

SIQUEIRA, D.C.O. CORPO, COMUNICAR E  
CULTURA: A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM  
CENA. CAMPINAS: AUTORES ASSOCIADOS, 2010

## Do balé à dança contemporânea: corpos e técnicas em rede

Com base no que foi exposto no capítulo anterior, pode-se afirmar que dança é um sistema simbólico composto de gestos e movimentos culturalmente construídos e faz parte da vida das sociedades desde tempos arcaicos. Tal sistema pode expressar mensagens que contenham os mais variados objetivos e preocupações: do artístico e estético ao religioso ou militar. Esse é o conceito operacional que esta pesquisa adota.

Expressão artística complexa, a dança vem passando por períodos de maior ou menor aceitação dentro de determinadas culturas. Uma das hipóteses admitidas é a de que provavelmente teve início como rito religioso, voltado para o culto ao sagrado e, posteriormente, passou a ritual profano como celebração associada ao trabalho. No Ocidente, tornou-se mundana, foi reprimida pela esfera moral cristã medieval, até voltar a recuperar sua popularidade com os bailados, no período da Renascença. Naquela época, a partir da fusão de dança com a opereta e a mímica, começou a esboçar-se um gênero que se tornaria clássico: o balé, que teve seu apogeu no século XIX e marcou o rompimento das primeiras barreiras que confinavam a dança, por modalidades, a determinados países.

De origem italiana, o balé desenvolveu-se na França de Luís XIV – o “Roi Soleil” –, expandiu-se com menos força por países como Alemanha, Inglaterra e Áustria e teve um conside-

rável desenvolvimento na Rússia imperial, no século XVIII e, em especial, no XIX, através de contribuições como a do francês Marius Petipa.

A partir desse ponto, o balé tornou-se um gênero conhecido e dançado em várias partes do mundo. Com as guerras européias do início do século XX, várias companhias fizeram longas turnês pelo mundo e, durante as viagens, alguns de seus representantes decidiram não voltar a seus países de origem, fixando-se em diferentes cidades. Foi o caso da russa Maria Olenewa, da companhia de Anna Pavlova, que ficou no Brasil e foi a fundadora da escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A tendência de internacionalização da dança cênica acentuou-se com a chegada da dança moderna, com Isadora Duncan, também nos primeiros anos do século XX. Desde Duncan, a dança entrou em um intenso processo de renovação e até hoje vem assimilando as mais diversas linguagens. Contra o mecanicismo e o sedentarismo provocados pelo estilo de vida urbano e industrial, a dança moderna afirmou o poder do corpo em movimento.

Além da dança moderna, da qual Duncan foi uma das precursoras, outro movimento marcou fortemente a dança no século XX: o expressionismo ou dança expressionista alemã. Acompanhando o movimento que agitava as artes plásticas nas primeiras décadas do século, a dança também buscou expressar o espírito de uma época de pessimismo, descrença e revolta contra a guerra. Mary Wigman, discípula de Rudolf von Laban, foi um dos baluartes da dança expressionista.

O balé clássico, a dança moderna e a dança expressionista mostram-se importantes influências tanto no mapeamento da dança cênica no Ocidente quanto no surgimento e na consolidação da dança cênica brasileira. No entanto, ressalte-se que danças populares e folclóricas européias, danças dos africanos escravizados e dos índios já eram presentes no país muito antes de serem construídos palcos para encenação e muito antes também que balé, dança moderna e expressionista surgissem e chegassem ao país.

É certo que todos esses "contágios", essas trocas, corroboraram para que se constituíssem danças contemporâneas brasileiras. Todavia, não é objetivo desta pesquisa traçar um panorama de todas essas danças<sup>1</sup>. No entanto, para atingir os objetivos propostos para este estudo,

1. Trabalho realizado com propriedade, no início do século XX, por Mário de Andrade, em *Danças dramáticas do Brasil*, 1982, em relação às danças de origem popular.

mostrou-se necessário traçar um esboço das influências que parecem explicitamente mais acentuadas nos atuais trabalhos de dança contemporânea das companhias brasileiras.

A proposta deste capítulo é mostrar que, em consequência dessa ampla combinação de conceitos, gêneros e estilos com a flexibilidade técnica, a dança amplia seu espaço como modo de expressão. É importante ressaltar ainda que os intercâmbios com outras linguagens e o uso de tecnologias ampliam as fronteiras da dança, ultrapassando, por exemplo, o nível da compreensão dos idiomas – por isso, o senso comum costuma apregoar que a dança é uma "linguagem universal".

A dança contemporânea constitui-se em um conjunto de danças de diversas orientações, interpretadas por dançarinos de formações variadas e criada por coreógrafos que têm objetivos diferentes ao usar o corpo para expressar alguma coisa. Tomando-a como um fenômeno urbano, mostra-se importante entender alguns momentos e movimentos que foram fundamentais para sua constituição. Essa rede de influências leva a entender o que é o contemporâneo em dança hoje, escapando, por exemplo, da falácia "de que contemporâneo é tudo o que é dançado atualmente"<sup>2</sup>.

### *O balé, a dança expressionista e a dança moderna*

Uma breve história do balé pode ser traçada a partir do século XVI, durante a Renascença italiana, quando ainda era um divertimento de salão em que se declamava, dançava com acompanhamento musical, em cenários preparados e com luxuosos figurinos. Os dançarinos, nobres e amadores que acompanhavam seus monarcas, não tinham formação profissional específica nem se preocupavam com virtuosismo.

Assim como o teatro para os gregos antigos, os balés da corte do século XVI não cumpriam papel somente de entretenimento. Segundo

2. O crítico Antonio José Faro, bailarino de formação e orientação em balé clássico, escreveu em seu *Pequena história da dança* que "dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem" (1986, p. 124). Segundo o autor, a assertiva original é do crítico Clive Barnes, mas ele concorda inteiramente.

Susan Au, mais do que diversão frívola – e como outras artes –, os balés poderiam exercer um efeito real sobre as vidas daqueles que assistiam ou participavam deles. Dançar geralmente era considerado um meio de socialização do indivíduo e de levá-lo à harmonia com o grupo, e constituía uma importante parte da educação de um cavalheiro (Au, 1991, p. 13). Vários espetáculos terminavam com um grande baile no qual se reuniam intérpretes e público – incluindo as mulheres – celebrando a harmonia, o encontro, enfim, as relações políticas e marcando, assim, a substituição do conteúdo religioso pelo político na dança.

Ainda no século XVI, no entanto, alguns preceitos começavam a ser traçados para a nova arte. Baif estabeleceu algumas dessas regras, preconizando a reunião de coreografia, música e ação dramática nos espetáculos<sup>3</sup>. Encomendado pela rainha-mãe Catarina de Médicis, o *Ballet comique de la reine* foi apresentado em 1581 como parte das festividades do casamento do Duque de Joyeuse. Criado pelo músico italiano Baldassarino di Belgiojoso (conhecido como Balthasar de Beaujoyeux), “O *Ballet comique* foi o primeiro espetáculo da corte a aplicar os princípios da Academia de Baif, integrando dança, poesia, música e *design* para compor uma cena dramática unificada” (Au, 1991, p. 14).

Datam dessa época os primeiros termos do vocabulário francês do balé. Foi criada uma linguagem própria, estereotipada, a partir do emprego de uma série de posições e movimentos convencionais, de ensino rígido e aprendizado obrigatório. Alguns desses movimentos, vocabulário básico para construção de frases coreográficas do balé, são conhecidos pelos nomes franceses como: *pointe* (dançar na ponta dos pés), *pas-de-deux* (dança a dois), *entrechat* (salto em que os pés se cruzam no ar mais de uma vez, rapidamente).

A mitologia grega era tema freqüente dos balés da corte, sendo os personagens utilizados para simbolicamente tratar de temas relativos à política e à diplomacia da época. O rei Luís XIV teve simbolicamente

sua imagem associada ao Sol ao interpretar Apolo, no balé *Le roi soleil* – o que lhe valeu a interessante alcunha de Rei-Sol.

Luís XIV fundou, em 1661, a Académie Royale de Danse, transformada, em 1672, na Académie Royale de Musique et de la Danse, dirigida por Lully e tendo Beauchamp como mestre de balé. O balé passou, então, definitivamente da corte para o teatro. Ainda no século XVII, a dança estilizou-se, dominou os outros elementos, passou a exigir movimentos refinados e rapidez, deixando de ser uma extravagância, diversão, dança social, para transformar-se em teatro, coreografia montada e executada por profissionais, bailarinos, ginastas, atletas.

Em 1681, Lully incluiu pela primeira vez mulheres como bailarinas profissionais em *O triunfo do amor*, no palco da Ópera de Paris. Ainda no século XVII, coube ao mestre de balé Beauchamp elaborar as cinco posições dos pés ilustradas por Pierre Rameau e que até hoje continuam básicas, enquanto Raoul Feuillet realizaria a primeira tentativa de notação de dança, em torno de 1700, em sua *Coreografia ou arte de escrever a dança*.

O princípio coreográfico adotado por Beauchamp inicialmente foi a horizontalidade, chamada de “*partire del terreno*”, a prudente execução de danças no solo. Contudo, se essas danças ainda não exploravam a verticalidade, desde Beaujoyeux exploravam criativamente a formação de figuras geométricas no chão.

Com a ópera-balé de Lully abriu-se a possibilidade de verticalidade, a elevação, e um melhor aproveitamento dos braços, do corpo todo. Um dançarino poderia agora usar suas pernas para elevar-se, conquistando um novo espaço que antes não era explorado. A “*danse d’élévation*” ainda demoraria dois séculos para se desenvolver, mas a geração de Beauchamp contribuiu para orientar o balé em direção à conquista do espaço. O princípio do dançarino encarando o público frontalmente, *en dehors*, estava estabelecido. O balé da corte, com Beauchamp, começou a tornar-se “*danse d’école*”, mais técnico (KIRSTEIN, 1987, p. 187).

No século XVIII, a Ópera de Paris converteu-se no centro mundial da dança cênica. As bailarinas, paulatinamente, começaram a ocupar os primeiros lugares em cena, contribuindo para o aperfeiçoamento de uma arte concebida exclusivamente para o corpo masculino até então.

Uma das figuras mais importantes da dança no século XVIII foi Jean-Georges Noverre, reformador cuja obra principal, além de inúmeras

3. De acordo com Au, “A Academia de Música e da Poesia, fundada em Paris, em 1570, pelo poeta Jean-Antoine de Baif (1532-1589) e pelo compositor Thibault de Courville, exerceu uma particularmente poderosa influência no desenvolvimento do balé da corte. Baif e seus seguidores queriam ressuscitar a poesia, música e dança da Antiguidade. O conceito da Academia de uma forma de arte que fundiria todas as artes era para alguns concretizado no balé da corte que unia poesia, música, dança e *design*” (Au, 1991, p. 12, tradução livre).

ros bailados e da criação do gênero *Ballet d'action*, foi *Lettres sur la danse et sur les ballets*, uma exposição de leis e teorias do balé escrita em 1760 e até hoje considerada importante. Teria sido o primeiro a levar adiante a idéia de que tanto as antigas danças campestres como as diversões da realeza eram inadequadas para o homem dos centros industriais que despontavam. Sua importância foi apreender gestos e movimentos cotidianos e levá-los à cena, de forma que o público os identificasse em um novo contexto.

Noverre foi o primeiro a argumentar que o balé não era um mero *divertissement*, mas uma arte nobre, destinada à expressão e ao desenvolvimento de um tema. Assim, foi o verdadeiro criador do *ballet d'action*, ou balé dramático, em que toda a história se conta por meio de gestos e não pelo canto ou pela declamação. Afirmava que era preciso haver mais expressividade, menos luxo e mais comodidade nos figurinos, um tema de fundo para cada peça coreográfica – não apenas movimentos soltos e mecânicos –, além de um certo conhecimento sobre o corpo.

O balé adquiriu sua moderna identidade durante o século XIX, ou pelo menos assumiu muitas características que são relacionadas a ele pelo público: a técnica de ponta, ou dança na ponta dos dedos; a saia bufante chamada de *tutu*; o desejo de criar uma ilusão de leveza e falta de esforço; e a associação da bailarina com criaturas de fantasia, como ninfas e fadas. Significativamente, a maior parte dessas características aplica-se somente à bailarina – no curso do século o bailarino sofreu uma arrasadora queda de prestígio (Au, 1991, p. 45). O trabalho nas pontas dos pés exigiu um novo esforço corporal mais intenso do que o empregado na meia-ponta, especialmente a postura ereta, força muscular desenvolvida, pés cuidadosamente treinados, além do domínio dos movimentos de balé desenvolvidos anteriormente. Isso implicou uma disciplina corporal mais rígida, especialmente para as mulheres, uma vez que os homens não dançam, no balé clássico, na ponta<sup>4</sup>.

O século XIX também mostrou outro país envolvido com o balé: a Rússia. Até então, a Rússia desempenhava um papel de seguidora e não líder no mundo da dança. Essa situação reverteu-se no período de

1890 a 1910, que marcou o apogeu do balé clássico do francês Marius Petipa. Nascido em Marselha, fez carreira como dançarino na companhia de seu pai, em Bruxelas e na Comédie Française, dançando com Carlotta Grisi. Seu nome entrou para a história da dança, no entanto, pelo trabalho como coreógrafo do Balé Imperial do Czar, na Rússia, onde trabalhou por mais de trinta anos. Lá produziu mais de sessenta balés, entre eles *Don Quixote*, *A bela adormecida*, *O corsário*, *O lago dos cisnes* (em parceria com Lev Ivanov), *Raymonda* e *O quebra-nozes* (também com Ivanov) – peças que até hoje fazem parte do repertório de companhias internacionais de grande porte como Ballet Kirov e Bolshoi<sup>5</sup>.

Ainda no século XIX começam a desenvolver-se elementos que viriam a dar origem a novos modos de dança cênica: a dança moderna e a dança expressionista. Inicialmente chegou a parecer que o balé não teria mais espaço na cena do século XX. No entanto, também se tornou um gênero híbrido, influenciado pelas novas construções estéticas: tornou-se balé moderno e, depois, balé contemporâneo. A técnica usada é a do balé, o vocabulário também, mas as temáticas abordadas são completamente diferentes, fugindo de narrativas e seguindo o caminho do abstrato.

Vários outros nomes contribuíram na Europa, nos Estados Unidos e no Oriente para o desenvolvimento do balé no século XX. Não seria possível citar todos. Contudo, além dos já citados, não se pode deixar de mencionar Maurice Béjart, um dos propagadores do chamado “balé contemporâneo”. A partir da técnica clássica, Béjart levou a dança para espaços incomuns e atraiu um público que não assistia ao balé clássico do século XIX.

Mais recentemente, coreógrafos como Jiri Kylián, diretor artístico do Nederlands Dans Theater, e John Neumeier têm sido criadores que adotam e renovam o balé, empregando temáticas abstratas, movimentos externos ao seu vocabulário, mas recorrendo à sua técnica para formar e treinar os intérpretes de suas obras.

Corrente artística européia, da qual a Alemanha participou ativamente, o expressionismo situa-se entre as manifestações estéticas mais

4. Alguns coreógrafos contemporâneos, com intenção de ironizar, criticar ou até mesmo homenagear, criam peças em que os bailarinos aparecem dançando nas pontas. Isso é claramente uma subversão dos “valores” do balé.

5. Pude assistir a todas as obras citadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro na segunda metade dos anos de 1990 e início do século XXI, dançadas pelo Kirov (*O corsário*, em agosto de 2001), pelo Bolshoi (*Raymonda*), ou pelo próprio Ballet do Theatro Municipal (*O quebra nozes*, *O lago dos cisnes*). As peças assistidas encontram-se listadas nas referências, ao final do livro.

significativas das primeiras décadas do século XX. A rejeição a formas e conteúdos da arte representativa burguesa caracterizou não apenas a pintura e as artes gráficas, mas também a literatura, o teatro, a dança, a arquitetura, a música e o cinema<sup>6</sup>.

Baseado em um pessimismo cultural, pregava uma renovação cultural e humana total, muitas vezes marcada por um misticismo quase religioso e freqüentemente nacionalista. "O expressionismo nasceu de uma revolta política, intelectual e moral contra um mundo do qual os artistas pressentiam a agonia. Não era somente um movimento artístico mas uma visão do mundo" (VINCENT, 2000, p. 9).

Nesse contexto, a dança alemã ganhou espaço como eco das preocupações expressas na pintura, na literatura e no emergente cinema expressionista.

O expressionismo na dança, iniciado pelos esforços de Rudolf von Laban, teve como resultado a *Ausdrucksanz* ou dança expressiva, incorporando inovações despertadas pelo interesse em cultura física tão em voga na Alemanha do início do século XX.

A sombra do nazismo também acabou atingindo os que pareciam não incomodar o regime. Wigman foi obrigada a fechar sua escola em Dresden e Laban exilou-se na Inglaterra, onde foi recebido por Kurt Jooss. Autor do espetáculo *A mesa verde*, Jooss fundou a Folkwang-Hochschule, em 1928, na cidade alemã de Essen, que se tornaria ponto de passagem de artistas como Pina Bausch, Susanne Linke e Reinhild Hoffman. Ao contrário de Wigman e Laban, Jooss defendeu a presença de judeus em seu grupo e teve de fugir do país, mudando-se para a cidade inglesa de Dartington, em 1933. Foi considerado um dos cunhadores do termo *tanztheater*. Conforme Jochen Schmidt, "sua meta

6. Em termos cinematográficos, algumas obras expressionistas se tornaram clássicos da história da imagem. Dentre esses filmes, destacam-se: *Gabinete de figuras de cera* (*Wachsfigurenkabinett*), 1924, direção de Paul Leni.; *Da aurora à meia-noite* (*Von morgens bis mitternacht*), 1920, direção de Karl-Heinz Martin; *Escada de serviço* (*Hintertreppe*), 1921, direção de Leopold Jessner; *Castelo Vogelöd* (*Schloss Vogelöd*), 1921, direção de F.W. Murnau; *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Kabinett der Dr. Caligari*), direção de Robert Wiene; *Dr. Mabuse, o inferno do crime* (*Dr. Mabuse, Inferno des Verbrechens*), direção de Fritz Lang; *Dr. Mabuse, o jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*), direção de Fritz Lang; *O último homem/A última gargalhada* (*Der letzte Mann*), 1924, direção de Friedrich Murnau; *Segredos de uma alma* (*Geheimnisse einer Seele*), 1924, direção de Georg W. Pabst. Filmes da Mostra *Expression-Ismen: clássicos do expressionismo alemão*, organizada pelo Goethe-Institut, e exibida em setembro de 2000, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

era criar uma dança que fosse uma síntese do balé clássico e de uma 'nova gramática', 'capacitada para expressar plenamente todos os temas da arte dramática'" (1999, p. 7)

A despeito da discussão sobre aspectos políticos e ideológicos, a dança expressionista alemã teve grande importância estética. Registro da obra de Mary Wigman, o filme *Das Totenmahl*<sup>7</sup>, de 1930, mostra a dança com máscaras, típica da coreógrafa e uma espécie de memória dos mortos da Primeira Guerra Mundial. Os mortos interpretados como seres despersonalizados por meio de máscaras davam a conotação de um destino trágico e místico com o qual não se podia lutar.

À margem dos movimentos artísticos da época, a atriz e dançarina alemã de origem judaica Valeska Gert (1892-1978) fazia uma denúncia ácida e virulenta da sociedade burguesa. Autodidata e recusando as escolas estabelecidas de dança, trabalhava como atriz em teatro, cinema, cabaré e "*music hall*" e fazia *performances* de dança. Sua dança era grotesca e satírica, como mostra o filme *Kaleidoskop Valeska Gert*, de Volker Schlöndorff.

Ao contrário do balé clássico – centrado essencialmente na forma e na técnica, em que os passos e seu encadeamento obedecem a uma ordem preestabelecida e sujeita a um enredo –, as coreografias modernas procuraram conferir conteúdo e discurso aos movimentos, expressando significados que tornam a dança uma linguagem que vai além do virtuosismo.

No lugar da graça e elasticidade de pernas e braços exploradas amiúde no balé, a dança moderna pôs todo o corpo a trabalhar, privilegiando não apenas os membros, mas principalmente o tronco – fonte

7. Filme exibido na mostra *Expression-Ismen: Dança Expressionista*, do Goethe-Institut, com apresentação de Petra Maier Schön da obra de alguns dos nomes mais representativos do movimento estético. Foram exibidos os seguintes filmes: *Caminhos da força e beleza* (*Wege zur Kraft und Schönheit*), de 1925. Sobre Laban: *Tanzbühne Laban*, de *Caminhos de força e beleza*, 1927; *Tannhäuser Bacchanale*, 1930/1932. Sobre Wigman: Escola de Mary Wigman, *Wege zur Kraft und Schönheit*, 1925; Escola Mary Wigman, do ciclo de Dança *Schwingende Landschaft: Pastorale, Sommerlicher Tanz, Seraphisches Lied, Hexentanz*, 1929; Mary Wigman: *Das Totenmahl*, 1930; *When fire dances between two poles: Mary Wigman 1886-1973*. Sobre Gret Palucca: *Serenata – um filme da arte da dança*, de Johannes Eckhart, 1933. Sobre Harald Kreuzberg: *Concerto solo*, 1938, Civic Theatre Chicago, *Excerpts from Dance in street, Vagabond, Tango, With a book, hungrian dance. No more waltz in Vienna*, Chicago, 1949. Sobre Dore Hoyer: *Estudos de dança*, anos 60. Sobre Valeska Gert: *Kaleidoskop Valeska Gert*, de Volker Schlöndorff, 1977.

de respiração, visto por muitos dançarinos como centro gerador de todo o movimento. A respiração foi entendida como ponte para os movimentos de contração e extensão da coluna. Desde Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint-Denis (1879-1968) e, posteriormente, Martha Graham (1894-1990) e Merce Cunningham (1919), as diferentes coreografias modernas têm como traço comum o trabalho do corpo como um todo.

Buscando seus temas na mitologia, nas liturgias do cristianismo, nas religiões orientais e na literatura, a dança moderna reafirmou a concepção de que é não apenas uma arte que permite à alma se expressar em movimento, mas também a base de toda uma compreensão da vida.

O vínculo com o cotidiano, com as questões sociais, políticas e filosóficas – Isadora Duncan imaginou coreografias baseadas em Nietzsche e Schopenhauer – ampliou-se de uma forma que no século XIX não seria possível imaginar para o balé.

No entanto, a dança moderna não abdicou da harmonia preconizada pelo balé clássico. A distância entre os dois estilos deve-se mais à recusa da dança moderna em estabelecer um código de movimentos a ser obedecido por virtuosos da técnica. Valendo-se de um vocabulário estético mais vasto e livre, pretendeu buscar métodos que dessem ao corpo meios de exprimir ou prefigurar novas imagens, experiências e idéias, em uma época de inovações tecnológicas e de transformações na cidade.

Com o desenvolvimento técnico, aceitação pelo público e reconhecimento por críticos, a dança moderna mostrou que o balé acadêmico não poderia mais dominar o campo cênico. Dançar nas pontas não era mais requisito para se dançar bem. Duncan, Saint-Denis, Shawn, Wigman provaram que havia outras alternativas possíveis. Os anos de experimentação ainda não haviam passado, mas esses pioneiros prepararam o caminho para novas direções na arte da dança (Au, 1991, p. 101).

Na realidade, o que esses artistas queriam – assim como os expressionistas na Europa – era contextualizar seu trabalho. O mundo mudara e sua arte deveria atualizar-se – seja por meio da visão crítica ou da aceitação da contemporaneidade.

## A dança cênica no Brasil

A dança cênica brasileira surgiu por influência européia, especialmente russa e francesa. No século XIX, algumas companhias líricas francesas e italianas, em turnê pela América, se apresentaram no Brasil, trazendo além de músicos e cantores, bailarinos incorporados ao grupo. A dança era geralmente apresentada em *entrées*, entre os atos da ópera e não em espetáculos independentes.

Já no início do século XX, os Ballets Russes, de Diaghilev, com Nijinsky no elenco, e a companhia de Anna Pavlova apresentaram-se com enorme sucesso no Rio de Janeiro. Da companhia de Pavlova despreendeu-se a bailarina Maria Olenewa, que ficou na cidade e levou adiante o impulso para a fundação da primeira escola de dança acadêmica do país.

Idealizada por Olenewa e fundada em 1927, a Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro – então capital do país – se tornaria espaço para o desenvolvimento de importantes talentos nas décadas seguintes. A instituição foi o passo inicial para a criação do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, companhia oficial, de linha clássica, oficializada em 1936 – primeira do país e segunda das Américas.

Alternando peças clássicas européias com obras de temática brasileira, o Corpo de Baile recebeu coreógrafos como Vaslav Veltchek e Yuco Lindberg, que sucedeu Olenewa na direção. Durante o período da Segunda Guerra Mundial, outra companhia européia de renome, o Original Ballet Russe – uma das extensões dos famosos Ballets Russes, de Diaghilev, dirigida pelo empresário Colonel Wassily de Basil – ficou “exilada” entre as Américas e a Austrália. Nina Verchinina e Tatiana Leskova, bailarinas do grupo, também decidiram ficar no Brasil e dariam importante impulso à dança cênica profissional<sup>8</sup>.

Enquanto Leskova dirigiria a companhia do Municipal seguindo a linha do balé clássico russo, Verchinina tentou levar a dança moderna e expressionista ao teatro, com influência das técnicas de Laban, Wigman

8. No primeiro semestre de 2001, a Fundação Theatro Municipal, em parceria com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), lançou cinco biografias, dentro da Série Memória, de importantes nomes da companhia do teatro nos últimos cinquenta anos: Tatiana Leskova, Nina Verchinina, Dennis Gray, Maria Olenewa e Eugenia Feodorova.

e Graham. A barra acadêmica era deixada de lado em prol de vigorosos exercícios realizados no chão. A partir dos anos de 1950, no entanto, a linha de Leskova predominou. Entre 1959 e 1961, Eugenia Feodorova também contribuiria com o treinamento clássico dos bailarinos, aprimorando especialmente o nível técnico masculino. Sua montagem de *O lago dos cisnes* foi a primeira integralmente executada no Brasil – um sucesso de público. Também datam desse período as ousadas *performances* da bailarina Eros Volússia, que usando cocar de penas coloridas inventou danças sobre mitos indígenas e fez mais sucesso na Europa, onde foi chamada de “Salomé brasileira”, do que em sua terra natal.

Após um período de obras e recesso, a companhia foi reestruturada em 1981, ganhando o atual nome de Ballet do Theatro Municipal e enfrentando intermitentes períodos de dificuldades financeiras, mas estabelecendo-se como a mais importante companhia oficial de repertório clássico do país. Nas palavras de A. J. Faro, a companhia “sofreu diversos altos e baixos em virtude de sua situação administrativa. Esta sempre flutuou conforme os desígnios de quem dirigia o Theatro Municipal: se o diretor preferia ópera, o balé era relegado a pouquíssimos espetáculos anuais” (1986, p. 108).

É importante destacar que foi no Rio de Janeiro, na UFRJ, que pela primeira vez a dança se tornou uma disciplina universitária. A pioneira foi Helenita Sá Earp, que nos anos de 1940 incluiu no currículo do curso de educação física a disciplina de ginástica rítmica – por influência de Laban –, logo tornada dança. Apesar de seus esforços, somente na década de 1990 foi institucionalizado o curso de bacharelado em dança e a especialização em dança e educação. De acordo com Gualter,

Helenita criou, há sessenta anos, uma proposta de ensino e criação que consiste numa teoria inédita de dança calcada nos princípios que regem a ação corporal, a partir dos estudos dos parâmetros movimento, espaço, forma, dinâmica, tempo, onde o corpo como referencial permanente está constantemente envolvido em descobertas, das quais a técnica e a criatividade jamais se desvinculam [2000, p. 26].

Se o Rio manteve uma estreita ligação com a dança acadêmica em sua companhia oficial, São Paulo assistiu a um crescimento exponencial da dança moderna. Pioneiras de várias partes do mundo, como a gaúcha Chinita Ullman, ex-aluna de Wigman, a polonesa Yanka Rudska, a

francesa Renée Gumiel e a húngara Maria Duchenes dançaram e ensinaram na cidade, trazendo novas influências. No livro *Dança moderna*, Cássia Navas apresenta entrevistas com Renée Gumiel e Maria Duchenes, “mães da modernidade” em São Paulo. Na visão de Navas, Gumiel constrói uma “concepção da dança moderna como forma de linguagem completa e absoluta, em oposição ao fragmentário e relativo do balé clássico” (NAVAS & DIAS, 1992, p. 51). Duchenes, por sua vez, liga-se a profissionais de educação, “divulgando e implantando os conceitos de uma dança educativa, pesquisada e difundida por Rudolf von Laban” (idem, p. 73).

Na dissertação de mestrado, *Ballet ou dança moderna? São Paulo na década de 30*, Marília V. Soares analisa o esforço de Chinita Ullman, mostrando seu trabalho ao lado de Kitty Bodenhein em sua escola particular na capital paulista e comenta:

Contrariamente ao Rio de Janeiro, a escola de Chinita e Kitty era particular, voltada para uma clientela específica, as meninas da elite. Assim, mesmo, a maioria delas de origem estrangeira, o que acabou por reforçar a influência francesa ou europeia nos hábitos culturais da elite. Tanto no Rio como em São Paulo inverteu-se a condição do *ballet* em relação a suas origens, que na França e na Rússia foram atividades das classes menos privilegiadas; para o povo europeu tornou-se símbolo de ascensão social por ter origem na cultura aristocrática, e que para as pessoas de origem mais humilde no Brasil não significava nada [1996, p. 91].

A primeira geração de bailarinas dessa escola constituiria, em 1940, o Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo – companhia oficial que funcionou por dois anos e coincidiu com a fundação da Escola Experimental de Bailados, dirigida pelo tcheco Vaslav Veltchek (idem, p. 92).

Enquanto no Rio de Janeiro a companhia do Municipal se consolidava, em São Paulo, uma importante, embora breve experiência, fez surgir outra companhia oficial: o Balé do IV Centenário. Com direção do professor e coreógrafo húngaro Aurel Milloss, alternou peças europeias e obras brasileiras, adotando figurinos e cenários de representativos artistas plásticos. A companhia foi criada em 1953 para celebrar os 400 anos da capital paulista e, passada a comemoração, teve seus trabalhos suspensos.

Depois do Balé do IV Centenário, uma nova companhia oficial foi fundada em São Paulo: o Corpo de Baile Municipal de São Paulo, criado em 7 de fevereiro de 1968, por decreto do prefeito e brigadeiro Faria Lima. A companhia incluía uma primeira bailarina, um primeiro bailarino, dois solistas masculinos e dois femininos, vinte bailarinas e dez bailarinos, além de um coreógrafo a quem caberia a direção do conjunto. Esse corpo de baile profissional daria espaço para ex-alunos da Escola Municipal de Bailados, originada dentro do Teatro Municipal de São Paulo, com a direção de Vaslav Veltchek, em início da década de 1940, passando durante a administração do prefeito Prestes Maia para os baixos do Viaduto do Chá (DIAS, 1980, pp. 15-19).

Inicialmente, com direção de Johnny Franklin, o repertório era clássico, incluindo *O lago dos cisnes* e *Les sylphides* (*As sifíides*). Depois de algum tempo, a opção pelo repertório do século XIX passou a gerar críticas. Na realidade, nessa época, a companhia ainda não tinha características próprias. Ensaiava muito, mas ainda dançava nos espetáculos líricos, em que a dança não era a principal atração, mas um adendo à ópera. Havia a necessidade de dançar criações, além de fazer montagens (idem, pp. 22-26).

O segundo coreógrafo-diretor da companhia, Antônio Carlos Cardoso, assumiu o cargo em 1974, formando uma equipe para mudar o repertório da companhia, agora denominada Balé da Cidade de São Paulo. Houve conflitos e parte do corpo de baile não concordou com a mudança de diretriz<sup>9</sup>.

Esse choque cultural acontecia porque intérpretes treinados para dançar um tipo de repertório, com um determinado vocabulário, se depararam com um outro tipo de movimentação corporal, temáticas diferentes, figurinos mais ousados se comparados com as vestimentas das peças do século XIX. Um novo corpo, uma nova disposição, um novo pensamento foram exigidos e isso sempre provoca discussão. Na realidade, o que acontecia era uma mudança que focava a dança contemporânea – embora o treinamento ainda usasse técnica clássica.

## As danças contemporâneas: o estado-da-arte

Dança contemporânea é um conceito do tipo “guarda-chuva” que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. Faz-se dança contemporânea no Japão, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, nos Estados Unidos e no Brasil. Em cada um desses países há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea.

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar. A formação dos bailarinos e coreógrafos geralmente reúne variadas experiências corporais como artes marciais, esportes, danças de estilos e gêneros variados e, até, o balé clássico. O resultado é um trabalho corporal que pode explorar tanto a verticalidade quanto o contato com o chão.

Dentre as várias abordagens de dança contemporânea – como *butô*, dança pós-moderna, dança tecnológica – vale destacar a dança-teatro alemã, representada, por exemplo, por Susanne Linke, Reinhild Hoffman e especialmente por Pina Bausch, diretora e coreógrafa do Tanztheater Wuppertal. Os trabalhos de Linke revelam a influência de sua primeira professora, Wigman, e de Dore Hoyer – também discípula de Wigman. Hoffman, por sua vez, mostra-se influenciada por Jooss, outro pioneiro da dança-teatro ou teatro-dança.

Herdeira do expressionismo, a dança-teatro ou *tanztheater* mostra entre outras preocupações a de relacionar expressão corporal e verbal, movimento corporal social (teatral) e abstrato (dança). Fragmentação, simultaneidade de eventos no palco, repetição de movimentos, palavras e cenas, uma relação de contato direto entre dançarinos e plateia em certas cenas e as referências ao corpo disciplinado do balé são algumas das características da dança-teatro alemã da coreógrafa Pina Bausch (FERNANDES, 2000).

9. Em depoimento a Lineu Dias, o coreógrafo disse que os bailarinos “[...] estavam acostumados, assim, talvez, numa forma de balé clássico que nem na Europa nem em lugar nenhum se faz, uma forma de balé clássico muito classe média deles, não é, e eles se chocavam muito com aquelas coisas todas, o tipo de relacionamento adulto que nós dávamos” (Antônio Carlos Cardoso apud DIAS, 1980, p. 53).



Discípula de Kurt Jooss, Bausch retomou idéias de seu mestre. Sua obra aborda a complexidade da vida contemporânea de forma inusitada, com um aguçado sentido estético. Há em seus espetáculos crítica e perversão radicais dos hábitos cotidianos e das formas sociais de comportamento. Durante alguns anos o trabalho de Pina Bausch assustou o público com sua forma diferenciada de organizar informações para construir sua dança. Mesmo hoje, algumas cenas, alguns efeitos como o de espelho distorcido (repetir ações da platéia de forma exagerada), alguns longos silêncios ou agressões logo após momentos cômicos causam estranhamento. Em *Cravos (Nelken)*, espetáculo de 1982, dançado no Rio de Janeiro no final dos anos de 1990, os bailarinos descem do palco e cumprimentam efusivamente a platéia, voltam à cena e continuam a apresentação. A peça tem várias falas e no caso das apresentações no Brasil foram ditas em português, demonstrando a preocupação de comunicação da criadora.

O emprego de recursos do teatro e da dança propõe um diálogo e sobreposição entre diferentes linguagens para multiplicar seus significados, abrindo as possibilidades de interpretação e, em momentos especiais, permitindo a percepção da própria linguagem. Assim, é fundamental a interação não somente entre as artes, mas também entre as diferentes áreas do conhecimento, como artes e ciências, e também entre territórios cotidianos, como teatro e espaços alternativos (praças, museus, por exemplo). A utilização de vários campos não implica uma diminuição da qualidade, mas sim uma complexificação da cena em algo que pode gerar um espetáculo inusitado. Conforme Jochen Schmidt, desde os anos de 1970, Bausch

analisa a dança pura, absoluta, cada vez com maior desconfiança. Cada vez mais a traduz em imagens teatrais de crítica social e com elementos realistas. Seus bailarinos cantam e falam. Este fato não deve surpreender a ninguém, pois em 1973, ao assumir a direção em Wuppertal, em uma entrevista disse o que posteriormente seria uma declaração de princípios para todo o gênero: não lhe interessava como se moviam as pessoas, somente o que as movia [1999, p. 7].

Assim, dança-teatro é dança, é teatro e é diferente dos dois campos quando vistos isoladamente. Assim como o vídeo-dança reúne coreografia e filme, gerando uma terceira linguagem, o teatro-dança é um

gênero híbrido e, como se viu anteriormente, está na origem tanto do que hoje se chama de espetáculo de dança, quanto espetáculo de teatro. Diz respeito ao espetáculo grego da Antigüidade, aos espetáculos do Renascimento italiano e até aos preceitos que Baif estabeleceu no século XVII.

Centro de referência do balé clássico no século XIX, a França demorou a encontrar seu caminho na dança pós-balé. Depois da dança moderna e alemã, surgiu, nas últimas décadas do século XX, a *nouvelle danse française*. Foi no início dos anos de 1980, por influência do teatro-dança e da dança pós-moderna, e com a implantação de uma política cultural descentralizadora, que a dança contemporânea francesa passou por um momento de explosão<sup>10</sup>. Em 1980, foi inaugurado o primeiro teatro da Europa dedicado somente à dança: a Maison de la Danse, em Lyon, sob direção de Guy Darnet. Artistas como Maguy Marin, Jean-Claude Gallotta, Karine Saporta são alguns dos que deixaram sua marca e influenciaram uma série de artistas mais novos. Segundo Isabelle Ginot, professora da Universidade de Paris VIII,

Há que se recordar, em primeiro lugar, que a dança moderna teve na França um auge tardio em comparação com a Alemanha ou os Estados Unidos: fala-se geralmente da explosão dos anos oitenta e é certo que a monumental presença da dança clássica em nosso país freou o desenvolvimento da modernidade. Apesar disso, desde o começo do século houve contatos com as diferentes modernidades nascentes (Loïe Fuller e Isadora Duncan mostraram suas obras em Paris) e, a partir dos anos vinte, chegaram com regularidade a Paris para ensinar bailarinos provenientes da dança de expressão alemã [1999, p. 73].

De formação variada, a maior parte das vezes de áreas outras que não a dança, como artes plásticas, filosofia, cinema, estética, esses artistas mudaram a noção de que o corpo para dançar deveria ser treinado desde tenra idade em balé clássico. Também mudaram o sentido da dança: realmente não tinham como objetivo contar histórias. Conforme Adolphe,

10. Acerca das recentes políticas culturais para a dança na França, ver o trabalho de Navas, *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França* (São Paulo, Hucitec/FAPESP, 1999).

A nova dança francesa é extremamente diversa na multiplicidade de seus modos de expressão. Poder-se-ia dizer que, diferentemente da dança americana, a jovem dança francesa é menos interessada na construção de uma arte do movimento pelo propósito do movimento, e mais em desenvolver o que poderia ser chamado de um "teatro do movimento". Pode-se então, fazer referência à dança de autor (dança de autor ou dança criada pelo coreógrafo mais do que pelo intérprete) do mesmo modo como se faz referência ao cinema de autor (cinema de autor ou filmes concebidos pelo diretor não pelos atores ou roteiristas) com a *nouvelle vague* de cinema nos anos 60 [1992, p. 174].

A *nouvelle danse* desenvolveu-se também em uma época em que foram criadas políticas culturais específicas para o trabalho criativo em dança na França. Esse trabalho permitiu que em diferentes regiões do país se desenvolvessem obras relevantes e que fosse formado público para dança.

Depois da influência dos pioneiros da dança moderna, do trabalho de balé de Balanchine, os americanos desenvolveram uma dança contemporânea que explora mais o vigor físico. Companhias como a de David Parsons, Momix, Pilobolus, primam pelo uso atlético do corpo. Outras companhias vêm explorando recursos tecnológicos, como a de Merce Cunningham e a de Daniel Ezralow. Já os pós-modernos da geração da Judson Church se dedicaram a buscar a realização do movimento com o mínimo esforço, com consciência do movimento.

No Brasil, todas as influências anteriormente explicitadas se manifestam. Artistas brasileiros estudaram e dançaram no exterior e trouxeram em seus corpos e idéias a influência de estéticas contemporâneas. Para a consolidação da dança contemporânea brasileira, foi importante o trabalho de vários professores e intérpretes, entre eles Klauss e Angel Vianna, criadores de um método de dramaticidade corporal que se tornou referência em termos de formação profissional no país.

Companhias como Cisne Negro, de São Paulo; Vacilou, Dançou (Carlota Portella) e Companhia de Atores Bailarinos (Regina Miranda), do Rio de Janeiro, completam vinte anos investindo na linguagem contemporânea. Além delas, companhias oficiais como Balé do Teatro Castro Alves, de Salvador, e Balé Teatro Guaíra, de Curitiba, investem nessa linguagem. Até o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que

assume sua importância como mantenedor de repertório clássico, incluiu nos últimos anos peças contemporâneas em seu repertório<sup>11</sup>.

A mais antiga companhia de dança contemporânea do país é o Ballet Stagium, de São Paulo, fundada em 1971 por Décio Otero e Márika Gidali. Cidadania, olhar crítico, visão política e social e reflexão sobre o cotidiano são algumas das palavras associadas a seu trabalho. O Stagium buscou manter a coerência entre atuação artística e exercício político através da arte. A companhia, nas palavras de Katz, "vem buscando maneiras de contribuir para que floresça entre nós uma dança capaz não apenas de se comunicar com quem aqui vive, mas, sobretudo, de servir como forma de educação ampliada" (2001, p. 11).

Desde a estréia, a companhia paulistana dançou em lugares onde a dança cênica certamente nunca fora apresentada antes. Entre essas apresentações estão as de uma turnê de *A barca dos sonhos*, em um tablado armado no convés da barca Juarez Távora, no rio São Francisco. Isso aconteceu em 1974, em viagem entre Pirapora, em Minas Gerais, até Juazeiro, na Bahia. Outra incursão por territórios fora das turnês das companhias de dança aconteceu no Posto Leonardo, no Alto Xingu, em 1977, quando a companhia se apresentou para membros de onze tribos indígenas. A década de 1970 marcou o auge da atuação política da companhia, durante o período da Ditadura Militar.

No livro *Stagium*, lançado em 1999, Décio Otero reconta a história da companhia, desde o começo difícil, passando pelas viagens por recantos pouco visitados do país e a primeira viagem internacional. O registro não foi feito com objetividade histórica, pelo contrário, o autor optou por escrever de forma fragmentada e emocionada seu relato sobre a experiência de trinta anos à frente de uma companhia brasileira de dança contemporânea.

Para Otero, a dança é um campo que deve ser analisado para além da técnica. O bailarino e coreógrafo escreveu:

Ao desenvolvermos um trabalho sobre dança, entramos no campo da filosofia, da economia e da sociologia, e ante a importância que essas dis-

11. Durante sua gestão como coordenador do Ballet do Municipal, Jean-Yves Lormeau encomendou trabalhos a coreógrafos, resultando no acertado programa *Sets coreógrafos brasileiros*, com peças de Rodrigo Pederneiras, Deborah Colker, Lia Rodrigues, Dalal Achcar, Regina Miranda e Rodrigo Moreira.

ciplinas têm no nosso campo de informação, a dança torna-se um fato. Ela responde a uma necessidade do homem e, como todas as outras artes, expressa uma sociedade, uma época e um povo [1999, p. 17].

Com essa postura, o coreógrafo alia-se aos mais atuais pensadores que entendem a dança como manifestação cultural, ultrapassando treinos diários e apresentações em palco. Décio Otero e o Ballet Stagium, na realidade, fazem da dança um exercício político, mas também se preocupam em divulgar sua arte. O coreógrafo escreveu que “logo no começo, o Stagium alargou suas fronteiras para além dos grandes teatros dos centros urbanos, dançando em ginásios, clubes, pátios de escolas públicas, circos, escolas de samba, hospitais e mesmo no asfalto da Rua Augusta, em São Paulo” (idem, p. 19).

Quando se pensa sobre dança contemporânea no Brasil, não se pode deixar de citar o Grupo Corpo, de Belo Horizonte. A companhia é, depois do Ballet Stagium, a mais antiga em ação no país. Sua importância dá-se pela consistência do trabalho artístico, pelo aperfeiçoamento de um vocabulário coreográfico e pela qualidade da produção de seus espetáculos. O Grupo Corpo é hoje uma das referências de dança cênica brasileira no exterior.

Companhia fundada pelos irmãos Pederneiras em 1975, investe em bailarinos com formação nas técnicas do balé clássico e moderno e, como nas melhores companhias de dança contemporânea, não adota a divisão entre solistas e corpo de baile.

Hoje o grupo tem um vocabulário corporal próprio, em que o movimento acentuado dos quadris ganha destaque. O movimento parece livre e largado, os bailarinos são flexíveis e o fluxo parece infinito, sendo ao mesmo tempo preciso e muito bem planejado.

Em termos de temática, a companhia explorou no final dos anos de 1990 as raízes brasileiras negras (*Benguelê*, de 1998), ibéricas e nordestinas (*Parabelo*, de 1997), barroco-européias (*Bach*, de 1996), antes de se dedicar ao universo urbano, com música especialmente composta por Arnaldo Antunes, em *O corpo* (2000). O grupo foi companhia residente na Maison de la Danse, em Lyon, na França, em meados dos anos de 1990, a convite do diretor da casa, Guy Darmet<sup>12</sup>.

12. A ex-bailarina Inês Bogéa organizou em 2001 uma coletânea com artigos de variados autores sobre o Grupo Corpo: *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo* (São Paulo, Cosac & Naify) reúne também vasto material fotográfico dos espetáculos da companhia.

Apesar das dificuldades de uma arte que precisa de patrocínio para se manter, a dança cênica contemporânea no Brasil vem passando por um momento de profissionalização. As maiores companhias, como Ballet Stagium, Grupo Corpo, Companhia Deborah Colker e ainda companhias oficiais (ligadas a governos municipais, estaduais ou federal), atuam de modo profissional, com pagamento de encargos por seus bailarinos e busca de patrocínio. Outras estão a meio caminho da profissionalização e várias ainda funcionam como reunião de artistas sem vínculos ou estudantes que não recebem cachê – mesmo assim, lutam para mostrar e manter sua arte. As relações de trabalho nas companhias de dança constituem um importante tema a ser investigado em outras pesquisas – aqui, apenas tangencia a questão central tratada e, por isso, é somente citado.