira, a oposição a uma arte que estava “distante da realidade brasileira”. É preciso ressaltar que no corpo que dançava havia inscrições de uma técnica importada, porém acreditava-se que era uma forma “moderna” mais condizente com o homem, seus problemas “reais” e temáticas que representassem suas angústias e conflitos, não mais inspirações românticas e fantasiosas como no balé europeu.

Em parceria com Ademar Guerra¹⁷, o repertório do *Ballet Stagium* enfocou temas como o racismo, violência, opressões e genocídios, dançando textos proibidos pela censura, como *Navalha na carne* (Plínio Marcos) sob o título *Quebras do mundaréu* (1975), revelando ousadia para a época. No início de seu trabalho a

¹⁴ OTERO, Décio. **Stagium**: as paixões da dança. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 21.

¹⁵ OTERO, Décio. **Marika Gidali** – singular e plural. São Paulo: SENAC, 2001, p. 99.

¹⁶ A Companhia dançou textos de Ademar Guerra, Plínio Marcos, Tiago de Melo, Cecília Meireles, Pedro Terra, Bertolt Brecht, entre outros.

¹⁷ Ademar Guerra foi encenador, diretor e assistente de diretor, tendo trabalhado com Antunes Filho. Dirigiu inúmeras peças, entre as quais destacamos: *Auto da compadecida* (de Ariano Suassuna), *Doce pássaro da juventude* (de Tennessee Williams) e *Hair*. Em 1964, aliado a Antunes Filho, Irina Grecco e Armando Bogus, fundou o *Teatro da Esquina*.

Companhia apresentou coreografias inseridas em uma linguagem *neoclássica*¹⁸, mas foi mudando seu estilo (sem, contudo descartar a formação clássica) com uma linguagem mais carregada de dramaticidade e interpretação. Tanto que uma série de obras foi reformulada tomando outro “corpo”, como, por exemplo, *Jerusalém* (estréia em 1974, reformulada em 1975 sob o título *O homem de madeira*) e *Diadorim*, sobre o romance de Guimarães Rosa *Grande Sertão: Veredas* (estreado em 1972 e totalmente reelaborado em 1974). Também o balé *D. Maria I, a rainha louca* (1974), sob inspiração do *Romanceiro da Inconfidência* de Cecília Meireles, ganhou novos olhares do coreógrafo Décio Otero. A tendência teatralizante da companhia tomou forma com *Quebras do mundaréu* (*Navalha na carne*, de Plínio Marcos, 1975), *Bamboleô* (sobre o rádio e teatro musical brasileiro) e *Kuarup, ou a questão do índio* (1977).

Na dança daquele momento e principalmente do *Stagium*, o diálogo com outras artes brasileiras passava a ser fundamental como auto-afirmação nacional:



Estamos procurando um estilo brasileiro de dançar, mas veja bem, não é nacionalismo piegas, inconseqüente, nada disso. Não somos xenófobos. Porém não vejo razão em contratar bailarinos e coreógrafos estrangeiros, nem em focar temáticas alienígenas, já que temos o equivalente, e muito melhor. [...] A riqueza da nossa música, da nossa literatura, do nosso teatro, do nosso cinema e das nossas artes plásticas deram-me certeza para criar um repertório com identidade brasileira¹⁹.

Como pôde ser visto anteriormente, a tentativa de criar uma linguagem brasileira na arte era comum em diversas vertentes artísticas. Entre elas, além da proposta de identidade nacional, compartilhava-se também uma proposta de engajamento político e, neste sentido, trocavam-se contribuições de idéias do que se considerava por “nacional”. Na dança, de forma geral, passou-se a entender por “dança brasileira” todo espetáculo que trouxesse uma temática social com representações de nossa cultura e uma estética mais voltada para o naturalismo. Assim, a questão do realismo/naturalismo, tão discutida no teatro como busca de uma “realidade” do homem brasileiro, pontuou também a estética da dança dos anos de 1970²⁰.

¹⁸ A escola neoclássica segue praticamente os mesmos princípios técnicos do balé clássico, porém, nesta linguagem busca-se ampliar as codificações acadêmicas, dando uma maior liberdade para o artista criador.

¹⁹ OTERO, Décio. *Stagium...* Op. cit., p. 98; 106.

²⁰ Talvez por se apropriar das discussões do teatro, percebemos, pelo material iconográfico e vídeos da época, que alguns trabalhos de dança ainda apresentavam-se de maneira estilizada e cheia de clichês, ou seja, cenários, figurinos e demais elementos cênicos remetiam, em grande medida, para uma cena

É interessante perceber ainda que o *Stagium*, ao justificar sua estética nacionalista, usou como exemplo alguns parâmetros:

Tornamo-nos irmãos de Villa-Lobos, Portinari, Egberto Gismonti, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Plínio Marcos, Pixiguiinha, Carmem Miranda e de outros ícones do cenário artístico nacional. [...] Demonstra[mos] caminhar no viés do Cinema Novo, do Teatro Oficina, do Arena e da Semana de Arte Moderna de 22, tornamo-nos bailarinos pensadores de exceção²¹.

Aqui se percebe que Décio Otero levantava um grupo nacionalista de feição esquerdista e se inseria nele, revelando-se, na dança, como um inaugurador deste cunho nacional. Ressaltava em bom tom que seu “projeto” não fazia parte daquela discussão romântica de “balé brasileiro” das décadas anteriores, mas que sua visão de nacionalidade era pontuada por uma visão específica: a da arte engajada. O coreógrafo revelou ainda: “Em nossas andanças, ministrávamos palestras, discutindo com o público e com os artistas interessados a formatação de um novo perfil para a dança brasileira e para os nossos espetáculos”²². Aqui a palavra “formatação” é sugestiva, revelando um posicionamento de critérios estéticos com valores de qualidade e qualificação que ia ganhando, cada vez mais, aceitação no mercado da dança.

Em fins da década de 1970, o discurso do *Stagium* sobre sua “dança brasileira” passava, não mais apenas pelas temáticas dos trabalhos, mas, também, pelo corpo que dança, ou melhor, pelo trabalho coreográfico de Décio Otero:

[...] em 1977, propus-me fazer um espetáculo sobre o genocídio dos índios. Minha preocupação era abordar um tema tão difícil sem cair na mesmice de experiências passadas, quando dançava em óperas e mesmo nos diversos balés que enfocavam esse tema. Não queria ver índios vestidos como certos cantores e bailarinos trajando malhas cor de ferrugem enrugadas pelo corpo, imitando a pele avermelhada dos indígenas. Tinha verdadeiro horror aos estereótipos dos cartões postais turísticos sobre índios. [...] Seria impossível focar um assunto que nos toca tão de perto por meio das formas codificadas de balés estrangeiros, com piruetas e *glissades*. Pesquisei o gestual do índio, suas crenças e cerimônias religiosas e suas danças, com múltiplas conotações sociológicas, mitológicas e religiosas. [...] No gestual de Kuarup, não foi utilizado nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas²³ (grifo nosso).

naturalista com figuras de índios, personagens típicos como o malandro carioca, lavadeira, a baiana, a mulata “boa” e uma série de construções que permitiam ao público identificar a cultura do país.

²¹ OTERO, Décio. *Stagium...* Op. cit., p. 21; 25.

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 139-140.

Neste segundo momento, não apenas a temática nacional passou a ser preocupação da companhia, mas a própria elaboração do trabalho corporal das coreografias. Para tanto a idéia de oposição ainda se fazia presente, na medida em que o coreógrafo afirmava não ter utilizado *nenhum passo acadêmico de escolas clássicas ou modernas*, sendo para ele *impossível focar o assunto por formas codificadas* da dança. Dessa forma, o autor valorizava a sua opção estética por meio de um discurso sobre a *verossimilhança*, como se a “autêntica” dança dos índios tivesse sido levada para o palco.

Na verdade, duas questões importantes devem ser sinalizadas: a Companhia, mesmo optando por desenvolver uma “dança brasileira”, primeiro por meio da temática e segundo pela corporalidade, adotou, como técnica base preparatória e treinamento diário de seus bailarinos, o balé. Segundo deve-se levar em conta também que o tipo de pesquisa corporal que abandona as técnicas acadêmicas não fez parte da totalidade do repertório da companhia²⁴. Dessa forma, seu discurso possui embates e contradições. Outra pontuação é de que, mesmo afirmando uma “autenticidade” em sua arte, o *Stagium*, almejando o “novo”, estaria se aproximando do que a música erudita brasileira e mesmo o balé, em seu empenho nacionalista, teriam almejado desde o começo do

²⁴ O *Stagium*, mesmo revelando um discurso de oposição à técnica de dança acadêmica, sobretudo o balé clássico, ainda assim utiliza-se deste como preparação diária do corpo de seus bailarinos. Dessa forma, a observação da pesquisadora Marcia Strazzacappa é bastante relevante para o momento. Ao fazer uma reflexão sobre técnicas de treinamento, Strazzacappa afirma que a incorporação de uma técnica corporal por meio do treinamento diário, durante anos, imprime no sujeito que a pratica (artista, bailarino ou atleta) uma identidade, ou seja, se o executante pratica a capoeira, seu corpo imprimirá uma forma “gingada” de andar e de movimentar, da mesma forma que o bailarino, na maioria das vezes, tem um corpo esguio, postura ereta, os pés quase sempre em rotação externa e uma série de outras impressões corporais. É óbvio que não se pode fazer generalizações. Mas também não se pode negar que esses treinamentos formatam o corpo do praticante. O que queremos dizer é que, conhecendo o trabalho do *Stagium*, é possível afirmar que seus bailarinos trazem impressões claras de um trabalho na técnica do balé. Ou seja, mesmo o coreógrafo afirmando que não usou nenhum passo codificado da dança, ainda assim as impressões daquelas técnicas corpóreas estão visíveis para o espectador (pelo menos para nós). É interessante ainda perceber que uma das grandes críticas que escutamos sobre o trabalho do *Stagium* é que seus bailarinos são muito “acadêmicos”, “clássicos”. Dessa forma, não podemos desconsiderar que a técnica, como processo, como meio para se chegar ao produto artístico final, imprime neste um resultado visível. Essa questão foi discutida com maiores aprofundamentos na dissertação por nós defendida. Sobre o assunto referente às técnicas corporais, consultar:

HERNANDEZ, Marcia Maria Strazzacappa. **O Corpo em-cena**. 1994. 154f. Dissertação. (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

_____. As técnicas corporais e a cena. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine. (orgs.) **Etnocologia: textos selecionados**. São Paulo: AnnaBlume, 1997. p. 163-168.

_____. O Movimento Corporal e o Brasileiro. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador, ano 2, n. 3, p. 55-59, 1999. (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal da Bahia).

século XX: ligações com o passado histórico – o folclore e o popular – resultando na idéia destes como símbolos brasileiros.

Porém, é interessante perceber ainda a maneira como a companhia se apropriou da imagem do índio em sua época e contexto, transformando-o em um proletariado: “Durante todo o balé, os bailarinos usavam macacões de operários verde-amarelos e somente no final transformavam-se em índios, para celebrar a cerimônia da morte”²⁵. Fica clara a historicidade da obra do *Stagium* no momento em que transpôs a imagem do índio para a de um operário, dando voz, por meio de sua dança, a discussões tão presentes naquele momento. A intenção era simbolizar um proletariado “tão massacrado quanto os índios”, “índios de ontem e de hoje”.

Pelo que foi levantado até o momento sobre o *Stagium*, acreditamos que sua concepção de arte nacional estava, ainda nesse momento, inserida em uma concepção de arte vinculada a uma política de engajamento, nela predominando o realismo crítico como estética, diferentemente daqueles artistas vanguardistas do movimento tropicalista²⁶, cuja própria revisão estética representava um posicionamento político. Esse movimento procurava valorizar o nacional, sem contudo se fechar para novas tendências. Ele via possibilidade de incorporar elementos estrangeiros, misturar elementos novos e arcaicos em suas linguagens, enquanto o *Stagium* ainda se contrapunha aos “códigos estrangeiros” e defendia uma arte nacional somente pela apropriação do elemento popular²⁷. Talvez possamos afirmar que Décio Otero e Marika Gidali estavam apoiados na tradição do Teatro de Arena e das primeiras produções e propostas do Cinema Novo e Teatro Oficina, diferentemente do movimento *Tropicalista*, que via possibilidade de uma “arte brasileira” por meio da renovação

²⁵ OTERO, Décio. *Stagium...* Op. cit., p. 140.

²⁶ Não queremos ressaltar o Tropicalismo como um movimento coeso, no qual todos os artistas partilham dos mesmos valores estéticos e políticos. Nem mesmo a dança moderna poderia ser vista por este prisma. Os grupos sociais também possuem embates, posturas divergentes, porém especificá-las não é o objetivo do nosso trabalho.

²⁷ Segundo Renato Ortiz, o pensamento isebiano influenciou boa parte da nossa tradição artística, especialmente o cinema, o teatro e a música. Entre inúmeras idéias defendidas pela ideologia isebiana, percebe-se nos artistas que a elas aderiram o conceito de cultura alienada, arte popular e nacional. Fala-se em uma “arte nacional” em contraposição a uma “arte estrangeira”, “alienada”. A idéia de situação colonial, a ênfase na autenticidade, a idéia do popular como nacional, são questões pontuadas pelo pensamento dos intelectuais do ISEB e apropriadas por grupos de artistas do momento. Neste universo de idéias reconhecemos que a dança do *Stagium* foi muito mais influenciada por essas questões do que pelos debates propostos pelos vanguardistas dos anos sessenta, cujo posicionamento era uma resposta a essa proposta de engajamento cultural, baseada no “nacional-popular”.

estética e do experimento, derrubando padrões então vigentes da produção artística e contestando assim o realismo.

Assim, nesse momento tão conturbado da história do país, quando as manifestações artísticas foram centrais para uma série de posicionamentos e renovações estéticas, a dança, inserida neste contexto, apreende questões de seu tempo e as restitui lançando novos olhares.

