

SIQUEIRA, Arnaldo. **Cena Expandida**. Campinas: UNICAMP. Recife: UFPE; Doutor em Artes da Cena e Coordenador do curso de Dança.

RESUMO: O artigo traz referências da história da dança em sintonia com o conceito de interterritorialidade apresentado por Ana Mae Barbosa no âmbito do que ela chamou de era inter: interculturalidade, interdisciplinaridade e integração das artes. Neste sentido, demonstra, por meio da descrição de várias criações em dança, que tal arte, várias vezes desenvolveu sua criação no viés fronteiro das relações interculturais.

PALAVRAS CHAVE: dança, história da dança, interculturalidade, interterritorialidade.

EXPANDED SCENE

ABSTRACT: The article brings references to the history of dance in line with the concept of interterritoriality presented by Ana Mae Barbosa in what she called the inter age: interculturality, interdisciplinarity and the integration of the arts. In this sense, he demonstrates, through the description of various dance creations, that such art has repeatedly developed its creation in the frontier bias of intercultural relations.

KEYWORDS: dance, dance history, interculturality, interterritoriality.

A produção em dança cênica ao longo da sua história frequentemente viu, no manancial de culturas tradicionais ou de etnias não hegemônicas, material de inspiração para seus trabalhos, apresentando, assim um espectro variado de enfoques que foram de criações inspiradas em suas pequenas realidades às grandes fantasias subjetivas. Tais interterritorialidades (BARBOSA, 2008) apontam para experiências no âmbito da história da dança voltadas para interações artísticas e culturais, assim como dos meios e modos de produção e significação que transitam entre limites, fronteiras e territórios.

No repertório mundial do balé, a única reminiscência histórica do *ballet d'action* (balé de ação) que ainda gera remontagens e adaptações é *La fille mal gardée* (1789). Jean Dauberval, seu autor, foi discípulo de Noverre e realizou uma obra que apresenta uma trama bem definida e uma lógica teatral bastante consistente. O trabalho insere-se, com um notável sentido do seu tempo, no filão da comédia de costumes - famosa e apreciada graças à ópera bufa e baseada não só em quiproquós mas também em ideais de justiça. É uma comédia dançada, cujo mérito é levar à cena camponeses que são camponeses, nobres que são nobres, mães ambiciosas e moças sentimentais.

Vencem os justos, os sinceros, não os poderosos. As caracterizações, as interpretações, as coreografias e o desfecho provocaram uma identificação rara na época. Os personagens, além de engraçados e espertos, eram humanos, identificando-se com a realidade. Foi um caso de criação antenada com a perspectiva do seu tempo.

Sem dúvida, Dauberval soube farejar o que havia no ar. Não era exatamente uma novidade colocar camponeses em cena. (...) A inovação de Dauberval consistiu na forma de abordar o tema. Seus personagens primavam por autenticidade rústica e exuberância, agradando plenamente um público já imbuído do ideal de liberdade, igualdade, fraternidade. A coreografia valorizava danças, trajes, tarefas, costumes camponeses, sem tentar imprimir-lhes um postigo maneirismo aristocrático (PORTINARI, 1989, p.75).

Para tanto, foi importante a mulher de Dauberval, Mademoiselle Théodore, ter observado as verdadeiras danças camponesas nos arredores de Bordeaux, cidade onde a obra estreou em 1789.

O romantismo é considerado por autores, como o italiano Mario Pasi, a passagem da dança cênica para sua maioria estética e, *Giselle*, a obra emblemática dessa estética. Segundo Pasi:

O fato de *Giselle* ter continuado no repertório e pertencer à prática de todas as gerações que se seguiram aos anos 40 do século passado [séc. XIX] é a prova da sua qualidade. A *prima ballerina* começa, realmente, o seu vôo com esta obra-prima em que texto, música e coreografia se fundem num maravilhoso todo único. Mais que a *Sylphide*, *Giselle* representa a revolução no campo da dança: pedra de toque de todas as executantes, ultrapassa os limites do maneirismo romântico para tocar as raias do absoluto (PASI, 1991, p.63).

Dois aspectos quase opostos tipificam o balé romântico no que diz respeito aos seus temas: por um lado, os temas fantásticos, lendários, lunares, de ressonâncias medievais; por outro, os temas folclóricos. E *Giselle*, com seus dois atos distintos, é um exemplo perfeito disso. Apresenta dois mundos, um justaposto ao outro. O uso e o abuso dos temas fantásticos, irreais, lendários deram origem ao chamado balé branco. Foi a época, em que, no balé, surgiram os seres alados, as *willis*, as sílfides, as fadas, os gênios do bem e do mal, as florestas, os cemitérios, as nereidas, as ondinas, os seres aquáticos, os castelos encantados... foi todo um clima de baladas e contos germânicos.

Se, por exemplo, analisa-se o assunto de *La Sylphide* e de *Giselle*, ver-se-á toda a contextura da ação exprimir um dualismo marcado. No primeiro ato,

está o mundo da realidade imediata que reflete a "cultura operática romântica com amor, traição e loucura — e, é naturalmente, abundantemente pantomímico" (PASI, 1991, p. 62). Essa dimensão é justaposta ao mundo ideal do segundo ato, o das realidades essenciais, da vaidade das aparências e da verdade do sonho. Em tudo, a ficção transcendente sobrepuja a vida real, e a derrota do sonho aniquilado pelas paixões terrenas determina fatalmente o desfecho trágico. Esse embate entre o plano real e o ideal teve conotação paradoxal na síntese de Mario Pasi: "O romantismo, com sua carga revolucionária, produziu um efeito duplo: por um lado, trouxe o Homem para a realidade; por outro — como a realidade nada tinha de romântico—, orientou-o para a evasão" (PASI, 1991, p.55). Nas palavras de Caetano Veloso, "é uma regra maldita e geral, ou feia ou bonita, ninguém acredita na vida real" (música Vida Real). Consequência dessa tensão, a já incontida paixão humana uniu-se aos mistérios e ao talento da natureza (na qual talvez o bosque prevaleceu sobre o campo), recuperando irracionalmente seus seres notívagos "chamados elfos, gnomos, ondinas... almas e contra almas, presenças semelhantes às do mito e da cultura elisabetana, mas sem voz, sem as características distintivas que antes permitiam reconhecer Puck, Ariel e Caliban no *Sonho de Uma Noite de Verão* ou na *Tempestade* de William Shakespeare" (PASI, 1991, p. 58).

Com o declínio dos temas lunares, o balé continuou valendo-se dos recursos da tradição cultural. No ano de 1842, August Bournonville apresentou *Nápoles*, que, nas palavras de Mario Pasi, foi "uma obra-prima que ainda se mantém no repertório e na qual se reúnem danças de caráter mediterrânico à pura técnica acadêmica". Mas foi com *La Péri*, (1843), obra de Jean Coralli e libreto de Théophile Gautier, que o sobrenatural passou a ganhar tons mais exóticos. Era a aventura de Ahmed, que, cansado do seu harém, fuma ópio e na entorpecência se vê no jardim das Péris, idílicas criaturas de um paraíso oriental. Uma rainha dá a Ahmed um talismã que a fará aparecer sempre que ele o beijar; em seguida, encarna, no corpo de Leila, uma escrava que morreu em fuga. Por ela Ahmed se apaixona, uma vez que a considera igual ao seu ideal da Péri. Preso pelo sultão, que procura o paradeiro da escrava, Ahmed é salvo por Péri-Leila e levado por ela para o paraíso.

Comparado à *Giselle*, *La Péri* é um balé sensual e temperado "pelas técnicas à espanhola e à oriental" (PASI, 1991, p. 64). No segundo ato,

continha uma sugestiva dança da abelha (*pas de l'abeille*), idealizada por Gautier a partir de uma sensual dança egípcia. Era o aporte da cultura oriental ao romantismo fantástico. Assim, os temas lunares, brancos, foram perdendo terreno para o exótico, o típico, o romanesco e o aventureiro. Em cena, predominavam cores quentes e estampadas, ciganas e vivandeiras, lugares pitorescos e paradisíacos, sensualidade e exotismo. Foi a interlocução com outras culturas que ocasionou um sucedâneo mais sanguíneo para o extremo romantismo dos momentos iniciais do Balé Romântico.

O paradigma firmado por Marius Petipa no academicismo russo praticamente legislava que o recurso das danças típicas (de caráter) e do nacionalismo era essencial. Para tanto, foi necessário estar ligado às expectativas do público-alvo para melhor correspondê-las:

[...] o gosto do público petersburguês, formado quase exclusivamente pela nobreza da corte, modificava-se: como na França, as pessoas queriam que o balé fosse organizado em torno das estrelas femininas; desviava-se do balé romântico; todos queriam obras mais fáceis e também mais luxuosas, com uma execução mais brilhante. Mais bem inscrito na cultura russa que seus antecessores, Petipa corresponderia a esses desejos (BOURCIER, 1987, p.216).

O próprio Petipa tinha uma biografia, que interseccionava várias culturas. Nascido em Marselha, França, percorreu a Espanha sevilhana, tendo, no entanto, desenvolvido seu trabalho na Rússia, onde foi bailarino, coreógrafo e diretor dos Balés Imperiais- Teatro Marinsky, São Petersburgo – entre 1847 e 1901. Em decorrência de suas viagens à Espanha, criou balés em estilo “espanhol”: *Carmem e seu Toureiro*, *A Pérola de Sevilha*, *Partida para uma Tourada*, entre outros. Em 1899, porém, criou aquele que mais enalteceria a cultura espanhola, *D. Quixote*. As aventuras do cavaleiro da triste figura e do seu fiel escudeiro servem de moldura à história sentimental de dois jovens, o barbeiro Basílio e a jovem Kitri, para os quais foi feito um *pas de deux*, que, ainda hoje, é largamente executado nas galas de dança. O resultado foi um balé de conjunto com ciganos, moinhos de vento, seres fantásticos e frequentadores de taberna:

É o cavaleiro que dá título ao espetáculo, mas o verdadeiro protagonista é Basílio. A jovem é mais uma figurinha meiga e astuta como tantas houve sempre na comédia de costumes e na ópera cômica. Abundam as danças de

caráter que preludiam a moda dos grandes *divertissements*, e, em resumo, o estro e a fantasia do coreógrafo, tomando por base uma técnica rigorosa e atenta ao gosto das plateias—como mostra o célebre *pas de deux*—, inventaram uma forma de êxito destinada a satisfazer as preferências do público (PASI, 1991, p. 68).

De Arthur Sain-Léon, o balé *Coppélia* (1870), criado a partir do Conto de E.T.A. Hoffman, *Der Sandmann*, foi o último sucesso do balé francês do séc. XIX (depois se seguiram muitas remontagens, inclusive a reformulação de Petipa em 1884). Embora o caráter fragmentário dos seus momentos de ação e a gratuidade do seu *divertissement* sejam hoje vistos com reservas pela crítica, é considerada uma obra-prima graças à resolução coreográfica das partes solísticas e ao colorido popular nacional das numerosas danças, que pontuam o espetáculo: mazurca, czardas, giga e bolero, entre outras.

Coppélia e *D. Quixote* são balés, que se baseiam em importantes fontes literárias (Hoffman e Cervantes), ambas com representatividade nas suas respectivas culturas nacionais, embora, nos balés, sejam tratadas com ligeireza, e, portanto, reduzidas mais a pretexto que a substância. Adotando ingredientes, como o típico e o exótico de outras culturas, visam sempre às metas de corresponder aos anseios do seu público e objetivam os mesmos resultados: obras fáceis, digestivas, superficiais até, embora bem elaboradas tecnicamente e com alto grau de execução para a época. Assim, Petipa montou seu repertório e fez história.

Por outro lado, em 1877, em *La Bayadère*, estava presente a “sensualidade que a bailadeira, símbolo de um oriente fascinante, sabia dar aos ocidentais (o que fazia parte da cultura dos russos, de ressaibos asiáticos)” (PASI, 1991, p.71). Seguiram-se *A Bela Adormecida do Bosque* de 1890, *O Quebra Nozes* de 1892 e *O Lago dos Cisnes* de 1895, tornando-se todas obras emblemáticas do estilo coreográfico de Petipa, de cujo legado as gerações subsequentes são tributárias. Como atestam as palavras de Pasi: “A semente lançada por Petipa e Tchaikovsky produziu ótimos frutos, fazendo nascer uma grande constelação de artistas e de criadores. [...] Essas pessoas saíram do romantismo e do nacionalismo para construir um edifício moderno e internacional” (PASI, 1991, p. 79).

No desenvolvimento do balé e na exploração artística que se seguiu, encontram-se Vaslav Nijinsky e os Balés Russos de Serguei Diaghilev. Com

eles, dá-se uma revolução estética, cuja consequência é o rompimento do modelo da dança acadêmica do século XIX. A obra de Nijinsky, aqui tomada como referência, desenvolve-se ao longo de dez anos e apoia-se, principalmente, em três criações: *A Sesta de um Fauno* (1912), *Jogos* (1913) e *A Sagração da Primavera* (1913). Delas, destaca-se para essa abordagem *A Sagração da Primavera* não só porque marcou “a passagem para uma escaldante modernidade ao evocar no teatro, pela primeira vez os medonhos fantasmas do primordial” (PASI, 1991, p. 97), mas porque se valeu da cultura ancestral russa para gerar música e coreografias inusitadas, além de ter sido revisitada por ícones da criação coreográfica do século XX.

Quase todo o repertório dos Balés Russos apresenta uma base calcada no mito, na fábula e no folclore.¹ A ideia de Stravinsky para *A Sagração* não é uma exceção (como é *Jogos*); nela, empreende-se uma volta às origens pagãs da Rússia Antiga:

O mito era, no fundo, um dado da civilização, por cruéis que fossem as suas histórias; naquele caso, porém, ia-se mais atrás, aos sentimentos elementares, ao ritual pagão, aos limites do irracional. Era a tribo a emergir no pano de fundo da história com as suas exigências de sacrifícios: o despertar poderoso da natureza, como o da primavera russa, correspondia ao despertar dos sentidos. Tudo isso era expresso sem falsos resguardos— quer na música de Stravinsky, quer na coreografia de Vaslav Nijinsky, hoje considerada a obra-prima do artista russo. (PASI, 1991, p.97).

No entanto, embora *A Sagração* tematizasse um tempo imemorial, ela não foi um resgate, nem uma viagem no tempo. Nela, via-se um diálogo com a tradição cultural, numa relação quântica com o tempo, na qual, passado, presente e até futuro eram percorridos. Era a pré-história, que emergia para questionar e espantar o conformismo do público que frequentava os teatros. “Era o melhor do passado e do presente, a tradição já então vista com um toque de modernidade”(PASI, 1991, p. 87).

Embora Nijinsky e os Balés Russos promovessem uma reviravolta nos cânones acadêmicos e colocassem a dança como ponto de encontro de todas as artes, partindo das artes visuais e da música, mantinham, no entanto, uma relação denotativa com os conteúdos culturais, que inspiravam as obras,

¹ A exemplo de *Sherazade*, *Carnaval*, *Pássaro de Fogo*, *Petrushka*, *Daphinis e Cloé*, *Salomé*, *Danças Polovtsianas*, *O Canto do Rouxinol*, *O Galo de Ouro*, *Contos Russos*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Pulcinella*, *O Inocente Bobyl*, entre outros.

levando à cena a dramaturgia constante nos enredos com seus personagens devidamente caracterizados. As danças *Polovtsianas*, *Scherazade* e *A Sagração da Primavera* são exemplos que ilustram esse raciocínio: neles se podem observar personagens contextualmente caracterizados, com comportamentos e gestos específicos de sua tipologia e inseridos no contexto da tradição cultural correspondente.

No entanto, no que diz respeito à construção coreográfica, n' *A Sagração*, Nijinsky recusa o suporte da cultura tradicional russa e mergulha numa exploração própria, criando uma partitura, na qual fervilhavam torções, posturas *en dedans*, rastejamento pesado e movimentos convulsivos. Tudo muito distante da elegância apreendida no código acadêmico, ao qual os bailarinos não estavam habituados. Durante a montagem, Nijinski:

[...] pede ao bailarino que saia de si mesmo, impõe-lhe posturas difíceis. Sua linguagem coreográfica, que se apoia mais em croquis do que em palavras, atinge o intraduzível e assusta os intérpretes. 'Eu tinha dificuldade de aprender meu papel imitando mecanicamente as posturas que ele me mostrava', relata a bailarina Tamara Karsavina. 'Devia manter o pescoço torcido para um lado e as mãos dobradas em si mesmas, como uma aleijada de nascimento (LECA, 1996, p.21).

Apesar de não ser coreógrafo nem artista, Diaghilev, que tinha uma sólida formação em arte (fundou em 1898 a revista *Mir Isskústva* – o mundo da arte), interferia sobremaneira nos projetos artísticos dos Balés Russos. Desse modo, há de se compreender que a orientação estética da companhia e a tendência de se explorar o filão das culturas tradicionais se devem, em grande parte, a Diaghilev. No entanto, apesar de ele ser um adepto convicto da arte russa, era também um homem de concepções artísticas arejadas e antenado com seu tempo, e ainda, um mecenas disposto a tudo para alcançar suas metas. Isso pode ser confirmado na autodescrição feita numa das poucas cartas que escreveu:

Em primeiro lugar, sou um charlatão – a bem dizer, bastante brilhante; depois, um grande encantador; terceiro, ninguém me assusta; quarto estou cheio de lógica e sem muitos escrúpulos; enfim parece-me que não tenho nenhum real talento...Mesmo assim, creio ter descoberto a minha vocação, a de mecenas, para a qual tenho tudo, exceto o dinheiro. Mas hei de tê-lo (PASI, 1991, p.87)

Sem dúvida, a sua personalidade era mais complexa. “Bom nacionalista nas ideias, cosmopolita por vocação” (PASI, 1991, p.87), Diaghilev com os Balés Russos partiu da base russa para levar a dança teatral a uma completa internacionalização.

A Sagração da Primavera foi revisitada ainda no século XX por Mary Wigman, Glen Tetley, Marta Graham, Maurice Béjart e Pina Bausch.

Béjart, tendo sobrevivido às agruras da Segunda Guerra Mundial, sendo contemporâneo de Camus, Sartre, Louis Ducreux e André Roussin, e antenado com as ideias que sacudiram as artes do espetáculo na França,² rejeitou definitivamente o modelo ligado à tradição cultural russa de *A Sagração da Primavera*. “Béjart rompe com o esquema folclórico imaginado pelo compositor Igor Stravinsky: a celebração da primavera numa Rússia lendária com o sacrifício de uma virgem para as divindades da renovação” (PASI, 1991, p.315).

Na obra de Béjart, não há morte; ele desprezou os significados pagãos e sacrificiais para celebrar a comunhão entre os homens. Foi um hino vital à fertilidade e à união dos sexos, e a cena final é bastante emblemática disso, com o casal de Eleitos levantados pelos demais bailarinos numa apoteose ao amor que salva e exalta a vida.

Pina Bausch, por outro lado, abre mão de qualquer conteúdo celebratório quer aos homens, quer à natureza. Na sua *Sagração da Primavera*, encontra-se o determinismo da sina, o peso e a dificuldade de cumprir um papel socialmente imposto. Com Pina Bausch, *A Sagração* assume uma crueza dramática sem perspectivas de otimismo para a Eleita frente à violência da sociedade patriarcal à qual ela pertence.

Diferentemente da montagem feita por Martha Graham, dez anos depois da de Pina, em que apresentou uma Eleita resignada e destinada ao sacrifício propiciatório—quase como um Cristo na cruz, Pina, ao contrário,

² “A finalidade do teatro é recolocada em questão por Camus, Sartre, Audiberti e Clavel. A ‘*Cortina Cinza*’ dos autores–diretores–atores Louis Ducreux e André Roussin combate as facilidades do teatro de boulevard. Impõem-se novos modelos de expressão cênica. Madeleine Renaud e Jean–Louis Barrault, que abandonam a Comédie–Française, montam um *Hamlet* que indica a via da revolução. Jovet apresenta um autor escandaloso, Jean Genet, com *As Criadas*. Anos surpreendentemente ricos. No final da década [de 1940], aparecem Ionesco com *A Cantora Careca* e Adamov, com *A Grande e Pequena Manobra*. O teatro elabora, então, os mitos, os conceitos e também os procedimentos que inspirarão toda uma geração de homens que lidam com o espetáculo”. In BOURCIER, Paul, op.cit, p..309.

mostrou uma Eleita distante de aceitar o destino heroico assumido por alguém que aceita o sacrifício em benefício da comunidade. Ela é uma rebelde que rejeita o sentido de uma morte que não lhe faz sentido. Ela é o símbolo de uma luta moral, sem esperança nem paz. É a imagem impiedosa de um ser feminino no desespero de uma reviravolta impossível, frente à submissão de uma imposição desumana. O palco d'*A Sagração* de Pina Bausch é uma arena de terra preta onde se trava um confronto de vida e morte, onde o ritual da primavera não apresenta nenhuma possibilidade de leitura positiva.

Todos esses trabalhos evidenciam os esforços de estetas, revolucionários, desbravadores, precursores de novos tempos que, dialogando em diversos níveis com o mítico, o fabulesco e as tradições culturais populares, criaram obras de referência para a cultura da dança cênica mundial. Todavia, grande parte dessa produção foi legitimada universalmente, menos pelo conteúdo relacional com a cultura tradicional e mais pela capacidade expressiva e qualidade intrínseca de suas criações. Elas se pautaram no discurso artístico e não, no ideológico, contemplando aquilo que nas palavras de Luigi Pareyson é o “critério do êxito”:

Na arte, a lei geral é a regra individual **da obra a ser feita** . [...] Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, a única lei da arte é o critério do êxito. Em todas as outras atividades, uma operação é bem sucedida enquanto é conforme à lei universal: uma ação é boa pela sua conformidade à lei do dever, e uma proposição é verdadeira pela sua conformidade à lei do pensamento. Em arte, por outro lado, a obra **triunfa porque triunfa**: triunfa porque resulta, tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo, que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma (PAREYSON, 1989, p. 139).

Historicamente a dança cênica brasileira também manteve seu diálogo com a cultura tradicional do país. Isso ocorreu, basicamente, por três motivos permeados por questões sociais. O primeiro pelo fato de a pujança e inesgotável diversidade do folclore brasileiro permitir explorações em larga escala. O segundo é que o parâmetro europeu, delineado há pouco em linhas gerais, foi e ainda é, um referencial forte. O terceiro pelo fato de muitos dos nomes da dança cênica brasileira serem de artistas que protagonizaram o

referido paradigma da Europa, a saber: Maria Olenewa, Vaslav Veltchek Nina Verchinina, Tatiana Leskova, Iurek Chabelevski, Maria Makarova, Eugênia Feodorova, Halina Biernacka, Maryla Gremo e Ianka Rudzka, entre outros.

A russa Maria Olenewa (1896-1965), fundadora de uma escola de balé da qual sairia um corpo de baile para constituir o balé no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927, foi a primeira bailarina da companhia de Ana Pavlova. O tcheco Vaslav Veltchek (1897-1968), retido no Brasil por motivo da deflagração da segunda grande guerra (também razão da permanência de muitos outros), aceitou dirigir a escola e o balé do Teatro Municipal de São Paulo. Veltchek, integrou a Ópera Cômica de Paris, além de ter lecionado no Teatro do Châtelet (1933-38), onde os Balés Russos de Diaghilev fizeram sua estreia em 19 de maio de 1909. Nina Verchinina foi marcante na introdução da corrente da dança moderna no país, como já foi largamente abordado nesse trabalho. Nascida em Moscou, foi criada em Xangai e estudou dança com dois pilares russos de então, Olga Preobajenska e Bronislava, irmã de Nijinsky. Na Europa, estudaria com Rudolf Laban, com quem absorveu os ensinamentos então revolucionários daquele expoente do modernismo. A francesa de origem russa Tatiana Leskova foi a responsável pela afirmação definitiva do Balé Municipal do Rio de Janeiro, desempenhando ali as mais variadas funções a partir de 1946: primeira-bailarina, professora, coreógrafa e diretora. Em Paris, foi aluna de Lubov Egorova e Olga Preobajenska, tendo incorporado o Original Ballet Russo, do coronel De Basil. O polonês de Varsóvia, Iurek Chabelevski, quando se radicou no Brasil foi para Curitiba, onde ajudou a formar o Balé Guaíra. Foi aluno de Nijinska e dançou os balés russos de De Basil. Às russas Maria Makarova e Eugênia Feodorova, que vieram a convite de Dalal Achcar e às polonesas Halina Biernacka, Maryla Gremo e Ianka Rudzka (esta última com significativa passagem pela Universidade Federal da Bahia), somam-se os nomes de Juco Lindberg, Juliana Ienakieva, Igor Chevezov, Aurélio Milloss..., sendo a lista muito grande.

O país que os acolhia foi, por meio de sua paisagem, sua história, seu imaginário, sua cultura, enfim, assunto de boa parte da produção cênica desses ilustres imigrantes. Dessa produção não se pode furtar de mencionar *O Uirapuru*, coreografia de Vaslav Veltchek, com música de Villa-Lobos, baseado em lenda indígena; e *Batuque*, música de Nepomuceno, *Congada*, música de

Francisco Mignone, *Senzala e Muiraquitãs*, músicas de José Siqueira, que foram coreografadas pelo estoniano Yuco Lindberg³. Maria Oleneva também levou à cena diversas composições com temas e músicas brasileiras: *Maracatu do Chico Rei* (Francisco Mignone), *Os Escravos* (Dinorah de Carvalho) e *Dança dos Negros* (Frutuoso Viana), entre outras. Em 1946, o tcheco Vânia Psota fez para Oleneva um “balé brasileiro” (FARO, 1988, p.19), com música de Francisco Mignone e cenário e figurinos de Cândido Portinari.

Outras experiências que devem ser ressaltadas foram a formação do Ballet do IV Centenário em 1953, em São Paulo, e a montagem de *O Descobrimento do Brasil*. Este último estreou em dezembro de 1961, com música de Villa-Lobos. Um espetáculo de grandes dimensões em quatro atos. Coube a Tatiana Leskova coreografar o primeiro e o terceiro, e a Eugenia Feodorova, o segundo e o quarto. Os cenários foram de Gianni Ratto, os figurinos de Bela Pais Leme, e Circe Amado fez o libreto:

O primeiro ato transcorre em Portugal: as naves vão partir. Uma jovem se despede tristemente do noivo que embarca como degredado. O segundo mostra a viagem com a tripulação insatisfeita por tanto tempo no mar. Uma tempestade desaba, e todos temem a morte. Passado o perigo, os homens descansam, enquanto o degredado sonha com a noiva distante. De repente, avista-se a terra, e a alegria reina a bordo. No terceiro ato, os europeus se extasiam com a luxuriante floresta tropical, tão diferente de seus plácidos campos. Pássaros multicoloridos, animais desconhecidos aumentam a surpresa. Personagens de lendas indígenas surgem: Jacy, a lua e Guaracy, o sol. O quarto ato festeja o encontro entre os índios e os portugueses que abandonam a desconfiança mútua e se confraternizam amigavelmente. Celebra-se a primeira missa. Entre as índias, o degredado encontra uma que lhe recorda a noiva e que talvez venha a ser o seu novo amor (PORTINARI, 2001, p.37).

Em 1953, começa uma aventura, no mínimo extraordinária, no contexto da dança teatral paulista e brasileira. Para tanto, é trazido da Itália o coreógrafo húngaro Aurélio Milloss, que já havia trabalhado para o Grand Ballet du Marquis de Cuevas e para os Ballets des Champs Elysées. Segundo dados do Centro Cultural de São Paulo, antes da definição de Aurélio Milloss, haviam declinado do convite ninguém menos que Jerome Robbins e Maurice Béjart. Provenientes da Europa, também vieram alguns bailarinos, cenógrafos e figurinistas, além de tecidos usados na alta costura como sedas e veludos.

³ A título de informação, quando bailarina do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Flavia Barros dançaria *Uirapuru*, *Congada* e *Senzala*, entre outros.

Sessenta bailarinos, meninas de catorze a dezoito anos e rapazes um pouco mais velhos passaram dois anos de suas vidas, entre 1953 e 1954, preparando-se sob uma rígida disciplina, que exigia tempo integral: os bailarinos chegavam de manhã, faziam as refeições no próprio local de trabalho, nas quais usavam guardanapos de papel com o timbre do Ballet e saíam à noite. O empreendimento envolveu, ainda, nomes como o de Lasar Segall, Di Cavalcanti, Darcy Penteado, Noêmia Mourão, Irene Ruchti, Roberto Burle Max e Tomás Santa Rosa, entre outros. Foram montadas dezesseis coreografias, cujas apresentações se davam invariavelmente com a participação da Orquestra Sinfônica de São Paulo. A razão de tudo isso foram os festejos dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo.

Foi dispendida uma soma astronômica, sendo motivo de orgulho para uns e sensação de desperdício para outros. Porém, como bem disse Ana Mae Barbosa, em 1998, por ocasião das comemorações dos 25 anos da experiência: “Mas, será que estaríamos ouvindo falar do Ballet IV Centenário hoje se tivesse havido mesquinha nas verbas? Alta qualidade em cultura custa muito dinheiro” (FANTASIA, 1998, p.76). No entanto, os altos custos alimentaram os argumentos daqueles que não viam razão para investimentos consistentes nas artes e cultura: por que continuar gastando com um grupo que foi criado para comemorar um evento que estava encerrado? Assim, no final de 1955, com os salários em atraso, os bailarinos foram impedidos de entrar no Teatro Municipal de São Paulo, e tudo acabou melancolicamente.

O fato é que foi uma experiência inusitada no panorama da dança brasileira, que consolidou uma geração de profissionais, como Ismael Guiser, Ruth Rachou, Neyde Rossi, Ady Ador e Victor Aukstin, entre outros. Desse modo, o Ballet IV Centenário firmou um marco no profissionalismo da dança no Brasil, notadamente em São Paulo, onde esse profissionalismo iria tomar forma definitiva com a criação do Corpo de Baile Municipal em 1968 e com o Ballet Stagium em 1971.

Com ampla propagação por meio de festivais regionais em Recife-PE, Campina Grande-PB e entorno, o Stagium, por sua vez, foi referência estética e, sobretudo, profissional, para a geração de bailarinos que se organizou em companhias no Recife a partir da criação da Companhia dos Homens em 1988, como será mostrado mais adiante.

É bem conhecida a visão romantizada que muitos de nossos ilustres imigrantes europeus, que tanto contribuíram para os desdobramentos da dança cênica no Brasil, tinham deste país. Mesmo quando já viviam aqui, era-lhes difícil, apesar dos seus esforços, compreender culturalmente este país, algo que, diga-se de passagem, não é fácil nem para os seus nativos (SANTIAGO, 2001). Assim sendo, as criações que tematizavam o Brasil eram, via de regra, mediadas pelas impressões que aqueles artistas tinham deste país. A título de exemplo, percebe-se como o depoimento de Eugenia Feodorova sobre sua própria chegada ao Brasil informa sua concepção, sua desinformação e também sua frustração por haver desembarcado num dia nublado, em uma cidade que chamavam de maravilhosa:

Eu tinha em mente um lugar paradisíaco, de acordo com o que os europeus costumam imaginar. E Laura [Proença], tão romântica, acentuava ainda mais o sonho tropical. Por isso, ao desembarcar, fiquei desapontada. Tudo parecia muito sombrio e triste, como se a natureza refletisse a dor do povo pela trágica morte de Vargas. Eu nada sabia sobre a situação política do Brasil, não falava uma só palavra de português e não entendia o que estava acontecendo. (PORTINARI, 2001, p. 11-12).

A despeito de sua conhecida erudição, sete anos depois estava coreografando *O Descobrimento do Brasil*, que também a ajudou a descobrir um pouco mais sobre o seu atual país. “Eu conhecia a missa ortodoxa, mas não, a católica. Um amigo, Padre Linhares, cearense, que adorava tocar samba e chorinho no violão, me mandou assistir à missa celebrada por frades [...] Fui, vi, aprendi os gestos [...]” (PORTINARI, 2001, p. 38). Segundo a própria coreógrafa, a música de Villa Lobos também contribuiria para a sua inspiração artística:

A monumental música de Villa Lobos me envolvia e emocionava. Ele transmitiu em profundidade o que um europeu sente diante da pujança da natureza tropical banhada em sol ardente. As árvores frondosas de galhos entrelaçados, as plantas de folhas carnudas, agressivas, muitas flores enormes, vermelhas, como se fossem nutridas com sangue. Eu imaginei como essa natureza majestosa e desafiadora agarrou os portugueses subjugando-os (PORTINARI, 2001, p. 38).

Feodorova, no entanto, tinha como atenuante o fato de que, ao revisitado tema do descobrimento do Brasil, cabiam, também, olhares europeus.

Em situação parecida, porém ainda mais complicada, esteve Aurélio Milloss com *O Uirapuru* do Balé IV Centenário. Uma das bailarinas da época, declarou que o balé era um tremendo absurdo coreográfico. Embora tivesse gostado de dançá-lo pelo prazer da interpretação, ela, em seu depoimento, denotava insatisfação com o tratamento da “coisa brasileira” desse balé. Disse ela: “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 medidas a ser brasileiras, eram assim brasileiras na visão do Milloss, que era um italiano [radicado] que não tinha nada a ver.” (FANTASIA, 1998, p.73).

O contrato de Aurélio Milloss rezava que teria ele de criar cinco obras com temática e músicas brasileiras. Sobre essa cláusula, disse ele: “Meu conhecimento é pequeno, mas este é um país novo, original, rico de motivos e eu estou vivamente interessado em criar alguns balés brasileiros, com o auxílio de compositores e pintores nacionais” (FANTASIA, 1998, p.12). Dessa maneira, nasceram *Uirapuru* (tema indígena com música de Heitor Villa Lobos), *O Guarda-Chuva* (ambientação urbana e popular com música de Francisco Mignone), *Cangaceira* (inspiração nordestina com música de Mozart Camargo Guarnieri), *Fantasia Brasileira* (apoteose de inspiração folclórica com música de João de Souza Lima) e *Lenda do Amor Impossível* (“ambiente sonoro” de Aurélio Milloss sobre a lenda de Iara).

Apesar de os temas brasileiros desses trabalhos mesclarem a bagagem cultural de Aurélio Milloss e suas influências expressionistas com os figurinos que transformaram ídolos marajoaras em figuras picassianas, o resultado alcançado denotava uma visão estereotipada da cultura brasileira. A aceitação e o bom gosto de obras, como *Fantasia Brasileira* e *O Guarda-chuva*, foram indiscutíveis, tanto que o nome da espetacular exposição idealizada por Gláucia Amaral, em 1998, para celebrar a empreitada dos anos 50, denominou-se *Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário*. No entanto, o efeito alcançado nas duas obras revelou-se estilizado. Gestos e trejeitos de Carmem Miranda evidenciavam-se em alguns personagens de *Fantasia Brasileira*.

A *Cangaceira* foi um dos trabalhos rejeitados pelo público e duramente castigado pela imprensa. Saiu do repertório após a primeira temporada. Essa rejeição seria um capítulo à parte e mostra que o público, principalmente a elite, viam no diálogo cultural dessas obras um simples localismo e seu

resultado, um produto menor e distanciado de seus valores. Na opinião de Ana Mae: “As elites frequentadoras das artes engoliam os discursos nacionalistas dos jornais, alguns inclusive publicados em louvação do próprio Ballet IV Centenário, mas não os assimilavam e continuavam se sentindo europeias, como era europeu o comando destas duas artes em São Paulo: a dança e as artes plásticas” (FANTASIA, 1998, p.65).

A opinião dos bailarinos denunciava essas características, refletindo, às vezes, mais, outras, menos, a rejeição aos balés baseados na cultura popular ou urbana brasileira. “Era um balé chato”, disse uma bailarina que dançou *O Guarda-chuva* e continuou: “As críticas não eram boas, não pela interpretação, mas pela cenografia. O que era? [somente] um bondinho passando, o pessoal dançando frevo, tinha bêbado, enfim, ele [o cenógrafo] pintou uma cena de rua no Rio de Janeiro, o povo dançando samba, sei lá!” (FANTASIA, 1998, p.75).

As críticas também se baseavam nos resultados coreográficos e cênicos, expressando o desentendimento entre o desejo de incorporar a cultura internacional e o nacionalismo vigente, que havia ditado a temática brasileira para a primeira temporada da companhia. Nesse sentido, além do exemplo já dado, de *Fantasia Brasileira*, houve o da *Cangaceira*, que incluía na trajetória da personagem central, “o defloramento” e a “tentação com o homem santo”. A cenografia foi considerada, *a posteriori*, plasticamente muito boa, com exceção da estereotipia do chapéu de cangaceiro. Apesar de não existirem descrições ou detalhes da coreografia, nos dados apreciados, evidenciou-se o desacerto da obra. Sobre ela, pronunciou-se o jornalista Eurico Nogueira do Correio da Manhã. Para ele o insucesso foi “(...) porque a obra, coreograficamente, não conseguiu impor-se, ou ser aceita pelo público, dadas as suas características amorfas ou inorgânicas. (19/12/54)” (FANTASIA, 1998, p.37). Dentre os balés mencionados, *Fantasia Brasileira* (1998) foi o que teve melhor aceitação, embora os bailarinos, sem especificar, o tenham classificado de “feijão com arroz”.

De um modo geral, em todos esses trabalhos, o povo brasileiro entrava em cena com suas festas, suas lendas, seus símbolos e mitos, mas não com a sua movimentação e a conseqüente textualidade de seus corpos em

movimento, apesar de terem sido levados índios e passistas de frevo para ilustrar os ensaios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Ana Mae. *Interterritorialidade mídias, contextos e educação*. São Paulo, Editora Senac, Edições SescSP, 2008.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Oriente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CERBINO, Beatriz. **Nina Verchinina: um pensamento em movimento**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Vozes, Petrópolis, 1998.

FANTASIA Brasileira, o Balé do IV Centenário: catálogo da exposição. São Paulo: SESC, 1998. p.76.

GARCÍA, Fernando. **Posiciones y transposiciones: nuevos centros en antiguas periferias**. Centros Culturales y Territorios, p.105, 2014.

LECA, Martine. Nijinski, O Combate entre a vida e a morte. **O Correio da Unesco**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, n. 3, p.21, mar.1996.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASI, Mario. **A Dança e o Bailado, guia histórico das origens a Béjart**. Lisboa: Caminho, 1991.

PEREIRA, Roberto. **Tatiana Leskova Nacionalidade: bailarina**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PORTINARI, Maribel. **Eugenia Feodorova: a dança da alma russa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

_____. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. Adeus às Fronteiras entre Natureza e Cultura. In: **TECNOLOGIA e Cultura: uma sociedade em redes. Revista Observatório Itaú Cultural**, n.19, p. 9, nov/maio 2015.

SANTIAGO, Gabriel Lomba. **Três Leituras básicas para entender a cultura brasileira**. Campinas: Alínea, 2001.

SIQUEIRA, Arnaldo. **Ana Regina**. Recife: Ed. do Autor, 2005.

_____. **Flavia Barros**. Recife, Ed. do Autor, 2004a.

_____. **Tânia Trindade e o ensino oficial de dança no Recife**, Recife: Ed. do Autor, 2004b.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. In: **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, jan/jun, 1977.