



## O BALÉ DO RIO DE JANEIRO E DE SÃO PAULO ENTRE AS DÉCADAS DE 1930 E 1940: CONCEPÇÕES DE IDENTIDADE NACIONAL NO CORPO QUE DANÇA\*

Daniela Reis\*\*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

[danie.reis@zipmail.com.br](mailto:danie.reis@zipmail.com.br)

**RESUMO:** O presente artigo objetiva traçar o processo de um pensamento sobre a “dança brasileira”, buscando, também, refletir sobre as intrincadas relações entre esta e a produção artística do Brasil da primeira metade do século XX, bem como a política nacionalista vigente deste período. A contextualização histórica tem por proposição analisar a obra de arte diretamente inserida e articulada em seu meio social, portanto, em diálogo constante com este. Diante disto, busca-se discutir as distintas representações de identidade nacional por meio da dança, entendendo-as como construções sociais que trazem em essência os valores e ideais de grupos específicos.

**ABSTRACT:** This article aims to establish the process of a thought about Brazilian dance and associate it with the Brazilian artistic productions of the beginning of the 20<sup>th</sup> century and with the nationalist politics of this period. The historical context is directly inserted and linked with the work of art and therefore they are in a continuous dialogue. Thus, this work intends to discuss the distinctive representations of a national identity by means of the dance, considering them as social constructions with demonstrate in essence, value and ideals of a specific group.

**PALAVRAS-CHAVE:** Balé e Estado Novo – Balé romântico – IV Centenário

**KEYWORDS:** Ballet and New State – Romantic Ballet – IV Centenarian

### Índio / Mulato e Sertanejo: O Bailado do *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro e a busca por um corpo “autêntico”

A representação do nacional por meio da dança acadêmica manifestou-se de forma mais incisiva por meio do balé romântico. A idéia de nação tornou-se uma das principais características da estética romântica e no balé isso toma uma importância de

---

\* Parte deste artigo foi apresentado em minha dissertação: **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (Des)Construção da Obra coreográfica 21**, defendida em fevereiro de 2005, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

\*\* Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, Mestre em História Social pela mesma instituição, bailarina-pesquisadora e integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

dimensões ainda maiores, pois questões como exotismo, pitoresco, cor local passam a ser inseridas no próprio corpo que dança.

A primeira escola de dança do Brasil, o *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, foi oficializada em 1927. Essa Companhia deu início a um movimento de formação de público, artistas, professores e técnicos ligados à produção artística do balé, movimento este que foi motivado e impulsionado pela ideologia do “abrasileiramento” desenvolvido por políticos, intelectuais e artistas do período que ficou reconhecido por “Estado Novo”. Podemos perceber que muitas idéias deste momento foram produzidas por setores sociais ligados à cultura, sendo apropriadas por interlocutores do governo e re-trabalhadas como proposta do Estado, trazendo um cunho pedagógico/propagandístico, e a dança não ficou fora deste projeto. Uma pesquisa bastante reveladora e original que procurou pensar sistematicamente as intrincadas relações entre o balé deste período e o nacionalismo do Brasil é o livro de Roberto Pereira: *A formação do Balé Brasileiro*<sup>1</sup>, publicado em 2003, tendo por forma original sua tese de doutoramento.

Em sua pesquisa Roberto Pereira revela que na dança desses anos, o ideal de nacional estava profundamente ligado a uma re-interpretação do popular, trazendo, mesmo que tardiamente, características do romantismo. O autor evidencia que o grande sinal por uma busca de brasilidade na dança revelou-se, não por acaso, por meio da utilização constante de temas indígenas, pesquisas folclóricas, uso ingênuo e caricatural da figura do negro e do sertanejo nas coreografias dos balés, ressaltando que o balé no Brasil importou, de forma semelhante, não apenas a estrutura dos balés europeus, mas questões que foram apresentadas no balé romântico destes países. O pesquisador ressalta:

[...] tal como na literatura brasileira, cujo processo de formação se consolida justamente no período romântico, o balé talvez precisasse (re)visitar esse passado romântico para se consolidar por meio do uso freqüente da figura do índio, garantindo-lhe, assim, a idéia de sua formação. Mesmo que a época em que isso ocorra, no balé, seja outra, quase um século mais tarde. Vale ressaltar que o indianismo reaparece no modernismo, mas numa perspectiva crítica. Neste sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele<sup>2</sup> (grifo nosso).

<sup>1</sup> PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

<sup>2</sup> Ibid., p. 93.

Assim, em um primeiro momento, da mesma forma que a música e a ópera, o tom nacionalista ocupava muito os coreógrafos do *Theatro Municipal*, porém servia ao mesmo tempo como pano de fundo, na medida em que a valorização estética continuava sendo ditada por parâmetros europeus.<sup>3</sup>

A dança compartilhava com a música uma característica fundamental aqui: ambas foram compostas por artistas que não haviam observado *in loco* a cultura que intentavam retratar. O uso de instrumentos originais pela primeira e de figurinos supostamente indígenas pela segunda funcionava como passe livre para uma (pseudo) autenticidade que se pretendia conquistar.<sup>4</sup>

A segunda temporada do *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (1943), no entanto, passou a anunciar a idéia de *formação* de um balé no Brasil e ainda de uma *tradição*, idéia que vinha sendo lentamente construída desde 1927 e que favoreceu uma transformação: o cansaço pela volta interminantemente ao tema indígena e a busca de novas fontes “brasileiras”, surgindo assim o resgate de manifestações folclóricas do país para o balé. O discurso do que seria uma dança nacional passou a ser direcionado não apenas pelo resgate de temáticas brasileiras, mas também pelo discurso do corpo que dançava, ocorrendo a valorização da mestiçagem, tão propícia naquele período.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> As preocupações com os valores nacionalistas apareciam de maneira muito semelhante nestas três vertentes da arte: ópera, música erudita e balé. Na ópera esse movimento pode ser observado pela valorização da língua nacional cantada, na escolha de assuntos brasileiros e nas tendências indianistas e populares. Na dança e na música erudita também houve uma tendência de se homenagear o popular e o folclore, tinha-se uma busca por independência estética dos grandes centros europeus e criação de uma arte “eminentemente” brasileira, mesmo que paradoxalmente os pressupostos estéticos fossem internacionais. Para uma análise mais aprofundada sobre a música erudita e a ópera do período, consultar:

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo – música, nação e modernidade**: os anos 20 e 30. v. 1 e 2. 1988. 548f. Tese (Livre Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1997.

<sup>4</sup> PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003, p. 116.

<sup>5</sup> Para entender como se deu a introdução da temática do negro no contexto do balé que se formava no Brasil é necessário observar as discussões em torno da mestiçagem naquele período. Até o final do século XIX, alguns intelectuais preocupavam-se em detectar as razões pelas quais o Brasil, em sua “Primeira República”, ainda enfrentava um certo “atraso” político, social, econômico e artístico, tendo como referência a Europa. O clima e a raça tornaram-se dois fatores justificativos levantados por Silvío Romero. Segundo ele, sobre o clima não teria nada a se fazer, porém sobre a raça brasileira (“nascida da fusão de duas raças inferiores, o índio e o negro, e uma superior, a branca ou ariana”) se poderia pensar sobre um processo de branqueamento, pelo incentivo à imigração e outros meios. Essa posição sobre o atraso brasileiro também era compartilhada por outros intelectuais representativos do pensamento social brasileiro até o final da década de 1920, como Euclides da Cunha, Graça Aranha, Oliveira Viana, Nina Rodrigues. É a partir apenas da década de 1930 que essa posição irá se modificar, momento em que algumas manifestações populares, como o samba, a capoeira e elementos folclóricos, passam a

Dessa forma, no Municipal do Rio de Janeiro, de inúmeros coreógrafos e bailarinos<sup>6</sup> que pesquisavam e utilizavam a dança folclórica para a criação de balés, Eros Volusia foi aquela que ficou reconhecida como a “criadora do bailado brasileiro”, destacando seu trabalho por “legítimo”, já que seu corpo era de origem brasileira, diferentemente da grande parte dos coreógrafos do Municipal, que tinham origem estrangeira. O próprio fato de Eros divulgar sua participação em terreiros de umbanda e vivência com danças folclóricas (desde os quatro anos de idade) legitimava sua eleição. Assim, Eros Volusia apontava para um “novo corpo”, uma “nova dança” que não cabia nos parâmetros do balé com os quais os críticos da época estavam acostumados, causando indignação em uma parcela do público e exaltação em outra.<sup>7</sup>

---

interessar membros da elite e intelectualidade brasileira. Uma das obras considerada paradigmática para essa nova postura é *Casa Grande & Senzala*, que trouxe um pensamento distinto sobre a diferença entre *raça e cultura*. Na verdade, uma outra versão da identidade nacional passa a ser construída e as discussões do momento passam a ser representadas nas artes. E na dança, não por acaso, isso se apresenta um pouco mais tarde. Regina Abreu ressalta que foi neste momento de discussão entre os teóricos sobre a identidade nacional, quando “o conceito de raça foi substituído pelo de cultura”, que a figura do “mulato carioca” foi recuperada. “Numa inversão completa, ele se tornou um dos principais símbolos de uma cultura que singularizava o Brasil: uma cultura mestiça, considerada rica justamente porque resultado de muitas misturas”. A representação do nacional, neste período, foi discutida por muitos autores. Desse modo, aparece aqui apenas sinalizando uma passagem. Consultar:

ABREU, Regina. A capital contaminada – a construção da identidade nacional pela negação do “espírito carioca”. In: LOPES, Antônio Herculano. (Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 167-186.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SCHWARCZ, Lília. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**. Itinerários no Pensamento Social e na Literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

<sup>6</sup> Neste momento, figuras no cenário da dança passaram a se destacar na busca de uma estética “brasileira”, entre elas Chinita Ullman, Felícita Barretos, Vaslav Veltcheck e várias outras, curiosamente todas com uma proposta de apropriação e estilização da dança folclórica popular. Chinita Ullman adota sobretudo o estilo moderno em sua dança, desenvolvendo trabalhos na capital paulista. Porém, fascinada pelo folclore brasileiro, desenvolveu vários trabalhos, muitos deles sob orientação de Mário de Andrade. Entre eles: *Quadros Amazônicos* (Francisco Mignone), *Lendas Brasileiras* (Souza Lima). Felícitas Barreto foi bailarina, coreógrafa, pintora e escritora. Iniciou seus estudos com Maria Olenewa. Em 1946 criou o Ballet Folclórico Nacional, produzindo para seu repertório obras como *Tabu*, *Macumba*, *Raio de Lua*, *Casamento de Zumbi*, *Feitiço* e *Yemanjá*. Nesta última consta que chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, causando problemas com a censura. Decidiu pesquisar danças do Brasil e da América Latina. Vaslav Veltchek realizador da temporada nacional de 1943, no Municipal do Rio de Janeiro, pesquisador do folclore brasileiro, montou *Uma festa na Roça* (José Siqueira), *Leilão* (F. Mignone) e outros. Foi por seu convite que Eros Volússia participou da temporada de 1943. Consultar: SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

<sup>7</sup> Roberto Pereira também escreveu um trabalho dedicado exclusivamente à história de vida da bailarina Eros Volusia. Fazendo parte da série *Perfis do Rio*, o livro segue uma linha mais biográfica, com depoimentos, críticas sobre o trabalho da artista, fotos e registros pessoais. Para maiores informações, consultar: PEREIRA, Roberto. **Eros Volusia: a criadora do bailado nacional**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura: 2004.

Na *criação* do bailado brasileiro, Eros considerava-se uma pioneira. [...] Na verdade, o pioneirismo estava num lugar bastante delimitado: a bailarina chamava para si o título de ter sido a primeira que, além de pesquisar essas danças, também as havia “estilizado”, ou seja, tornando-as “artísticas”. [...] A idéia da bailarina sobre o que seria, então, o bailado brasileiro, parece ficar mais clara: não se tratava apenas de pesquisa e reprodução de danças nacionais, mas de sua “lapidação”, seguindo a metáfora sugerida pela própria autora. Esse processo só seria possível através da criação: mas de uma criação que necessitava do corpo de um bailarino preparado, ou seja, do corpo de um bailarino clássico. Essa declaração de Eros, de certa forma assumindo a estilização feita por ela das danças populares, estende-se à questão romântica de se acreditar que ao colher uma manifestação popular, como uma lenda por exemplo, e, a partir disso, romanceá-la, estar-se-ia preservando sua autenticidade. [...] A postura de Eros Volusia representava a busca de algo atávico, a complementação do projeto romântico nunca realizado, ligado à natureza, à terra, ao sangue – não mais no índio idealizado, mas na mulata idealizada. E Eros encontrava, então, um espaço social para a celebração dessa “origem”.<sup>8</sup>

Roberto Pereira irá ressaltar que Eros Volusia já estava atuando num período em que o poder começara a absorver a idéia de identidade mestiça e a utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. Segundo o autor, com as novas discussões sobre a raça e cultura brasileira girando, sobretudo, em torno da questão da *mestiçagem*, a cidade do Rio de Janeiro passou a funcionar como cenário “para todas as questões do brasileiro mestiço e suas implicações culturais”.<sup>9</sup> A capital carioca passa a ser o “cartão de visita do país”, ditando novos sistemas de valores e representações de brasilidade, “responsável por vender a imagem de inserção de um Brasil na modernidade”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003, p. 188-189.

<sup>9</sup> Ibid., p.161.

<sup>10</sup> Ibid.

Fazendo referência à construção e legitimação de uma identidade nacional, no final do século XVIII e, mais especificamente, início do século XIX, sobretudo pela atuação dos intelectuais brasileiros, Antônio Herculano Lopes destaca de que maneira a cidade do Rio de Janeiro foi alçada a símbolo de uma identidade nacional: “o Rio, enquanto capital federal e vitrine que a burguesia estava construindo para vender interna e externamente uma visão de civilização nos trópicos, não podia ver a si próprio como região. Ele pairava sobre as regiões enquanto síntese da nacionalidade e, ao mesmo tempo, como o oposto do regional, como cosmópolis, a nossa inserção na modernidade.[...] Subterraneamente, no entanto, a invenção do Rio de Janeiro transmutava-se em invenção do carioca, e neste processo se inventava o próprio brasileiro, como ele seria vendido para o mundo: malandro, sensual, musical, tendo o humor e o jeitinho como armas, o direito à preguiça como bandeira e a resistência a toda ordem estabelecida como estratégia de vida. A ilusão do intelectual burguês era a de que, à sua imagem e semelhança, o tipo-síntese do carioca brasileiro poderia adotar o perfil de um europeu tropical”. LOPES, Antônio Herculano. O teatro de revista e a identidade carioca. In: LOPES, Antônio Herculano.



As condições estavam, portanto, sendo criadas para que fosse possível a Eros propor-se a resgatar do ‘seu’ local de nascimento e contexto de formação cultural um cabedal de traços culturais de herança africana. Eros tornou-se uma agente da corporificação da mestiçagem cultural. Ao adotar uma estrutura do *ballet* como base para sua dança, ela criou fisicamente, gestualmente, pela forma como ela adaptou e devolveu publicamente aquelas distintas tradições, uma miscigenação que não era genética, mas, ao nível da criação simbólica, gestual, do corpo expressivo. Se não se apresentasse publicamente com um pretense *background* de moça de subúrbio, a bailarina não legitimaria, junto à população negra e/ou verdadeiramente mestiça, seu projeto.<sup>11</sup>

Assim, a dança de Eros passou a ser apreciada não mais como *exótica*, mas antes como uma construção criadora de um projeto nacional, erudito. Em um terceiro momento, “dança brasileira” significaria ter um Corpo de Baile composto por bailarinas brasileiras, colocar representações da cultura folclórica e regional brasileira, chegando até mesmo a inserir alguns gestuais dessa na técnica do balé.

Dando continuidade a sua discussão, Roberto Pereira deixa claro que,

[...] tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que transformava negro e índio em história, mas uma história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista. E o homem brasileiro, inundado por sua ânsia de progresso, poderia lançar-se para o futuro, podendo contar também com um corpo de baile e com um balé que fosse brasileiro, nos moldes das maiores capitais do mundo. O balé servia com perfeição para essa tarefa, visto que abrigava todas essas possibilidades: ao mesmo tempo que de modo romântico estilizava o que era brasileiro (e o uso desse adjetivo, naquele palco, trazia consigo, subliminarmente, outros como bárbaro, primitivo, exótico...), concedia ao país a oportunidade de contar com uma de suas manifestações folclóricas, a dança, revestida com o que havia de mais erudito: sua técnica, sua estética. Seu corpo romântico, portanto. [...] Assim, o Brasil, com o balé, poderia olhar para o seu passado, para suas raízes, mas também poderia sonhar com um outro corpo: aquele idealizado, branco, civilizado, que desde o século XIX já encontrava seu modelo no colonizador português.<sup>12</sup>

Estudando também este período peculiar da história de nosso país, porém, fazendo referência ao projeto nacionalista musical, uma afirmação feita pelo historiador e pesquisador Arnaldo Contier merece ser destacada:

---

(Org.). **Entre Europa e África: a invenção do carioca**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 13-34. A esse respeito, consultar também:

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513-654.

<sup>11</sup> PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003, p. 191-192.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 289.

A relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que levariam até à tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita e popular. Neste sentido, pode-se notar a existência de dezenas de sugestões apresentadas por Villa-Lobos, Luciano Gallet, Mário de Andrade, Magdalena Taglieferro, Eros Volúcia e Luiz Heitor, entre outros, para que se implementasse uma política em favor da cultura nacional. Em contrapartida, nem sempre os burocratas do Ministério da Educação e da Saúde interessavam-se pelas propostas enviadas. A prática do clientelismo, a relação pessoal entre o *Chefe da Nação* e seus subordinados acabava *deglutindo* propostas mais profissionais ou mais presas a um saber competente<sup>13</sup> (grifo nosso).

Esse historiador não enxerga o nacional na música como resultado de um projeto estruturado de cima para baixo, isto é, como estratégia de dominação do Estado, mas como produto de uma polêmica iniciada nos fins do século XIX, a qual reuniu intelectuais interessados na incorporação de temas populares na música erudita.

No que se refere ao trabalho de Roberto Pereira, este permite-nos compreender a relação da dança com o contexto histórico, bem como com as instituições e as críticas jornalísticas da época, para a construção e efetivação de um pensamento em dança. Seu trabalho deixa grandes contribuições tanto no sentido metodológico, já que trabalha em constante diálogo com sua documentação, não a encarando como material neutro, como também no conteúdo, diferenciando-o de toda a bibliografia referente ao balé no Brasil produzida até o momento.

É possível verificar, por meio do trabalho de Pereira, que o próprio Estado corroborou o processo de construção de um pensamento em dança, uma vez que este estimava um projeto nacionalista e detinha o poder cultural.<sup>14</sup> Em contrapartida, por

---

<sup>13</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. **Brasil Novo – música, nação e modernidade**: os anos 20 e 30. v. 1 e 2. 1988. 548f. Tese (Livre Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988, p. 254-255.

<sup>14</sup> Os canais de comunicação desempenharam um papel muito importante no fortalecimento da ideologia do Estado Novo, entre eles a imprensa e também o rádio, os que mais serviram ao governo, subordinados ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A arte também foi canal para o fortalecimento desta ideologia. A título de exemplo, no teatro, em 1937, foi criado pelo então ministro Gustavo Capanema um documento denominado *Realizações de 1937 – o governo e o teatro*, do Ministério da Educação e Saúde (nº 5), em que relata a criação de uma Comissão de Teatro Nacional, composta por Mucio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de

meio das observações do historiador Arnaldo Contier, foi possível perceber que esse processo é também recheado de embates e subjetividades. Se o balé no Brasil, ainda em sua tenra formação, abraçou as causas ufanistas do governo de Getúlio Vargas e, mais especificamente, o período do “Estado Novo”, buscando na dança um certo “tom didático”, suas aspirações também foram conduzidas por projetos pessoais.

Apesar de a bibliografia publicada privilegiar o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, é válido ressaltar que não só neste Corpo de Baile o tema do nacional foi inspiração para a dança acadêmica, pois uma série de iniciativas significativas podem ser apontadas também fora dessa instituição. Na década de 1950, momento ainda marcado pelo populismo nacionalista de Getúlio Vargas, tal empreitada fez-se presente nos projetos culturais de São Paulo. O movimento da dança deu-se primeiramente no Rio de Janeiro e posteriormente ganharia visibilidade na capital paulista.

### **São Paulo e o *Balé do IV Centenário*: Um Projeto de Modernidade**

Com a grande e crescente política de industrialização do país e considerável processo de urbanização desse período, São Paulo aponta como destaque e, em início da

---

Barros, Benjamim Lima e Celso Kelly. Neste documento, fazendo referência ao balé de Eros Volússia, em sua apresentação do dia 3 de Julho, tal comissão deixa registrado que esta arte também obedeceu, juntamente com o teatro, o propósito de nacionalização da arte. In: PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

No que se refere ao cinema, Getúlio Vargas tomou uma série de medidas, entre elas o esboço da lei protecionista de “quotas” de reserva de mercado. Em seu discurso, Vargas reafirma ser a educação uma função do Estado e reconhece o cinema como uma ferramenta para o desenvolvimento desta. Na verdade, mais do que favorecer a cinematografia nacional e a educação no Brasil por meio do cinema, nota-se a vontade de aproveitar deste como veículo de propaganda governamental. A pesquisadora Anita Simis, fazendo um estudo sobre este período e a relação entre Estado e Cultura, evidencia como no governo de Getúlio Vargas o cinema passou a fazer parte de um projeto que o veiculava como portador de uma ideologia de ensino com interesses nacionalistas e também propagandistas. Segundo a autora, “a necessidade de integrar a nação em um só ‘corpo’, de umbricar a vida política à vida social, de identificar Estado e Nação pretendia tornar o Estado o porta-voz de todos os brasileiros. Não por acaso, durante o Estado Novo, período em que Getúlio Vargas buscou fazer-se o centro político, o único arbítrio e salvador dos extremismos da direita e da esquerda, mais do que fora como presidente provisório ou presidente constitucional, a máquina da propaganda expandiu-se e aperfeiçoou o controle das informações, com a realização de filmes que procuraram difundir uma imagem carismática de Vargas, caracterizando-o como ser onipresente e onisciente, mas também simples e acessível. [...] Getúlio Vargas foi filmado inaugurando obras, serviços públicos, excursionando por vários estados, visitando estabelecimentos militares, institutos, escolas, tribunais, discursando em datas comemorativas. Estas imagens, depois de editadas, compunham os cinejornais oficiais e, muitas vezes, um destes filmes continha cenas do presidente em mais de um local, como se ‘...Getúlio pudesse conhecer a situação de todos, em todo o país, e justificar que suas decisões correspondiam às reais necessidades da nação’”. In: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996, p. 46-47. Também sobre o cinema deste período, consultar:

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: ARTE EDITORA, 1990. p. 129-187.



década de 1950, a burguesia paulistana propõe transformar a hegemonia econômica da capital em hegemonia cultural, entrando em rivalidade com a supremacia cultural e política do Rio de Janeiro. Analisando este período cultural, Marcos Napolitano esclarece que “nesse projeto, forjava-se uma outra identidade brasileira, mais preocupada em mostrar ‘modernidade’ e sofisticação de forma e conteúdo (embora o resultado das obras e produções nem sempre tenha confirmado esta vontade)”<sup>15</sup> (grifo nosso). O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Bienal de Artes Plásticas são expressões significativas desse processo. Na dança, o evento *Ballet IV Centenário*, realizado em 1953, é um bom exemplo desta intenção nacional modernista.<sup>16</sup>

O objetivo do *Ballet IV Centenário* foi, num primeiro momento, a comemoração dos quatrocentos anos de São Paulo, bem como a oficialização de uma companhia na capital. A implementação de um balé profissional, financiado praticamente pelo mesmo grupo de empreendedores de grandes projetos culturais paulistas, revela de antemão que o *Ballet do IV Centenário* guardou aproximações ao modelo adotado por estes, tanto no que diz respeito à sua proposta estética, quanto à administração e produção glamurosa.

Assim como no *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) e Cia. Cinematográfica *Vera Cruz*, a presença de grandes empresários italianos, figuras importantes, e um abastado planejamento eram notáveis. O Projeto foi liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho, que importou Aurélio Milloss para dirigir, dar aulas e coreografar para a companhia. Milloss havia colaborado com grupos importantes e famosos de Paris, Viena, Estocolmo, Budapeste, Madri e Buenos Aires, tendo grande prestígio no cenário artístico da dança. O coreógrafo produziu dezesseis balés, cinco dos quais no Brasil, sobre temas brasileiros, conforme havia sido combinado pela comissão. Para contribuir nas produções e ressaltar a idéia de um “balé brasileiro”, foram contratados grandes artistas nacionais do período, sendo a grande maioria defensora do projeto nacionalista nas artes. Na música estiveram Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Souza Lima. Para produção de cenários e figurinos estiveram presentes Portinari, Burle

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1850-1980)**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 19.

<sup>16</sup> ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Marx, Noêmia Brandão, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Aldo Calvo, Clóvis Graciano, Irene Ruchti, Oswald de Andrade Filho, Santa Rosa, Totiscialija, Darcy Penteado, Flávio Carvalho, Edoardo Anahory e outros, revelando que o modelo adotado pelo evento era, em grande medida, semelhante ao modelo adotado pelos russos no início daquele século: grandes músicos, grandes cenógrafos e figurinistas, grandes bailarinos. Os melhores. E com uma infra-estrutura e um aparato cênico nunca vistos em palcos brasileiros, sem contar com a vasta e permanente cobertura por parte da imprensa.

Fazendo referência específica ao cinema, Maria Rita Galvão<sup>17</sup> declara que para entender o momento cultural paulista do período é necessário compreender a relação existente entre a burguesia paulista e o mecenato cultural. A autora desconsidera o desenvolvimento cultural como um processo autônomo no subdesenvolvimento e propõe discutir o significado de toda a atitude nova da burguesia paulista em face da cultura. Galvão defende que o cinema passa a ter notoriedade em São Paulo, pelo próprio anseio, por parte da burguesia industrial paulista, de ver demonstrada sua capacidade técnica como índice do progresso e desenvolvimento. Isso leva a autora a criar a expressão “*complexo de subdesenvolvimento da burguesia*”, afirmando também que, por ser o cinema uma “arte industrial”, há o interesse por financiá-lo. Na verdade, não foi só o cinema que passou a ter uma maior notoriedade, mas este é um momento em que diversas atividades artísticas e culturais ganham visibilidade.<sup>18</sup> Relacionada a isso, a questão da produção torna-se aqui um fator relevante no sentido em que as manifestações artísticas em São Paulo se farão sob o signo e princípios da ação empresarial, com um discurso de profissionalização identificado à idéia de progresso e modernidade.

No *Ballet do IV Centenário*, os bailarinos passam a bater ponto, as funções (como no balé europeu) passam por divisão de trabalhos específicos e os salários eram considerados muito bons. A parceria com grandes artistas das artes plásticas e música fez com que o balé entrasse no rol dos projetos da burguesia paulista, que já era consumidora destes bens culturais. O balé seria também um dos meios “refinados” e interessantes para a burguesia reforçar sua visão de mundo. Assim como as peças do

---

<sup>17</sup> GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

<sup>18</sup> ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

TBC e os filmes da Vera Cruz, o balé “clássico” reforçava todo um quadro de idéias e práticas de um pensamento burguês que associava a esta dança a “fina educação”, direcionada para um público específico, “arte de elite e para a elite”. O balé, que, num primeiro momento, era direcionado para aulas de posturas ou considerado característico dos grandes centros europeus, passaria, com a intervenção do mecenato paulista, a uma nova realidade: *a profissionalização*.

Rita Galvão traz uma discussão muito interessante sobre o poder estar nas mãos da burguesia ou do Estado. E afirma que neste período o poder econômico se concentra no Estado, que passa a criar condições e incentivar a produção de petróleo, energia elétrica, aços e a controlar grande parte do setor industrial e econômico do país. O Estado impõe-se como o grande empresário, financiador ou mesmo sustentáculo de um plano político-econômico. Dessa forma, a autora defende que o movimento cultural de São Paulo não é de poderio da burguesia, mas da sua “*ilusão de poder*”. Esta, vendo-se excluída do controle econômico, passa então a tentar na arte e na cultura formas de imposição de visões de mundo. Sobre essa questão Maria Arminda Arruda destaca:



A cultura constitui-se no terreno privilegiado do estabelecimento de distinções, seja porque permitisse contornar situações de descenso social, seja porque servisse como área suplementar para cristalização de prestígios recentes. A ruptura com o passado – que não se realizou univocamente – exigia, ao mesmo tempo, a criação de novas matrizes identificadoras. De modo explícito é possível afirmar que as identidades então gestadas ligavam-se aos problemas de uma sociedade que reequacionava a sua relação com o passado, buscando projetar o futuro. A construção do futuro, posto que imaginado pelos sujeitos presentes, parece mais verossímil, mais realista, ao passo que o antes produzido passa a soar descompassamento como algo inadequado, passado. Por esta via, a cidade deixa de ser apenas aglomeração, espaço de relações mercantis ou de produção industrial, passando a ser fundamentalmente um conjunto cultural a exprimir modos diversos de significação, de exercício do poder, de emergência e de acomodações de conflitos.<sup>19</sup>

Toda essa longa explanação sobre o processo cultural paulista tornou-se necessária neste artigo com o propósito de descortinar o quanto a arte, e a dança no caso específico, está imbricada em uma série de relações sociais, políticas e simbólicas. No que se refere à questão da identidade nacional na dança, o “projeto” paulista revelou, em seu processo, um discurso de internacionalização e modernidade. Neste projeto, forjava-

---

<sup>19</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 70.

se uma outra identidade brasileira, na qual “a idéia de internacionalismo não era descartada *in totum*, por suas aproximações com o nacionalismo”.<sup>20</sup>

Especialmente sobre o evento foi publicado, em 1988, o título *Fantasia Brasileira – O Balé do IV Centenário*, sob iniciativa do SESC-SP, em comemoração a sua nova unidade, o SESC Belenzinho.<sup>21</sup> No livro são apresentados nove textos, dos quais nem todos fazem referência específica aos trabalhos coreográficos. A obra busca também descortinar as relações do evento com as outras manifestações artísticas no contexto paulista daqueles anos. Essa publicação abre possibilidade para pensarmos o quanto o projeto cultural estava relacionado a um grupo com interesses específicos, justificando as grandezas e contradições daquela companhia.

Merecem maior atenção os textos que fazem referência aos “balés brasileiros”. Para tanto, é interessante ressaltar a observação de Acácio Ribeiro<sup>22</sup>:

É certo que alguns trabalhos foram rejeitados pelo público e duramente criticados na imprensa. *Cangaceira*, por exemplo, nunca foi plenamente aceita e desapareceu do repertório após a primeira temporada. [...] O bom gosto de *Fantasia brasileira* e de *O guarda-chuva* eram evidentes, mas o efeito conseguido revelou-se sobretudo estilizado. Gestos e trejeitos de Carmem Miranda se insinuavam em algumas personagens de *Fantasia Brasileira*. O povo entrava em cena com suas festas mas não a sua movimentação, apesar de índios autênticos e de dançarinos de frevo terem sido chamados para ilustrar os ensaios. [...] Apesar da beleza dos telões e da engenhosidade dos figurinos de Noêmia Mourão, inspirados na arquitetura barroca e em tipos do folclore brasileiro, o produto final de *Fantasia Brasileira* lembrava mais o teatro de revista ou um *show* do Cassino da Urca. O olhar estrangeiro de Milloss se encantava com nossas cores e sua coreografia traduzia esse encantamento de um modo singelo e recheado de clichês [...].<sup>23</sup>

A questão de como representar a cultura brasileira por meio de uma dança acadêmica volta aos palcos brasileiros e mais uma vez a “autenticidade” é o cerne do debate, na medida em que o autor revela que, mesmo chamando “autênticos” índios e dançarinos do folclore brasileiro, o resultado não foi “autêntico”. Não bastava a representação por meio dos elementos cênicos, a “brasilidade” tinha que passar pela movimentação, e desta forma os balés beiravam a “clichês”. Essa discussão foi também

<sup>20</sup> ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura**: São Paulo no meio do século XX. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 70.

<sup>21</sup> FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998.

<sup>22</sup> VALLIM, Acácio Ribeiro. Ballet IV Centenário: emoção e técnica. In: FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998. p. 28-43.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30; 33-35.

apresentada pelos críticos do Municipal do Rio nas décadas de 1930 e 1940, porém o termo “estilização” foi muito bem aceito, na medida em que os bailarinos buscavam representar a cultura local, mas não sobrepondo-a aos códigos do balé, este colocado no topo da escala hierárquica da dança. Um fato curioso para o qual Ribeiro chama atenção é a recepção destes balés e a formação do público ao qual se dirigiam:

É evidente que essa ousadia teve conseqüências. Tanto o público quanto alguns bailarinos da companhia, talvez acostumados a ver em cena apenas príncipes e princesas, reagiram mal a algumas dessas propostas de Milloss. Edith Pudelko, uma das primeiras bailarinas, dançou contrariada o papel central de *Cangaceira*. O público também não gostou dessa obra e manifestava sua opinião abandonando, aos poucos, a sala de espetáculos. *Cangaceira* terminava com a platéia quase vazia.<sup>24</sup>

Entrevistando alguns dos integrantes do *IV Centenário*, Ana Mae Barbosa<sup>25</sup> destaca que todos os bailarinos, sem exceção, rejeitaram com maior ou menor veemência os balés baseados na cultura popular brasileira, refletindo também a reação do público. Fazendo referência ao depoimento de uma bailarina, ela declara:



Interessante que uma bailarina tenha declarado que esse balé [*Uirapuru*] era um absurdo de coreografia, embora ela tivesse gostado de dançá-lo, pois foi onde descobriu o prazer de dançar interpretando. Contudo essa mesma bailarina, muito segura e inteligente, deixa transparecer na entrevista a insatisfação com a “coisa brasileira” deste balé. Percebi que ela utilizou o mesmo recurso que todas as outras bailarinas usaram para condenar os balés baseados na cultura local, sem parecerem antinacionalistas: acusar Milloss de incapacidade de entender o que era brasileiro, por ser estrangeiro. Diz a bailarina em questão: “Era a visão dele do índio, que era um negócio de dedos abertos assim, é muito gozada a visão dele”. “eu acho que as coisas eram metidas a serem brasileiras, eram assim brasileiras na visão do Milloss, que era um italiano que não tinha nada a ver [...]” “[...] as coisas brasileiras, ele usava mais as simbólicas, mas realmente não chegou a ser coisa brasileira”.<sup>26</sup>

O discurso da “autenticidade”, da mesma forma que no Municipal do Rio de Janeiro, passa pela questão da autoria. O fato de o coreógrafo não ser brasileiro não o legitimava como um coreógrafo capaz de trabalhar com “coisas do Brasil”.

Segundo Ana Mae Barbosa, as coisas brasileiras não agradavam à elite brasileira porque, para esta, essas figuras apresentavam-se “estrangeiras” em relação aos

<sup>24</sup> VALLIM, Acácio Ribeiro. Ballet IV Centenário: emoção e técnica. In: FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998, p. 37.

<sup>25</sup> BARBOSA, Ana Mae. A cumplicidade com as artes. In: FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998. p. 54-76.

<sup>26</sup> Ibid., p. 63.



bosques de Viena, figuras da *commedia dell'arte* e Bolero de Ravel. Para a autora, esse desentendimento centrava-se na dicotomia entre o desejo de incorporar a cultura internacional e o nacionalismo vigente, que havia ditado a escolha de uma temática brasileira para a temporada do *Ballet IV Centenário*. Segundo Barbosa,

[...] as elites frequentadoras das artes engoliam os discursos nacionalistas dos jornais, alguns inclusive publicados em louvação ao próprio *Ballet IV Centenário*, mas não os assimilavam e continuavam se sentindo européias, como era europeu o comando destas duas artes em São Paulo: a dança e as artes plásticas.<sup>27</sup>

Em plenos anos de um nacionalismo exacerbado, era politicamente incorreto falar abertamente contra o nacionalismo. Coerentemente, tal discussão se fez também presente na arte cinematográfica. Mesmo sob o modelo estrangeiro, os cineastas paulistas e cariocas tinham um discurso de construção de um cinema nacional. Mas, diferentemente do cinema carioca, o cinema paulista não queria de forma nenhuma ver na tela ou no palco a imagem de uma realidade “grosseira” e “cruel” como era posta na chanchada.<sup>28</sup>

Percebe-se, aqui, que há disputas e cada um apresenta e defende visões distintas do que seria uma representação do nacional, de acordo com os interesses e visões particulares.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> BARBOSA, Ana Mae. A cumplicidade com as artes. In: FANTASIA BRASILEIRA. O balé do IV Centenário. São Paulo: SESC São Paulo, 1998, p. 65.

<sup>28</sup> Sobre a recepção do cinema paulista do período, Afrânio Mendes Catani destaca: “[...] é também quase unânime – principalmente por parte da crítica – a opinião de que as produções da Vera Cruz mantinham um tom de artificialismo e impostação ao tratar da realidade brasileira da época. A acusação mais freqüente aos filmes da companhia era qualificá-los de ‘estrangeiros’, e o estrangeirismo tinha sua origem não apenas nos diretores e técnicos importados, mas também na intenção deliberada de fazer um cinema ‘em moldes internacionais’ – que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Visto à distância, observa-se que na maioria dos filmes produzidos pela Vera Cruz há ‘uma impregnação muito grande de Brasil’ que escapava à crítica da época”. CATANI, Afrânio Mendes. A Aventura Industrial e o Cinema Paulista. In: RAMOS, Fernão. (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: ARTE EDITORA, 1990. p. 189-297.

<sup>29</sup> O trabalho do pesquisador e historiador Roger Chartier foi fundamental como subsídio para a construção destas reflexões e considerações. Merecem serem destacadas algumas pontuações sobre as *lutas de representações e disputas simbólicas* tão bem expressas pelo autor: “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores

Assim, por meio das duas Companhias estudadas, foi possível constatar que a estética da “dança brasileira” possui historicidade, cujos sentidos foram construídos por grupos sociais em momentos específicos de nossa história. No *Corpo de Baile do Teatro Municipal* do Rio de Janeiro a idéia de “bailado brasileiro” esteve, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, interligada às propostas e concepções políticas do Estado, intelectuais e artistas daquele período, onde a apropriação do popular fez-se presente. Já o *Balé IV Centenário* configurou toda uma imagem de identidade brasileira apoiada nas idealizações da burguesia paulista, propondo um discurso de nacional apoiado no internacional. Diante disto, não se deve perder de vista que a arte exerce um diálogo profícuo com o campo social, o que vêm reforçar que as significações são construídas tanto dentro como fora da obra, em campos inter-relacionados.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)