Programa de Pós-Graduação em História Comparada
IH-UFRJ

FABIANA PEREIRA DO AMARAL

A CONSTRUÇÃO DA DANÇA NO RIO DE JANEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1940 – O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp.

Rio de Janeiro
2018

Fabiana Pereira do Amaral

A CONSTRUÇÃO DA DANÇA NO RIO DE JANEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1940 – O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientador: Dr. André Leonardo Chevitarese
Co-orientadora: Dra. Katya Souza Gualter
Linha de Pesquisa: Poder e Discurso

Rio de Janeiro
2018

CIP - Catalogação na Publicação

A485c

Amaral, Fabiana Pereira do
A CONSTRUÇÃO DA DANÇA NO RIO DE JANEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1940 - O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp / Fabiana Pereira do Amaral. -- Rio de Janeiro, 2018.
578 f.

Orientador: André Leonardo Chevitarese.
Coorientadora: Katya Souza Gualter.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de História, Programa de Pós Graduação em História Comparada, 2018.

1. História da Dança. 2. Nacionalismo. 3. Estado Novo. 4. Folclore. 5. Dança Moderna. I. Chevitarese, André Leonardo, orient. II. Gualter, Katya Souza, coorient. III. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Banca Examinadora

Titulares

André Leonardo Chevitarese (Orientador)
Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em História Comparada

Katya Souza Gualter (Co-Orientadora)
Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Educação Física e Desportos

Daniel Brasil Justi
Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em História Comparada

Flávio dos Santos Gomes
Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em História Comparada

Maria Inês Galvão Souza
Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Educação Física e Desportos

Ligia Losada Tourinho
Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Educação Física e Desportos

Suplentes

Wallace dos Santos de Moraes
Doutor – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação em História Comparada

Lara Seidler de Oliveira
Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Educação Física e Desportos

“Primeira Nota. Preciso não escrever um manual de ética, mas rasgar todas as recomendações que me impedem de aderir à linguagem do meu desespero. Não é que este afeto rarefeito possa indicar a quem quer que seja a saída de algo, mas não é ao acaso que ele me toma e encontra em mim os buracos e flechas que atravessam minha carne, esta carne política feita de especulação e memória, de força e matéria. Preciso não escrever sobre como atravessar um processo perante o qual me sinto perdida. Preciso não escrever sobre o que fazer quando estou paralisada. Se posso arrancar da paralisia e da confusão um outro modo de escrita, preciso escrever sem garantias de que escrever mostrará as saídas; escrever com o risco de mergulhar em espiral negativa e me afogar no ar seco da dúvida. Preciso não escrever, mas insisto e escrevo. Uma promessa e uma dívida: de mesmo em face do máximo despojamento, preservar com a própria vida esse risco.

Segunda Nota. Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror; àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção; àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.”

(MOMBAÇA, 2017: 20)

A todas nós. Mais que artistas e/ou acadêmicas: mulheres.

Agradecimentos

Em primeiro lugar ao governo Michel Temer, que desde 2016 tem sucateado a Universidade pública, cortando cada vez mais verbas de pesquisa para que, com isso, possa ter reservas suficientes para "negociar" com o Congresso a aprovação de medidas que apenas visam favorecer a mesma elite de políticos que governa este país como nobres em uma monarquia. É possível avaliar o sucesso de um país segundo a preocupação de seus governantes com a educação e o investimento em pesquisa, e, pelo desmonte presenciado nesses fatídicos dois anos desse desserviço do Excelentíssimo Presidente Decorativo, podemos prever o futuro nefasto que nos aguarda.

Gostaria ainda de agradecer ao Google – particularmente o acadêmico –, sem o qual eu não teria acesso a um terço das informações indispensáveis para a minha formação. Infinitos agradecimentos ainda ao Twitter, fiel companheiro de noites insones, dias em crise, e depósito constante das minhas reclamações e desesperos.

Obviamente minha família e amigos, que me suportaram (no sentido de suporte e no sentido de aguentar meu extremo mau humor) por todos esses longos quatro anos. Eu não sei como vocês conseguiram, porque eu mesma não me aguentava – mas eu não tinha escolha. Vocês tinham e escolheram ficar ao meu lado. Por isso, muito obrigada.

Dentre os amigos, sempre friso a presença constante de Maria Alice Motta, Mauricio Folly e Eloá Chaignet, presentes há mais de uma década nesse tortuoso caminho das discussões acadêmicas. Maurilio Mesquita, Verônica Silveira, Marisa Shöntag e Vitor Martellote, que, agora na reta final, se mostraram tão disponíveis em um momento em que, se eu não saísse da minha própria cabeça, talvez explodisse

Minha querida psicóloga Ema Isabel, que provavelmente a essa altura já está precisando de terapia, depois de aturar meus surtos e questionamentos sem fim.

À Katya Gualter, pelos precisos e cirúrgicos apartes e correções ao longo deste texto; ao André Chevitarese, que me orienta e me apoia desde o Mestrado, sempre um exemplo de profissional e alguém que eu admiro profundamente pelo conhecimento, talento e paciência.

Aos meus alunos da UFRJ, no biênio 2014/2015, que me ensinaram mais do que a graduação e o Mestrado juntos poderiam.

À CAPES, que financiou o último ano desta pesquisa.

O que chamamos o começo é muitas vezes o fim
E fazer um fim é fazer um começo
O fim é onde começamos.
(ELIOT, T. S. Quatro Quartetos, Secção V, Relógio D`Água, 2004)

Acabou! Acabou!
(BUENO, Galvão. 1994)

Resumo

Esta pesquisa analisa o estabelecimento da arte da dança no Brasil, em particular no Rio de Janeiro, tendo como foco a atuação de Eros Volusia e Helenita Sá Earp. A partir da criação da Escola de Bailados do Theatro Municipal, em 1927, a profissionalização da dança começou a se estruturar, primeiramente com foco no balé popularmente chamado de "clássico", em seguida com as danças regionais ensinadas por Eros Volusia no Serviço Nacional de Teatro, a partir de 1939. Por outro lado, Helenita Sá Earp começa sua carreira em 1940 como catedrática de Ginástica Rítmica na recém-criada Escola Nacional de Educação Physica e Desportos da Universidade do Brasil, onde desde o início imprime caráter artístico a suas aulas. A atuação de ambas como pesquisadoras, professoras e criadoras é investigada neste trabalho, com a intenção de ressaltar a relevância de suas obras e do legado deixado para a hoje profícua produção em dança no Brasil.

Diante da conjuntura do Estado Novo de Getúlio Vargas e da necessidade, para o poder constituído, da criação de uma identidade nacional, pode-se perceber um maior incentivo por parte do governo para a popularização do ensino das artes, em particular daqueles artistas que se afinam ao discurso ufanista pretendido. Desta forma, é possível perceber claramente a ascendência midiática de Eros Volusia, cuja dança representava esse ideário nacional.

Outrossim, a preocupação com um corpo saudável que refletisse a força "natural" do brasileiro permitiu a abertura da primeira Escola de Educação Física civil do Brasil, oportunidade que possibilitou a Helenita Sá Earp desenvolver suas ideias acerca da dança e fazer da Universidade um laboratório prático de ensino e criação, ainda que discordasse frontalmente do corpo rígido e submetido às regras militares que, presumia-se, seria então ensinado e treinado pela Escola. Earp começou, pois, adequando-se às ideias do *status quo* para, inserindo-se no meio educacional, poder distorcê-las em prol de uma maior liberdade de criação.

Tais relações entre arte, cultura, ensino e política são discutidas ao longo dos três capítulos aqui apresentados .

Abstract

This research analyzes the establishment of dance as an art form in Brazil, particularly in Rio de Janeiro, focusing on the roles of Eros Volusia and Helenita Sá Earp. With the creation of the Municipal Theater School of Ballets (in 1927) professional dance gains structure, firstly focusing on the ballet popularly known as "classic", followed by the regional dances taught by Eros Volusia in the Theater National Service, starting in 1939. Also, Helenita Sá Earp starts her career in 1940 as cathedratic professor in Rhythmic Gymnastics in the newly-created National School of Physical Education and Sports of the University of Brazil, where since its beginning she enforces an artistic character to her classes. Their roles as researchers, professors and creators are researched in this work, aiming at highlighting the relevance of their works and legacy, which persists in the today's vast dance works production.

Facing the political context of Vargas's New State and the need, for the newly constituted regime, to create a national identity, na increased incentive by the state to arts teaching popularization can be seen, particularly of those artists with the same intended nationalistic view. It is then clearly possible to perceive the mediatic rising of Eros Volusia, whose dance were representative of this nationalistic ideal.

Thereto, the concern with a healthy body the would reflect the natural "strength" of Brazilian people led to the opening of Brazil's first civil School of Physical Education, an opportunity which made possible for Helenita Sá Earp to develop her ideas about dance and to use the University as a practical laboratory for teaching and creating, despite her blatant disagreement with a rigid body, subdued to military discipline, that was supposed to be taught and trained by the School. Earp thus began conforming to the status quo to, once inside the educational field, be able to twist it, favoring a greater freedom of creation.

Such relationships between art, culture, teaching and politics are discussed along the three chapters here presented.

Sumário

Lista de Figuras xii

Lista de Tabelas xiv

Introdução 15

1. DO CONTEXTO NA RELAÇÃO ENTRE DANÇA E A POLÍTICA DE CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL 21

1.1. DAS POSSIBILIDADES DA PESQUISA 21
1.1.1. LIMITES E POSSIBILIDADES DE ANÁLISE 25
1.1.2. EROS VOLUSIA E A PROLÍFICA PRODUÇÃO DE MERCADO 27
1.1.3. HELENITA SÁ EARP E O TRABALHO ACADÊMICO 61
1.1.4. BALANÇO PARCIAL DAS FONTES 72

1.2. ESTADO ATUAL DA QUESTÃO 72
1.2.1. PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE EROS VOLUSIA 73
1.2.2. PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE HELENITA SÁ EARP 81

2. TEORIAS E PRÁTICAS DA DANÇA EM UM BRASIL IDEALIZADO 91

2.1. SOBRE UM OLHAR HISTORIOGRÁFICO 91

2.2. EROS VOLUSIA – DANÇAS POPULARES SOB MATRIZES ERUDITAS 97
2.2.1. EROS VOLUSIA POR ELA MESMA 100

2.3. HELENITA SÁ EARP 124
2.3.1. SOBRE UM CORPO DISPONÍVEL 124
2.3.2. OS FUNDAMENTOS DA DANÇA 130
2.3.2.1. Os Parâmetros 132
2.3.2.1.1. Movimento 135
2.3.2.1.2. Espaço 138
2.3.2.1.3. Forma 142
2.3.2.1.4. Dinâmica 147
2.3.2.1.5. Tempo (ou Ritmo) 153

2.4. BREVE CONCLUSÃO SOBRE METODOLOGIAS 158

3. EROS VOLUSIA E HELENITA SÁ EARP: ATRAVESSAMENTOS 160

3.1. HISTÓRIA COMPARADA ENQUANTO LABORATÓRIO E ESTUDO DE DIFERENÇAS 160

3.2. DANÇA NO BRASIL, UM SABER EM CONSTRUÇÃO 164

3.3. EROS VOLUSIA E SUA RELAÇÃO COM O BALÉ 169

3.4. A ESTRUTURAÇÃO DO PENSAMENTO DE HELENITA SÁ EARP 174

3.5. SINCRONIAS E DIACRONIAS NA CONCEPÇÃO DO PENSAR / FAZER A DANÇA 190

3.5.1. ANÁLISE IMAGÉTICA 192

CONCLUSÃO 205

Referências Bibliográficas 207

ANEXOS 216

Lista de Figuras

Figura	Página
Figura 1 – Nota elogiosa à aluna Sally Loretti	29
Figura 2 – Anúncio de estreia de Eros Volusia no Grill do Casino Atlantico	31
Figura 3 – Anúncio do filme Rio Rita, em cartaz no cinema Metro Passeio	32
Figura 4 – Eros posa em trajes típicos estilizados de uma de suas criações	33
Figura 5 – Eros Volusia como garota propaganda do sabonete Eucalol	38
Figura 6 – Divulgação do filme Rio Rita, em cartaz no cinema Metro Passeio	39
Figura 7 – Eros como capa da Revista Life	57
Figura 8 – Foto reportagem interna da revista	58
Figura 9 – Eros Volusia e Lou Costello, durante as gravações de Rio Rita	60
Figura 10 – Nomeação de professores para a ENEFD	63
Figura 11 – Divulgação da concessão de bolsas de estudos em universidades americanas	64
Figura 12 – Alunas de Helenita Sá Earp, em formas que remetem às criações da professora	67
Figura 13 – Volume II fechado	101
Figura 14 – Volume II aberto, primeira página	102
Figura 15 – Volume II aberto, segunda página	103
Figura 16 – Volume II aberto, recorte de periódico não identificado	105
Figura 17 – Programação das comemorações de aniversário de Roosevelt	107
Figura 18 – Programa da Temporada de Bailados do Theatro Municipal de 1943	108
Figura 19 – Volume I fechado	114
Figura 20 – Volume I fechado, detalhe da capa	115
Figura 21 – Volume I aberto	116
Figura 22 – Recortes soltos encontrados dentro do Volume I, colados em duas folhas de papel ofício	117
Figura 23 – Carta de Pierre Tugal, diretor dos *Archives Internationales de la Danse*	118
Figura 24 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; capa	120
Figura 25 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; programa	121
Figura 26 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; contracapa	122
Figura 27 – Parâmetros dos Fundamentos da Dança e suas relações	133
Figura 28 – Parâmetros da Dança e seus Agentes de Variação	134

Figura 29 – Representação gráfica dos planos de movimento no parâmetro Espaço 139
Figura 30 – Dançarina dentro de um icosaedro 141
Figura 31 – Espaço cênico e seus diversos referenciais 142
Figura 32 – Primeira posição 144
Figura 33 – Segunda posição 144
Figura 34 – Terceira posição 145
Figura 35 – Quarta posição 145
Figura 36 – Quinta posição 145
Figura 37 – Sexta posição 145
Figura 38 – Sétima posição 146
Figura 39 – Oitava posição 146
Figura 40 – Representação gráfica do modo conduzido 150
Figura 41 – Representação gráfica do modo ondulante 150
Figura 42 – Representação gráfica do modo pendular 151
Figura 43 – Representação gráfica do modo lançado 151
Figura 44 – Representação gráfica do modo balanceado 152
Figura 45 – Representação gráfica do modo percutido 152
Figura 46 – Representação gráfica do modo vibratório 152
Figura 47 – Lisa Duncan 178
Figura 48 – Helenita Sá Earp 178
Figura 49 – Irma Duncan 178
Figura 50 – Helenita Sá Earp 178
Figura 51 – Eros Volusia, em figurino da coreografia Batuque 194
Figura 52 – Escrava doméstica, 1870, foto de João Goston 195
Figura 53 – Eros Volusia, em representação do trabalho Caboclinhos 196
Figura 54 – Caboclinho 197
Figura 55 – Alunas do Serviço Nacional de Teatro 198
Figura 56 – Alunas do Serviço Nacional de Teatro 199
Figura 57 – Earp em foto da coreografia “O Santo Raul Machado” de 1943 200
Figura 58 – Fotos de Earp para entrevista ao Jornal do Brasil 201
Figura 59 – Earp e alunas sócias do Fluminense Football Club 202
Figura 60 – Grupo de Dança da UFRJ 203

Lista de Tabelas

Tabela	Página
Tabela 1 – Citações a “Eros Volusia” em jornais no Rio de Janeiro, de 1940-1949	34
Tabela 2 – Citações a “Eros Volusia” em revistas no Rio de Janeiro, de 1940-1949	35
Tabela 3 – Citações das variações dos nomes de Earp, de 1940-1949, no Rio de Janeiro	68
Tabela 4 – Semelhanças entre balés românticos	171

Introdução

Dentro dos estudos historiográficos, a discussão da importância da Arte como uma forma de representação de um período e de uma sociedade tornou-se tão ampla que deu lugar a uma área de pesquisa independente, a da História da Arte, com graduações, pós-graduações e profissionais dedicados a esse tipo de discussão. Cabe ressaltar, inicialmente, que, dentre os inúmeros conceitos possíveis de Arte, optei por trabalhar aqui com o mais difundido no período estudado e que foi desenvolvido a partir do final do século XVII, onde distinguem-se "as finalidades das várias artes mecânicas, isto é, as que têm como fim o que é útil aos homens – medicina, agricultura, culinária, artesanato – e aquelas cujo fim é o belo – pintura, escultura, arquitetura, poesia, música, teatro, dança" (CHAUÍ, 2000, p.06). Hoje já se questiona amiúde a distinção entre técnica (o útil) e arte (o belo), mas essa é uma discussão posterior, e talvez seja uma discussão infinita, já que há incontáveis questões a serem consideradas quando se tenta definir o que é Arte. Entretanto, na medida em que utilizei o conceito de Sahlins (1990), para quem influências externas resultam em mudanças que terminam por reforçar construções pré-existentes, a noção estética que perpassa a Arte do período aqui estudado também se altera, gerando tensões entre plateia e palco. Não se trata, portanto, de um conceito estanque.

Contudo, quando se fala de "História da Arte", normalmente são as artes plásticas; a música, o teatro e a dança raramente se enquadram nessa categoria e pouco ganham espaço de debate nessas pesquisas. Esmiuçando ainda mais o entrelaçamento e as relações possíveis entre História e Artes, não é difícil notar, após uma breve comparação, que o campo da dança é aquele que apresenta o menor número de pesquisas na área, especialmente em língua portuguesa, sendo a maior parte delas traduções de trabalhos publicados em outros países já há muitos anos, logo, bastante defasados. O maior exemplo disso é a referência de bibliografia no Brasil para estudos de História da Dança, que ainda hoje é o trabalho de Paul Bourcier, História da Dança no Ocidente, (1987)[1]. Embora haja trabalhos posteriores como História da Dança, de Maribel Portinari (1989) e História da Dança: Evolução Cultural, de Eliana Caminada (1999), ambas brasileiras, o livro de Bourcier ainda é a principal fonte de consulta da maioria dos pesquisadores da área ou de quem quer que busque fontes sobre o tema. As razões para isso residem no campo especulativo; pode-se considerar que o trabalho de Bourcier é o mais

[1] A primeira edição brasileira de História da Dança no Ocidente data de 1987, mas o título original, *Histoire de la Danse em Occident* é de 1978.

conhecido (ainda que não exatamente o mais completo, até pela pretensão de um recorte temporal tão extenso), ou, talvez, que ainda haja na área da Dança uma percepção colonizada que reproduz os manuais europeus como obras de referência superiores, gerando um não reconhecimento da bibliografia nacional por seus pares. Qualquer que seja o motivo, fato é que, apesar de seus 40 anos, o livro de Bourcier ainda é a referência na enorme maioria dos trabalhos a que já tive acesso ao longo dos anos, especialmente no Brasil. Essa foi uma conclusão a que cheguei ainda durante a graduação, e que, desde então, tem me incomodado sobremaneira.

Diante desse panorama restrito, cabe, a princípio, delimitar de que dança está se tratando, de forma a tornar a análise clara e objetiva: Quem a reproduz? Para quem? Onde foi produzida? Estas questões são essenciais quando se elenca um tipo de dança em um determinado período, no que pecam os trabalhos supracitados, já que se propõem a abarcar períodos tão amplos. Quando se trabalha com história, fazem-se necessários recortes claros para que se possa aprofundá-los adequadamente. No caso da dança, ela pode representar um discurso que se modifica de acordo com o contexto em que se insere – formando, assim, um tipo de estrutura discursiva que deixa transparecer a maneira pela qual os indivíduos (ou determinado grupo) que a praticam compreendem e vivenciam sua cultura, podendo ser utilizada, desta forma, como transmissora de saberes e poderes relacionados ao período histórico-cultural de sua criação e transmissão.

Mas não se deve entender as construções discursivas como estruturas rígidas. Tais construções podem ser manifestas através de signos linguísticos, que representam a linguagem verbal, ou sob outras formas, como esculturas, imagens, danças ou, mais recentemente, gravações (filmes, documentários, etc). Formam, então, uma visão dinâmica do movimento de uma sociedade, resultando em conflitos que são "concretizados" através dos discursos (BACCEGA, 1995, p.48).

Há discussões teóricas sobre se a dança pode ser considerada uma linguagem ou não. José Gil (2004), baseado sobretudo em análises da obra de Merce Cunningham, para quem "O sentido da dança é o próprio ato de dançar" (CUNNINGHAM apud GIL, 2004, p.68), defende que não, já que "é impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural" (2004, p.72). Por outro lado, quando se toma a afirmação de Garaudy (1980, p.13) de que "[...] dança não é apenas uma arte, mas um modo de viver", o arrazoamento de Benveniste (2005, p.286) parece mais adequado: "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito*;* porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'". Mônica Dantas (1999, p.67)

defende que, se um coreógrafo pode criar movimentos novos ou reutilizar movimentos pré-existentes de um repertório conhecido em uma situação inesperada ou completamente nova, criando trabalhos que fogem a um modelo usual, essa construção é feita a partir de um processo pessoal, mas também a partir de um processo que, em algum momento, precisará "dialogar" com o já existente. Não se produz a partir do nada. Esse repertório já conhecido nada mais é do que um tipo de linguagem. Além disso, Lévi-Strauss propôs uma abordagem antropológica cuja característica fundamental é o postulado de que o comportamento humano e as relações sociais constituem uma linguagem (LÉVI-STRAUSS apud RODRIGUES, 1980, p.9). Embora entenda que, quando aplicados a trabalhos de dança contemporânea, os conceitos defendidos por Gil possam ser válidos – ainda que discorde –, para o tipo de dança de que tratarei neste trabalho, eles já não se aplicam de qualquer forma. Ao contrário da dança contemporânea conforme se desenvolveu a partir de Cunningham (décadas de 1960 e 1970, em particular), Eros Volusia, ao resgatar vestígios históricos da constituição do povo brasileiro e transpor isso para o âmbito da dança, faz um uso discursivo próprio da linguagem – neste caso, a dança – não só para propagar um discurso, mas para, concomitantemente, construí-lo e sustentá-lo. Earp, por sua vez, busca a construção de um corpo disponível[2], a saber, aquele que carrega o mínimo de vícios de movimento – facilmente adquiríveis através de práticas constantes de estilos de dança específicos –, onde o subjetivo encontre lugar para agir e criar, e não apenas reproduzir.

Baseada nesses pressupostos foi que procurei desenvolver o presente trabalho. Diante do momento de expansão universitária que a dança tem apresentado nos últimos anos, com atualmente 48 instituições com graduação e uma com mestrado[3], investigar a origem desse processo, que vem de um período ainda anterior à criação do primeiro curso, pareceu-me extremamente necessário. Earp foi uma pioneira, assim como também o foi Eros Volusia, que trouxe para os palcos a dança de diversos grupos brasileiros até então desconhecidos de grande parte do público a que a dança espetacular era dirigida. Ainda que as duas pesquisadoras-bailarinas não tenham trabalhado juntas, seus trabalhos acabam por se atravessar na tessitura social da capital do Brasil da década de 1940. Earp formou professores que levaram a dança às escolas do país, despertando o interesse de muitos alunos que posteriormente se matriculariam no curso do Serviço Nacional de Teatro, ao encargo de Volusia. Esta tornou as danças regionais populares para além de seus nichos, o que levou, anos mais tarde, Earp a instaurar uma cadeira

[2] Acerca desse conceito de corpo disponível, discuto-o no segundo capítulo, quando falo sobre os Fundamentos da Dança mais detidamente. Cabe, porém, esclarecer que esse termo não foi cunhado por Earp.

[3] A UFBA em janeiro de 2018 é a única instituição com mestrado em Dança no Brasil. Entretanto, a UFRJ encontra-se em processo de reconhecimento pela CAPES para a abertura de seu Programa de Pós-Graduação, e a UFBA também aguarda reconhecimento da CAPES para seu curso de doutorado em Dança.

específica de folclore na UFRJ. Muitos outros eventos estiveram envolvidos, é claro, mas, como dito anteriormente, um recorte se faz necessário.

Diante disso, apresento no primeiro capítulo desta tese a contextualização das relações sociais e políticas da década de 1940 com o movimento cultural e artístico do Rio de Janeiro, capital da República. A forte movimentação da mídia em torno de Volusia, apresentada sempre como "a criadora dos bailados nacionais" e a "mais brasileira de nossas bailarinas", que dialogava intimamente com o discurso do *status quo* governamental na implementação de uma brasilidade ufanista à população. Volusia foi de extrema importância nesse período para esse discurso, embora comece a, paulatinamente, decair a partir do momento que Getúlio Vargas é deposto, em 1945, como podemos vislumbrar pelos gráficos expostos. Ela ensaia um retorno em 1949, durante o afã popular pelo teatro de revista, mas sua trajetória nesse tipo de espetáculo é curta.

Já o levantamento de fontes para estudar Helenita Sá Earp mostrou-se extremamente acidentado. Desde que começou a integrar os quadros docentes da Universidade do Brasil, quando da criação da Escola Nacional de Educação Physica e Desportos, seu trabalho voltou-se quase integralmente para a Universidade, daí as notícias em jornais serem bastante limitadas. Materiais pessoais encontram-se de posse de sua filha, Ana Celia de Sá Earp, e do cônjuge desta, André Meyer Alves de Lima, ambos professores dos cursos de graduação em Dança da UFRJ, e com os quais tentei marcar uma reunião e uma entrevista algumas vezes, sem sucesso. Infelizmente só pudemos contar com as mídias impressas da época e com o material disponível pelo Centro de Memória Inezil Penna Marinho, da atual Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Essas dificuldades refletem-se particularmente neste primeiro capítulo.

Já no segundo capítulo apresento um olhar historiográfico sobre o nacionalismo apregoado durante o Estado Novo, suas implicações e impactos sobre a educação e a arte, as duas áreas onde as duas bailarinas aqui pesquisadas mais atuaram. Em seguida, discuto a profunda – e, até certo ponto, contraditória – relação de Volusia com as danças populares e com o balé dito "clássico", que pode ser constatada em suas anotações, presentes nos anexos desta pesquisa. Também repasso brevemente o material pessoal de Volusia a que tive acesso, infelizmente, de forma tardia. Passei grande parte do período de pesquisa tentando localizar Amaury Menezes, principal fonte para a biografia e o documentário feitos por Roberto Pereira sobre a vida de Volusia, sem, porém, obter sucesso na empreitada. Foi em 2017, já no último ano, que tomei conhecimento do Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volusia, da Universidade de Brasília, com quem entrei em contato e que me repassou o telefone de Tânia Lêda Revinthis, viúva de Amaury. Esta cedeu, gentilmente, parte do acervo pessoal de Volusia

para os cursos de Dança da UFRJ, para pesquisa de seus discentes. Dado o volume do material, não houve tempo hábil para uma investigação mais apurada.

Ainda nesse capítulo problematizo o conceito de "corpo disponível" segundo o que depreendo dos Fundamentos da Dança de Earp, além de apresentá-los de forma resumida. Cabe ressaltar que vários elementos de tais Fundamentos são passíveis de interpretações diversas ao longo do tempo e de experiências pessoais, já que a própria Earp preocupava-se em não tornar o estudo da dança limitado e cristalizado. Além disso, saliento ainda o caráter resumido com que aqui eles são apresentados, lembrando que tais estudos são tão profundos que se desenrolam ao longo de 4 anos de graduação, constituindo o eixo dos três cursos atualmente existentes na Universidade (Bacharelado e Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança).

Por fim, no terceiro e último capítulo, estabeleço um laboratório comparativo começando por discutir a relevância da História Comparada enquanto metodologia aplicada neste texto. A seguir, apresento as raízes românticas do balé que aportou no Brasil no começo do século XX, e por que ele foi importante na constituição da dança de Volusia e do momento político vivido na época, embora deslocado quase um século do movimento romântico das demais artes. Traço ainda, dentro do possível com as fontes disponíveis, a estruturação do pensamento de Earp na criação dos Fundamentos da Dança, além de demonstrar a diacronia necessária para uma melhor análise das obras de Earp e Volusia. Também demonstro, através dos escritos de Earp, a relação seminal desta com a dança-educação. Finalmente, discuto as sincronias e diacronias das duas bailarinas e faço uma breve análise imagética delas e de suas alunas.

Com este texto procuro fincar mais uma raiz da dança na Universidade, sempre tencionando ampliar os debates, as discussões e as relações dessa área do conhecimento com a sociedade que me cerca, e cerca a todos nós. A dança existe na história, e é para que essa existência seja conhecida e reconhecida que apresento este trabalho.

"A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer as suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos. E a História da Dança é uma narrativa das coerências instauradas através dessas suas correlações".

(BRITTO, 2008, p.30)

1. DO CONTEXTO NA RELAÇÃO ENTRE DANÇA E A POLÍTICA DE CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

1.1. DAS POSSIBILIDADES DA PESQUISA

No panorama político-cultural da virada da primeira para a segunda metade do século XX no Brasil, discursos eram construídos e desconstruídos em meio a uma preocupação cada vez mais crescente com a busca de uma identidade brasileira. Foi nesse terreno fértil que o Estado Novo de Getúlio Vargas encontrou espaço para assentar as bases de seu nacionalismo. Sobre esse tema, concordamos com Oliveira (1982, p.26) quando afirma que, ao contrário do nacionalismo romântico, que dá uma maior ênfase ao grupo primário e à comunidade, o nacionalismo do século XX busca realçar a crescente identificação entre nação e Estado.

Não obstante o sentido moderno de nação ter surgido por volta do século XVIII, segundo Hobsbawm (1990, p.31), o termo só começou a fazer parte do vocabulário político em 1830, a partir do surgimento do Estado moderno e sob influência das revoluções francesa e industrial. Além disso, as colônias começaram também a manifestar uma consciência de identidade, um nacionalismo embrionário graças à valorização de tradições (inventadas ou não) culturais e populares. Hobsbawm considera que, a despeito das inúmeras tentativas de definir de forma decisiva o conceito de nação, não se pode encontrar um critério satisfatório a ser utilizado de forma geral como classificação desta ou daquela coletividade, determinando qual é uma nação e qual não o é (1990, p.14). As tentativas de criar um critério objetivo ou de explicar essa classificação de uma ou de outra coletividade, normalmente, se basearam em idioma ou etnia, ou a um conjunto de fatores simplificados, como idioma, território, história comum e traços culturais comuns, entre outros (HOBSBAWM, 1990, p.15). Em todo caso, não trabalharemos aqui com nenhuma ideia de nação enquanto conceito originário ou imutável; concordamos com Hobsbawm (1990, p.19) quando este afirma que “a 'nação' pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno, o 'Estado-nação'”. Diante disso, por nação, neste trabalho, entendemos a ideia construída e que tenta ser projetada sobre a sociedade; e, Estado, as medidas tomadas no sentido de operacionalizar essa imagem.

Nesse sentido, o nacionalismo forjado no século XX supõe que os membros de determinada sociedade se identifiquem com um destino em comum, originado de traços do passado que se perpetuam e são identificáveis no presente, o que asseguraria o futuro comum

de sua população. Sob essa ótica, o Estado é o responsável por manter e administrar a ordem social, que nada mais é do que a sistematização das relações sociais entre elementos heterogêneos, já que se pretende que estes partilhem de uma cultura em comum, única, construída com base nos ideais propagados pelo governo (OLIVEIRA, 1982, p.26).

Dentro do contexto de tradição como um conjunto de sistemas simbólicos que são passados de geração a geração com um caráter repetitivo, mas de forma dinâmica, como uma orientação para o passado e uma forma de organizar o futuro (LUVIZOTTO, 2010, p.65), cabe discutirmos as ideias e ritos estabelecidos no Estado Novo. A princípio, precisamos entender que, originalmente, o significado da palavra tradição era religioso: Tradição nada mais era do que doutrinas ou práticas transmitidas de século para século, através de exemplos ou palavras. Com o tempo, porém, esse significado se expandiu e transformou-se em elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres herdados do passado. De forma simplificada, tradição "é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente" (SILVA; SILVA, p.2006). Podemos ainda recorrer à etimologia que Bornheim fez da palavra, para quem tradição

> vem do latim: traditio. O verbo é tradire, e significa precipuamente entregar, designa o ato de passar algo para outra pessoa, ou passar de uma geração a outra geração. Em segundo lugar, os dicionaristas referem a relação do verbo tradire com o conhecimento oral e escrito. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração (1987, p.18).

Porém, cabe ressaltar que os traços fortes e adaptáveis de tradições genuínas não devem ser confundidos com tradições inventadas, como podemos notar quando tratamos da ideologia do Estado Novo. Hobsbawm e Ranger (1997) fazem longos estudos de caso para discutir essa característica em determinadas sociedades. Na definição dos autores, tradições inventadas seriam

> um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade com relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.9).

Ou seja, tradições inventadas são criadas com o intuito de fortalecer uma ideia, com base em um passado real ou inventado, como no caso, por exemplo, da ideia da democracia racial tão em voga no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A miscigenação brasileira é

mostrada como fruto de um passado forte, onde três raças com características peculiares e importantes se uniram, o que resultou – ou estaria resultando – no brasileiro ideal. Tradições inventadas são formas que cercam a substância, ou seja, justificativas criadas a partir de uma intenção para cobrir uma ideia.

A sistematização proposta pelo governo Vargas, particularmente sob a égide de Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, fazia crer em um passado idealizado, que projetava um futuro grandioso, e isso deveria se refletir através de práticas e costumes ensinados tanto pelas escolas quanto pela mídia e pelas artes em geral. Porém, a partir do momento que velhos usos e/ou costumes são conservados, não há necessidade de recuperar ou inventar tradições (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.16), logo, essa cultura comum que tentavam estabelecer nada mais era do que um constructo. Através da pretensa identificação de uma coletividade histórica em termos de nação, fatores étnicos, geográficos e culturais são usados como validadores de solidariedade nacional. No ideário nacionalista, a nação, constituída pelo conjunto de valores morais, forma um todo orgânico de cujos fins o Estado é o realizador. Este é o responsável pela manutenção da ordem moral, tutor das virtudes cívicas e da consciência imanente da coletividade (OLIVEIRA, 1982, p.26).

Nesse sentido, cabe ressaltar o movimento traçado pela propaganda do Estado Novo, construindo a imagem de um Brasil ao mesmo tempo novo e eterno (ENDERS, 2008, p.247), uma sociedade mestiça que, justamente por isso, deve se distinguir das sociedades brancas europeias. Para o Estado Novo, o Brasil tem uma natureza própria, e por isso não deve se espelhar nessas nações para trilhar seu caminho. A mestiçagem, que até o final do século XIX era vista como uma desvantagem, assume ares de doutrina oficial (ENDERS, 2008, p.247). A importância dessa valorização da mestiçagem reside no esforço do governo Vargas em provar a impossibilidade de adaptação da democracia liberal representativa, boa para a Europa, à realidade brasileira, terra da **democracia racial**. “Esse tema original permite ao regime conciliar democracia e autoritarismo” (Ibid.).

É nesse panorama que se insere a pesquisa e a produção de Heros Volusia Machado (1914-2004), mais conhecida por seu nome artístico, Eros Volusia. Carioca nascida no bairro de São Cristóvão, entrou para a Escola de Bailados do Theatro Municipal em 1928, um ano depois de sua criação, mas não ficou lá muito tempo; após apenas três anos de dedicação ao método clássico, deixou para trás a codificação do balé e partiu em busca de ritmos a que chamava de **brasileiros**. Ao longo de seus quase vinte anos de trabalho como pesquisadora, Volusia viajou diversas vezes por vários estados brasileiros em busca de material, tais como: Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Pernambuco, São Paulo, Pará, entre outros.

Com o que aprendeu nesses lugares, criou coreografias famosas, como Óia o Congo, Macumba e Tico-Tico no Fubá, que acabaram por lhe render um convite para participar do filme Rio Rita nos EUA em 1941, além de diversas apresentações em Paris, a principal delas em 20 de outubro de 1948 nos *Archives Internationales de la Danse*, onde realizou uma conferência ilustrada a convite de seu diretor, Pierre Tugal, para uma plateia especializada (PEREIRA, 2004). Aclamada pela crítica como a "mais brasileira das [nossas] bailarinas" (ENDERS, 2008, p.259), a pesquisa de Eros Volusia no Brasil alcançou uma grande importância, pois, à época, discutia-se sobre um corpo que se queria "brasileiro" (PEREIRA, 2004, p.79). Volusia tornou-se a cara da dança brasileira, no Brasil e no exterior. Mas sua atuação também foi importante na área do ensino: Em 1939 assumiu a direção do curso de balé do Serviço Nacional de Teatro, a convite do próprio ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Tratava-se do segundo curso de dança oficial do Brasil, sendo o primeiro a Escola de Bailados do Theatro Municipal. Como pesquisadora, Eros trazia para seus trabalhos um pensamento de dança e cultura totalmente conectado à sua época, com ideias ao mesmo tempo românticas e nacionalistas do corpo e da dança que pretendiam se tornar brasileiros (PEREIRA, 2004, p.46-47).

Mas havia um porém nessa construção de um corpo brasileiro: sua metodologia de formação vinha de matrizes europeias, ainda que procurasse desconstruí-las através da estilização de danças populares brasileiras. A própria Eros Volusia afirmou que julgava indispensável a base clássica para o desenvolvimento da dança enquanto fazer artístico, "como um pintor deve aprender desenho" (VOLUSIA apud PEREIRA, 2004, p.25, 45).

Na contramão desse pensamento, no mesmo período, em 1940, a jovem Maria Helena Pabst de Sá Earp (1919-2014), ainda com o nome de Maria Helena Penteado Pabst (posteriormente conhecida como Helenita Sá Earp), foi convidada a lecionar como professora catedrática da cadeira de Ginástica Rítmica na recém-criada Escola Nacional de Educação Physica e Desporto da Universidade do Brasil pelo próprio diretor, Major Rolim. Sendo a ginástica rítmica uma modalidade de esporte em franca expansão naquela ocasião, Earp imediatamente imprimiu-lhe características de dança, já que discordava da limitação da pesquisa corporal encontrada na dicotomia educação física e dança, pois, para ela, ambas tratavam do corpo como linguagem. Earp criticava as formas de ensino e criação de dança academizada e estereotipada advindas do balé clássico; para ela, tais formas acabavam por comprometer a capacidade de desenvolver o potencial artístico e criativo inerente ao corpo que dança (GUALTER, 2000, p.27). Destarte, a partir de 1943, passou a ministrar cursos de especialização na área, objetivando a criação de um centro de excelência em dança, visando sedimentar pesquisas científicas, artísticas e a qualificação de profissionais que se mostrassem

mais competentes para o mercado de trabalho (GUALTER, 2000, p.28). Ainda em 1943 criou o Grupo Dança na própria universidade, fundamental para a elaboração de sua teoria, já que

> [...] iniciou e manteve os laboratórios corporais para concepção, investigação, experimentação e sedimentação das pesquisas e produções didáticas, científicas e artísticas na área, caracterizando-o como ponto de interseção entre o ensino de graduação e pós-graduação, num processo dinâmico e interativo com a sociedade, através das apresentações dos espetáculos e palestras ilustradas (GUALTER, 2000, p.28).

Através dessas pesquisas, Earp estruturou um estudo visando a investigação e discussão dos princípios filosóficos, científicos, artísticos e pedagógicos da dança. Os Fundamentos da Dança foram criados como um conjunto de proposições para a dança com uma estrutura sistematizada, e, por isso, inicialmente ganhou a nomenclatura Sistema Universal de Dança[4] (MOTTA, 2006, p.54). Enquanto Eros Volusia buscava um corpo brasileiro, Earp dedicou-se a buscar um corpo disponível – disponível para aprender e criar.

1.1.1. LIMITES E POSSIBILIDADES DE ANÁLISE

As áreas de atuação de Helenita Sá Earp e Eros Volusia, embora com alguns atravessamentos, mostraram-se bastante distintas. Isso justifica, de certa forma, a enorme diferença em termos de quantidade e tipos de fontes encontradas em relação a elas. Volusia, bailarina conhecida nos teatros, assunto constante nos jornais, intérprete e coreógrafa de diversos filmes, construiu um nome e uma história que, embora fulgurante e famosa à época, limitou-se ao seu período de atuação. O que temos de herança de seu trabalho e pensamento, hoje, é considerado por alguns como datado, embora profícuo enquanto tema de estudo. É uma construção de corpo e pensamento condicionado a uma cultura de época. Earp, por sua vez, ainda que também retrato de seu tempo, devido a sua maior dedicação a pensar a dança enquanto área de pesquisa acadêmica multidisciplinar, além de fazer artístico, dialogou com diversos

[4] A mudança de nomenclatura de Sistema Universal da Dança para Fundamentos da Dança passa por uma questão epistemológica. "Tal formulação (a de sistema), ainda que esclareça como foi formada a proposição da pesquisa teórica, traz alguns impasses metodológicos; pois, quando falamos de arte ou de qualquer outro campo que não atenda aos cânones fisicalistas, a questão não pode ser reduzida apenas à forma de instrumentos de caráter puramente nominalista. [...] Torna-se, então, necessária a substituição de uma forma oclusiva e limitante [...] por um modelo que seja menos normativo, hermético e mais adequado aos processos reais do SUD [...].Daí a inadequação de seu batismo" (MOTTA, 2006, p.61). Motta faz uma longa discussão a respeito no terceiro capítulo de seu trabalho.

ramos do saber e dedicou-se a construir não um nome, mas uma teoria e uma metodologia[5] sobre o corpo cujos princípios são móveis e continuam a ser aplicados até hoje, perpassando por características de cada época. Contudo, não se tornou tão amplamente conhecida pelo público da dança quanto Eros Volusia.

Não nos cabe aqui, enquanto pesquisadores, fazer juízo de valor sobre a atuação de ambas as intérpretes-criadoras. Mas é preciso que se ressalte a área e o modo como cada uma foi importante para a dança. Volusia não apenas foi uma grande intérprete-criadora na transição da primeira para a segunda metade do século XX, como também uma das responsáveis pelo conhecimento e divulgação de danças folclóricas de diversos rincões do país, até então desconhecidas. Em uma época sem televisão e internet, em um país de tamanho continental, podemos afirmar que ela foi a maior responsável pela disseminação das características culturais diversas nos mais variados estados. Conquanto de forma estilizada e voltada mais para o palco do que para o conceito cultural por trás dessas danças, ela é um nome importante no estudo do folclore e da dança no país.

Enquanto isso, Earp, não obstante também ter flertado com o folclore[6], devido a sua posição no meio acadêmico, dedicou-se a pensar o corpo a partir de novas perspectivas de ensino e criação para a dança, indo de encontro a certas metodologias de sua época que "comprometiam o desenvolvimento artístico e criativo inerente à capacidade do ser humano para a dança" (GUALTER, 2000, p.27).

Motivada a desenvolver formulações e propostas libertárias de ensino, criação e treinamento em dança, Earp problematizou o método extremamente organizado do ballet, considerando-o restritivo em suas formas corporais e processos pedagógicos, o que, para ela, resultava prejudicial aos aspectos criativos, anatômicos, artísticos e filosóficos. Por sua vez, quando se voltou aos processos pedagógicos das tendências modernas, Earp questionou a base criativa dessas tendências, pois, ainda que permitissem uma maior liberdade de movimentos quando comparadas ao ballet, privilegiavam a repetição de séries e improvisação sem elementos de referência. Para ela, tal privilégio não possibilitava tampouco um embasamento consciente para o desenvolvimento da linguagem da dança à época (GUALTER, 2000, p.28).

---

[5] Embora, diante de suas características, os Fundamentos da Dança possam ser considerados como uma Teoria, eles também discutem e apresentam uma possibilidade de metodologia de aplicação através da tríade Laboratórios – Técnica – Fundamentos. Aprofundaremos o tema no capítulo 2 deste trabalho.

[6] Uma relação que frutificou, anos depois, com a criação do Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, fundado em 1971 por Sônia Chemale, professora do Departamento de Arte Corporal da EEFD e ex aluna de Helenita Sá Earp. Em 1987, tal grupo se converteu em Companhia Folclórica do Rio de Janeiro, ainda atuante hodiernamente.

Diante desses elementos, vamos analisar, a seguir, o que temos disponível em termos de documentação jornalística para a pesquisa desses dois grandes nomes da dança brasileira, a discrepância quanto à divulgação midiática do trabalho de ambas e seus possíveis motivos.

1.1.2. EROS VOLUSIA E A PROLÍFICA PRODUÇÃO DE MERCADO

Desde a mais tenra idade Volusia já chamava atenção da mídia para si. Talento esse talvez herdado ou influenciado pelo sucesso de sua mãe, a poetisa Gilka Machado (1893-1980), cujo estilo rendeu críticas com alcunhas como “matrona imoral, despudorada e desabusada” (PEREIRA, 2004, p.13). Sua primeira menção na mídia oficial da época veio ainda com 16 anos, em dezembro de 1930, onde o Correio da Manhã anuncia:

> Eros Volusia, na Companhia Regional Brasileira, no Casino - Eros Volusia, filha da poetiza Gilka Machado, é a unica bailarina classica, brasileira, que dansa, estylisando-os, os "motivos" de baile popular, e os compassos da musica regional. A bailarina adolescente, alumna da uma cantora apreciavel e cultiva o *folklore* com muito sentimento. Por tudo isso, e como nunca se apresentou em theatros publicos, a estréa de Eros Volusia na Companhia Regional Brasileira, no Theatro Casino, na proxima noite de 1º de janeiro, virá accentuar o interesse pelas primeiras representações de "A voz do violão", e de "O disco, no sertão", peças de estréa da Companhia [sic][7].

Após o falecimento do marido em 1923, Gilka Machado e sua mãe, atriz de teatro e rádio-teatro, Thereza Christina Moniz da Costa, abrem uma pensão na Rua São José, no Centro do Rio de Janeiro. Nessa pensão, nos fundos, serviam refeições aos comerciários, e na sala da frente montaram um estúdio para Volusia. Nesse estúdio, a já estudante de balé ensaiava, se exercitava e reunia amigas para apresentações amadoras de dança, sempre aos sábados, em récitas para convidados. Dentre as presenças ilustres estavam, entre outros, o ainda jovem Nelson Rodrigues e ninguém menos que a primeira-dama, Darcy Vargas (PEREIRA, 2004, p.15).

Nelson Rodrigues, aliás, era um grande admirador de Volusia, chegando até mesmo a propô-la em casamento, e se declarando sempre que encontrava oportunidade. “Ajoelhava-se aos pés da moça e ela ficava apavorada. 'Mãe, me tira daqui', implorava a bailarina. […] 'Ele

[7] Correio da Manhã, 27 de dezembro de 1930. Outros três jornais noticiaram nesse mesmo dia, 27 de dezembro de 1930, o evento, e todos ressaltaram ser Eros a única bailarina a trazer para os palcos de forma estilizada as danças populares. O Jornal O Globo nas Letras, edição matutina de 29 de dezembro de 1930, por sua vez, noticiou a apresentação da Companhia Regional Brasileira fazendo apenas uma breve menção ao nome de Volusia.

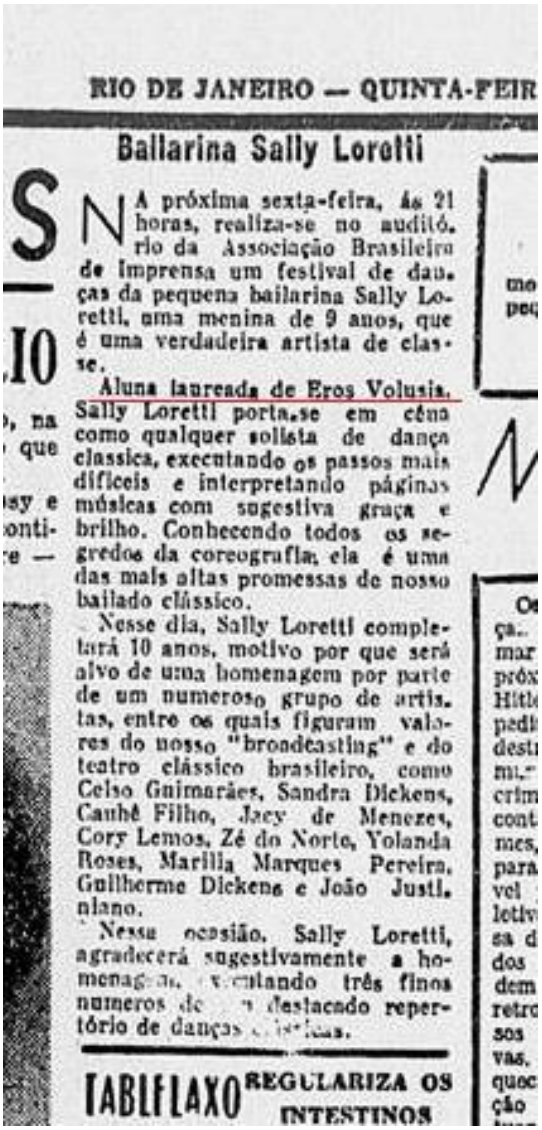
era impressionante, como qualquer gênio, e eu tinha medo porque ele ficava me escorando'", conta Volusia[8]. Na biografia do autor, Ruy Castro comenta, ao falar da paixão platônica que acometeu os Rodrigues, Nelson e seu irmão Joffre: "mas pensando bem, quem não? Era um pedaço de morena, com as pernocas torneadas por uma vida inteira de saltitos nas pontas dos pés. Além disso, tinha ideias próprias, queria 'inventar' uma dança brasileira" (CASTRO, 1992, p.124). Quando Volusia contava apenas 18 anos, Nelson Rodrigues dedicou-lhe um grande e elogioso texto no jornal O Globo:

> O que mais me seduz no esforço artístico de Eros Volusia é o instincto renovador, a actividade creadora constante. Muito jovem ainda, na edade em que a maioria absoluta dos artistas nada mais representa do que uma intelligencia immóvel, espectante, sem directrizes fixas, sem rumos definitivos, e que apenas tacteia as imagens e os assumptos - ella obteve realisações esplendidas, conquistas fulgurantes que bastariam para a glorificação da sua arte. [...] Artista prodigiosa, jogando com recursos inesgotáveis, não se submettendo nunca a limites e vibrando, além do mais, sob o estímulo de ousadias creadoras suprehendentes, ella avulta, por certo, como a figura de mulher mais curiosa e seductora do momento artístico no Brasil [sic][9].

Diante de tal *frisson*, não é surpreendente que uma rápida pesquisa na Hemeroteca da Biblioteca Nacional retorne mais de mil e seiscentos[10] resultados para o nome Eros Volusia na década de 40, entre revistas e jornais. Apenas no jornal **A Noite**, o nome de Volusia foi citado 315 vezes entre 1940 e 1949, pouco menos que os dois jornais seguintes que mais a mencionam, Diário da Noite (187 ocorrências) e Diário de Notícias (165).

[8] Jornal do Brasil, 27 de novembro de 1992, em matéria assinada por Denise Moraes, Caderno B.
[9] Jornal O Globo nas Letras, 12 de dezembro de 1932.
[10] 1638 é o número exato.

Figura 1 – Nota elogiosa à aluna Sally Loretti.



RIO DE JANEIRO — QUINTA-FEIR

Bailarina Sally Loretti

NA próxima sexta-feira, ás 21 horas, realiza-se no auditório da Associação Brasileira de Imprensa um festival de danças da pequena bailarina Sally Loretti, uma menina de 9 anos, que é uma verdadeira artista de classe.

Aluna laureada de Eros Volusia, Sally Loretti porta-se em cêna como qualquer solista de dança classica, executando os passos mais difíceis e interpretando páginas músicas com sugestiva graça e brilho. Conhecendo todos os segredos da coreografia, ela é uma das mais altas promessas de nosso bailado clássico.

Nesse dia, Sally Loretti completará 10 anos, motivo por que será alvo de uma homenagem por parte de um numeroso grupo de artistas, entre os quais figuram valores do nosso "broadcasting" e do teatro clássico brasileiro, como Celso Guimarães, Sandra Dickens, Cauhê Filho, Jacy de Menezes, Cory Lemos, Zé do Norte, Yolanda Roses, Marilia Marques Pereira, Guilherme Dickens e João Justiniano.

Nessa ocasião, Sally Loretti, agradecerá sugestivamente a homenagem, interpretando três finos numeros de um destacado repertório de danças clássicas.

TABLETAXO REGULARIZA OS INTESTINOS

Fonte: Jornal A Manhã, 20 de julho de 1944[11].

[11] Texto da nota: "Bailarina Sally Loretti - Na próxima sexta-feira, às 21 horas, realiza-se no auditório da Associação Brasileira de Imprensa um festival de danças da pequena bailarina Sally Loretti, uma menina de 9 anos, que é uma verdadeira artista de classe.

Aluna laureada de Eros Volusia, porta-se em cêna como qualquer solista de dança classica, executando os passos mais difíceis e interpretando páginas músicas com sugestiva graça e brilho. Conhecendo todos os segredos da coreografia, ela é uma das mais altas promessas de nosso bailado clássico.

Nesse dia, Sally Loretti completará 10 anos, motivo por que será alvo de uma homenagem por parte de um numeroso grupo de artistas, entre os quais figuram valores do nosso "broadcasting" e do teatro clássico brasileiro, como Celso Guimarães, Sandra Dickens, Cauhê Filho, Jacy de Menezes, Cory Lemos, Zé do Norte, Yolanda Roses, Marilia Marques Pereira, Guilherme Dickens e João Justiniano.

Nessa ocasião, Sally Loretti, agradecerá sugestivamente a homenagem interpretando três finos números de um destacado repertório de danças clássicas [sic]".

Grande parte dessas menções fazem de seu nome uma espécie de validador de qualidade de um espetáculo, seja ele da própria Volusia, seja de seus alunos do Serviço Nacional de Teatro (ver figura 1), ou de diversas apresentações dela com outros artistas, em teatros, recepções e festas com temáticas específicas. Volusia tornou-se uma referência em termos de dança, particularmente a então chamada **folclórica** ou **expressionista**, tanto que seus alunos e ex-alunos, quando se aventuravam no mercado, invariavelmente citavam seu nome em seus materiais de divulgação e a imprensa corroborava essa ligação. Porém, nessa proposição de dança expressionista, temos um problema conceitual. Muitos periódicos – e a própria bailarina – referem-se à dança de Eros Volusia como exemplo da dança expressionista brasileira; parece-nos que se utilizavam desse termo para denotar uma apresentação repleta de energia e expressão facial e corporal, em um sentido mais emotivo. Mas, em termos estritos, nas palavras de De Micheli (2004, p.60), a arte expressionista em geral é uma **arte de oposição**. Ela nasceu em princípios do século XX como um veículo questionador da doutrina positivista, e, a despeito de suas mais diversas formas de manifestação, ela se calca basicamente em uma base de protesto e de crítica. Podemos citar como exemplo o trabalho de Mary Wigman, grande nome da escola alemã de Dança Moderna, que retratou em sua obra os horrores e angústias da I Grande Guerra. Não há qualquer tipo de preocupação crítica desse porte claramente identificável no trabalho de Eros Volusia[12].

[12] Hermann Bahr (1945, p.84-85) oferece-nos uma proposição da poética expressionista: "Nós não vivemos mais, somos vividos. Não temos mais liberdade, não sabemos mais nos decidir, o homem é privado da alma, a natureza é privada do homem... Nunca houve época mais perturbada pelo desespero, pelo horror da morte. Nunca silêncio mais sepulcral reinou sobre o mundo. Nunca o homem foi menor. Nunca esteve mais irrequieto. Nunca a alegria esteve mais ausente, e a liberdade mais morta. E eis que grita o desespero: o homem pede gritando a sua alma, um único grito de angustia se eleva do nosso tempo. A arte também grita nas trevas, pede socorro, invoca o espírito: é o expressionismo. [...] Uma vez que o homem da época burguesa só é ouvido, ouve o mundo mas não sopra sobre ele. Não tem boca; é incapaz de falar do mundo, de exprimir a lei do mundo. E eis o que o expressionista reabre: a boca do homem. Por demais ouviu calando-se, o homem; agora quer que o espírito responda". Nada poderia ser mais distante do trabalho de Eros e mesmo do espírito que se vivia no Brasil da década de 40, apesar da guerra.

Figura 2 – Anúncio de estreia de Eros Volusia no Grill do Casino Atlantico.



Eros Volusia, a grande interprete dos ritmos brasileiros, estréia hoje no "grill" do Casino Atlantico

Eros Volusia

A noticia da estréia de Eros Volusia no "grill" do Casino Atlantico repercutiu muito agradavelmente em nossos circulos sociais.

É que a jovem e notavel creadora da beleza na sua mais alta significação, não é, apenas, uma interprete de trechos musicais, mas um raro talento que concebe e executa com uma arte cheia de sua rica personalidade, os poemas ritmicos que nascem espontaneamente em sua alma de estranha sensibilizada.

O Casino Atlantico na sua porfia de estimular os nossos autenticos valores artisticos, fez todos os esforços para obter o concurso dessa admiravel bailarina tipicamente brasileira e agora póde apresenta-la á sociedade carioca n aexuberancia de sua formozissima mocidade e no esplendor de sua arte.

A estréia de Eros Volusia é o maior acontecimento mundano e artistico desse inicio de estação.

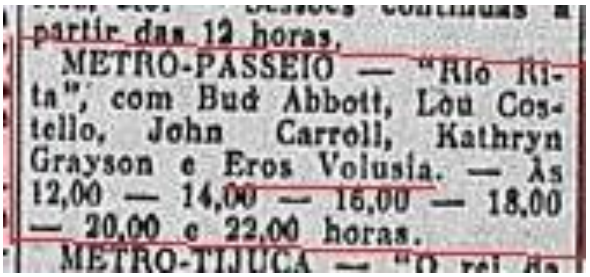
Fonte: Jornal A Noite, 24 de maio de 1940[13].

[13] Texto da Nota: "Eros Volusia, a grande interprete dos ritmos brasileiros, estréia hoje no 'grill' do Casino Atlantico - A notícia da estréia de Eros Volusia no 'grill' do Casino Atlantico repercutiu muito agradavelmente em nossos círculos sociais.
É que a jovem e notável creadora da beleza na sua mais alta significação não é, apenas, uma interprete de trechos musicais, mas um raro talento que concebe e executa com uma arte cheia de sua rica personalidade, os poemas ritmicos que nascem espontaneamente em sua alma de estranha sensibilidade.

Há também notas puramente elogiosas a seus trabalhos e ao de seus alunos, onde seu nome aparece como carro chefe e principal chamariz. Na verdade, de um modo geral, a imprensa não poupava elogios à bailarina (ver figura 2).

Essa fama aumentou após sua participação no filme Rio Rita. Embora sua atuação tenha sido de poucos minutos, na imprensa nacional ela era anunciada como a principal estrela, ao lado dos protagonistas Bud Abbott e Lou Costello, como podemos notar nos anúncios do filme nos principais jornais (ver figura 3).

Figura 3 – Anúncio do filme Rio Rita, em cartaz no cinema Metro Passeio


partir das 12 horas.
METRO-PASSEIO — "Rio Rita", com Bud Abbott, Lou Costello, John Carroll, Kathryn Grayson e Eros Volusia. — às 12,00 — 14,00 — 16,00 — 18,00 — 20,00 e 22,00 horas.
METRO-TIJUCA —

Fonte: Jornal A Noite, 02 de janeiro de 1943.

A contratação de Eros pelos estúdios Metro Goldwyn Mayer também foi vista pela imprensa nacional como um sucesso na política de boa vizinhança[14] incentivada pelo governo Vargas (ver figura 4).

O Casino Atlantico na sua porfia de estimular os nossos autenticos valores artisticos, fez todos os esforços para obter o concurso dessa admiravel bailarina tipicamente brasileira e agora pôde apresenta-la à sociedade carioca na exuberancia de sua formozissima mocidade e no esplendor de sua arte.

A estréia de Eros Volusia é o maior acontecimento mundano e artistico desse inicio de estação [sic]".

[14] A Política de Boa Vizinhança (ou *Good Neighbor Policy*, em inglês) foi uma iniciativa política estadunidense, sob a tutela de Franklin D. Roosevelt, apresentada durante a Conferência Panamericana de Montevideo, em dezembro de 1933. Com ela, os EUA buscavam consolidar sua influência sobre a América Latina através de relações diplomáticas e culturais. Para saber mais a respeito, ver GALDIOLI, 2008 e MORAES, 2008.

Figura 4. Eros posa em trajes típicos estilizados de uma de suas criações.



CONTRATADA PELA METRO SEGUE HOJE PARA OS ESTADOS UNIDOS. EROS VOLUSIA — Um dos aspectos mais desvanecedores, para nós, da política de boa vizinhança que vem sendo desenvolvida pelos países da América, é o vivo interesse que, nos Estados Unidos, tanto as elites como o público em geral, vem manifestando pela arte brasileira. Escritores, musicistas, pintores, cantores brasileiros têm encontrado na grande República do norte um acolhimento carinhoso e entusiasta. Ainda agora, a Metro Goldwyn Mayer contratou para atuar em seus filmes a nossa jovem e vitoriosa bailarina Eros Volusia, intérprete e estilizadora das dansas brasileiras, às quais imprime o cunho de um temperamento pessoal e de um talento verdadeiramente renovador. Eros Volusia embarca hoje pelo "Argentina", com sua mãe, a poetisa Gilka Machado, para atuar em Hollywood numa serie de filmes da marca do leão, a começar pelo "musical" "Rio Rita".

Fonte: Jornal Diário de Notícias, de 05 de novembro de 1941[15].

[15] Texto da nota: "Contratada pela Metro segue hoje para os Estados Unidos Eros Volusia - Um dos aspectos mais desvanecedores, para nós, da política de boa vizinhança que vem sendo desenvolvida pelos países da América, é o vivo interesse que, nos Estados Unidos, tanto as elites como o público em geral, vem manifestando pela arte brasileira. Escritores, musicistas, pintores, cantores brasileiros têm encontrado na grande República do norte um acolhimento carinhoso e entusiasta. Ainda agora, a Metro Goldwyn Mayer contratou para atuar em seus filmes a nossa jovem e vitoriosa bailarina Eros Volusia, intérprete e estilizadora das dansas brasileiras, às quais imprime o cunho de um temperamento pessoal e de um talento verdadeiramente renovador. Eros Volusia embarca hoje pelo "Argentina", com sua mãe, a poetisa Gilka Machado, para atuar em Hollywood numa série de filmes da marca do leão, a começar pelo 'musical' 'Rio Rita' [sic]".

Nas várias menções, o nome de Volusia é citado junto a grandes fotos desta em poses oriundas de suas criações, vestida com trajes típicos por vezes estilizados (ver figura 4), e com notas exaltando a qualidade e o ineditismo de suas coreografias, bem como o quanto elas são um sucesso de público e crítica. Os termos pelos quais os jornalistas se referem a Volusia são sempre os mais elogiosos possíveis, e frequentemente ela é chamada de "a criadora do bailado nacional". Críticas negativas são raras, e, quando existem, dizem respeito a sua atuação não como bailarina típica, mas como atriz, seja em teatros de revista ou em filmes, particularmente os nacionais.

A seguir, temos um demonstrativo da frequência com que Eros Volusia foi mencionada na imprensa do Rio de Janeiro, e os principais temas relacionados a ela. Separamos na Tabela I os jornais[16] e, na Tabela II, as revistas. Em ambas estabelecemos o critério de informar a periodicidade das publicações, os principais temas onde surge o nome de Volusia e a quantidade total de citações.

Tabela 1 – Citações a "Eros Volusia" em jornais no Rio de Janeiro, de 1940-1949.

Jornal	Periodização	Críticas	Apresentações	Propaganda	Entrevistas	Viagens	Carreira	Assuntos diversos	Total
A Noite	Diário	8	139	46	4	26	10	82	315
Diário da Noite	Diário	11	31	22	4	15	14	90	187
Diário de Notícias	Diário	3	32	34	-	8	4	84	165
A Manhã	Diário	6	17	22	3	7	21	78	154
Gazeta de Notícias	Diário	6	13	8	-	11	18	83	139
Correio da Manhã	Diário	-	5	28	2	10	4	78	127

[16] Optamos por excluir o jornal O Globo deste trabalho, tendo em vista que o algoritmo de pesquisa dos arquivos do mesmo não retorna a busca da frase inteira, como o da Hemeroteca, mas de cada palavra isolada; isso não altera muito a pesquisa sobre Volusia, dada a raridade de seu nome e sobrenome, mas, quando se trata de Helenita Sá Earp, a quantidade de resultados que em nada fazem referência à professora é suficientemente grande para alterar os dados finais, principalmente quando se busca pela variação de seu nome de solteira e de casada (Maria Helena Sá Earp, Helena Pabst Sá Earp, Maria Helena Penteado Pabst, etc). Dessa forma, optamos por deixá-lo de fora desta quantificação.

Jornal	Periodização	Críticas	Apresentações	Propaganda	Entrevistas	Viagens	Carreira	Assuntos diversos	Total
Jornal do Brasil	Diário	7	2	29	-	3	3	71	115
Diário Carioca	Diário	1	9	14	-	8	4	66	102
A Batalha	Diário	-	-	15	-	-	2	13	30
O Imparcial	Diário	-	-	1	-	3	5	11	20
O Radical	Diário	-	-	1	-	3	-	5	9
O Fluminense	Diário	-	-	-	-	2	-	2	4
Tribuna Popular	Diário	-	-	-	-	-	-	3	3

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Tabela 2 – Citações a “Eros Volusia” em revistas no Rio de Janeiro, de 1940-1949.

Revista	Periodização	Críticas	Apresentações	Propaganda	Entrevistas	Viagens	Carreira	Assuntos diversos	Total
A Scena Muda	Semanal	1	-	-	6	4	17	33	61
A Noite Suplem.	Semanal	-	1	2	2	5	12	14	36
Revista da Semana	Semanal	-	-	-	1	6	3	17	27
O Cruzeiro	Semanal	2	-	5	1	3	5	15	31
O Malho	Mensal	-	1	2	-	-	4	5	12
Diretrizes	Mensal	-	-	-	-	3	3	5	11
Beira-Mar	Quinzenal	-	1	-	1	-	4	4	10
Dom Casmurro	Semanal	-	-	3	-	-	1	2	6
Jornal das Moças	Semanal	-	-	2	-	-	2	2	6
Illustração Brasileira	Mensal	-	1	2	-	-	-	2	5

Revista	Periodização	Críticas	Apresentações	Propaganda	Entrevistas	Viagens	Carreira	Assuntos diversos	Total
Revista do Rádio	Mensal	-	-	-	-	-	2	3	5
Cinearte	Quinzenal	-	-	-	-	4	1	-	5
Careta	Semanal	-	-	1	-	-	-	1	2
Letras e Artes: Sup. A Manhã	Semanal	-	-	-	-	2	-	-	2
O Momento Feminino	Semanal	-	-	-	-	1	-	1	2
Cultura Política	Mensal	-	-	-	-	-	-	2	2
Revista o Tico-Tico	Semanal	-	-	-	-	-	-	1	1
O Globo Exped.	Semanal	-	-	-	-	-	-	1	1
A Cruz	Semanal	-	-	-	-	-	-	1	1

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Aqui cabem algumas digressões acerca da metodologia de qualificação dos artigos e subsequente divisão em assuntos. Tendo por base os princípios da Análise de Discurso, buscamos construir, a partir do material bruto, um objeto discursivo onde pudéssemos analisar o que é dito nesse discurso (ORLANDI, 2002, p.65). Assim sendo, decisões precisaram ser tomadas, dentre elas a de aglutinar determinados temas numa única coluna, denominada "assuntos diversos". A princípio, determinamos qual era o foco da nota / reportagem: Eros Volusia era o centro do assunto, ou apenas mais um nome? Ou ainda, um chamariz para um tema do qual ela não participava diretamente? Nos casos de anúncio de apresentações de seus alunos, onde seu nome era apenas uma espécie de argumento de autoridade para comprovar a qualidade daqueles bailarinos, consideramos como assunto diverso. Bem como quando havia recepções políticas ou militares e vários artistas – Volusia, entre eles – apresentavam-se no evento. Também é o caso do apadrinhamento da Companhia Mulata de Espetáculos Musicados, ao lado do jornalista Mario Guimarães. Volusia foi citada, tem uma grande importância no assunto, mas não é o foco principal.

Com relação às demais seções, as únicas que têm características passíveis de serem ressaltadas são “Apresentações” e “Propaganda”. A dança, em boa parte do tempo, é uma atividade artística coletiva. Sendo assim, quando há apresentações de suas alunas do Serviço Nacional de Teatro em que Volusia também dançava, qualificamos como “Apresentações”. O foco do assunto, nesses casos, é a dança desenvolvida por ela, então entendemos que Volusia é o assunto principal, ainda que as apresentações tivessem também participação de suas alunas. Por fim, como “Propaganda”, entendemos não apenas o formato usado até hoje como anúncios de produtos diversos, mas, também, chamadas dos filmes nos quais Volusia atuou. Seguem exemplos dos dois casos abaixo.

No primeiro caso, um anúncio de página inteira da Revista Careta, onde Eros Volusia aparece como garota propaganda do sabonete Eucalol.

Figura 5 – Eros Volusia como garota propaganda do sabonete Eucalol.



Fonte: Revista Careta, 01 de outubro de 1949.

Já no segundo, podemos ver o destaque dado ao nome de Volusia na divulgação do filme Rio Rita no cinema Metro do Passeio, ao lado dos atores principais da película, Bud Abbott e Lou Costello.

Figura 6 – Divulgação do filme Rio Rita, em cartaz no cinema Metro Passeio.



Fonte: Jornal Diário da Noite, 31 de dezembro de 1942.

Conseguimos determinar, com essa análise, o impacto do nome de Volusia nos meios de comunicação escrita, de modo geral, e na sua área de atuação, de modo particular. No período de nosso recorte temporal, Volusia viajou para diversos estados brasileiros (São Paulo, Minas Gerais, entre outros); para os EUA, onde gravou Rio Rita, além de se apresentar em várias casas de diversões; e para Paris, onde foi como representante nacional para palestrar nos *Archives Internationales de la Danse*, onde também se apresentou em diversos locais. A primeira metade da década foi principalmente de apresentações, individuais e com suas alunas, em teatros e cassinos; conforme os anos quarenta se aproximavam do final, Volusia foi atraída para o teatro de revista, e chegou a recusar a participação em mais uma temporada no Theatro Municipal em 1949 para estrear em "Passo de Girafa", revista de Luis Iglezias (PEREIRA, 2004, p.6)[17].

Eros Volusia enquadrava-se perfeitamente na ideia do país mestiço, cuja imagem Getulio Vargas tão cuidadosamente moldou. Ela mesma se colocava em tal lugar, como representante das danças culturais de índios e negros (ver figura 4). Porém uma história noticiada em 1949 pode indicar, sob certa ótica, que a afinidade dela com a cultura negra talvez não fosse assim tão grande. Nesse ano estava em exibição em diversos cinemas (Pathé, São

[17] Não podemos deixar de frisar, porém, que essa recusa teve uma segunda força motriz; naquele ano a companhia de dança e a escola de bailados estavam sob direção de Madeleine Rosay. Rosay, primeira Primeira Bailarina brasileira, chamada de "A Pequena Pavlova" pelos jornais, era a figura de maior destaque do Municipal, apresentando-se inclusive em cassinos. Um de seus números de maior sucesso foi Tico Tico no Fubá, de Zequinha de Abreu, dançado nas pontas; a mesma música tema de uma das criações de Eros Volusia para o Cassino Atlântico. Tal evento criou uma disputa entre as duas bailarinas pela primazia da adaptação do chorinho de Zequinha de Abreu para a dança clássica (CERBINO, 2009). Desta forma, nas palavras de Pereira (2004, p.106), "as duas bailarinas não mantinham a mais harmônica das relações".

José, Para Todos) o documentário Candomblé, de autoria do produtor cinematográfico e cinegrafista Isaac Rosemberg. Nesse curta metragem, Rosemberg apresentava diversos aspectos do candomblé filmado na cidade de Salvador, na Bahia. Durante a narração, Rosemberg mencionava que Volusia seria discípula do babalorixá Joãozinho da Goméia, de quem havia aprendido diversas danças que apresentava no Brasil e fora dele. Eros Volusia não gostou da menção de seu nome em associação ao babalorixá, e entrou com uma ação contra o produtor cinematográfico, alegando que "prejudica seu patrimônio artístico" (Diário da Noite, 11 de fevereiro de 1949). Por isso, ela intimava o produtor a tirar seu nome do documentário, sob pena de pagar mil cruzeiros diários, a título de indenização.

Curiosamente a mesma Eros Volusia havia se declarado iniciada nos preceitos do Candomblé, tornando-se *yawô*[18], filha de terreiro, com cabeça raspada e contas lavadas, em 1937 (PEREIRA, 2004, p.22, 23).

> A necessidade de reafirmar esse primeiro contato com a dança em um contexto popular e "brasileiro" fazia parte de um projeto bem maior, que nortearia toda a carreira de Eros Volusia. Para quem foi conhecida como a "criadora do bailado nacional", era imperioso, sem dúvida, comprovar uma inclinação quase biológica para tanto.

Levando-se em conta essa afirmação de Volusia, cabe procurar uma segunda explicação para o desagrado da artista para com o documentário sobre a religião da qual ela dizia se orgulhar. Em 1946 mudou-se para o Rio de Janeiro o já famoso babalorixá Joãozinho da Goméia. Famoso por sua atuação no candomblé da Bahia, além de suas inovações (como incorporar orixás femininos, por exemplo) e danças, o pai de santo estabeleceu-se em Duque de Caxias, um terreiro onde, a partir da década de cinquenta, recebeu inúmeras pessoas conhecidas, como artistas e políticos[19]. Sua fama no Rio de Janeiro durante a década de quarenta ainda era modesta, mas crescia progressivamente. Já em 1949[20] ele organizou o começo do rito da lavagem das escadas da igreja de Nosso Senhor do Bonfim, localizada em São Cristóvão. Tal prática já era uma tradição na Bahia, mas uma novidade na capital federal. E Candomblé,

[18] Pereira, em seu texto, diz que Volusia fora "batizada" e se tornara "abian", porém tais termos são imprecisos de acordo com os preceitos do Candomblé, daí a correção feita neste trabalho.
[19] Jornal O Globo, 20 de dezembro de 2014, em matéria sobre a mostra "Memória e identidade: 100 anos de Joãozinho da Goméia", evento organizado pela Fundação Palmares em parceria com o Centro de Referência Patrimonial e Histórico (CRPH) de Duque de Caxias.
[20] Jornal A Noite, 25 de maio de 1949.

na época, era caso de polícia; o próprio Joãozinho da Goméia foi preso em 1942[21], junto com outros babalaôs, babalorixás e curandeiros, por "mistificação".

Entretanto suas danças ganharam projeção, e, em 1953[22] Joãozinho da Goméia foi contratado pelo Casino Atlântico para uma temporada de apresentações. Como a rusga judicial entre Volusia e Rosemberg deu-se em 1949, é razoável supor que o nome de Joãozinho da Goméia já fosse suficientemente famoso para que Volusia tomasse conhecimento dele e de seu trabalho. Daí relacioná-la ao pai de santo bailarino pode ter sido um grande problema para ela, não só por vincular as duas trajetórias, mas também por colocá-la como discípula do babalorixá.

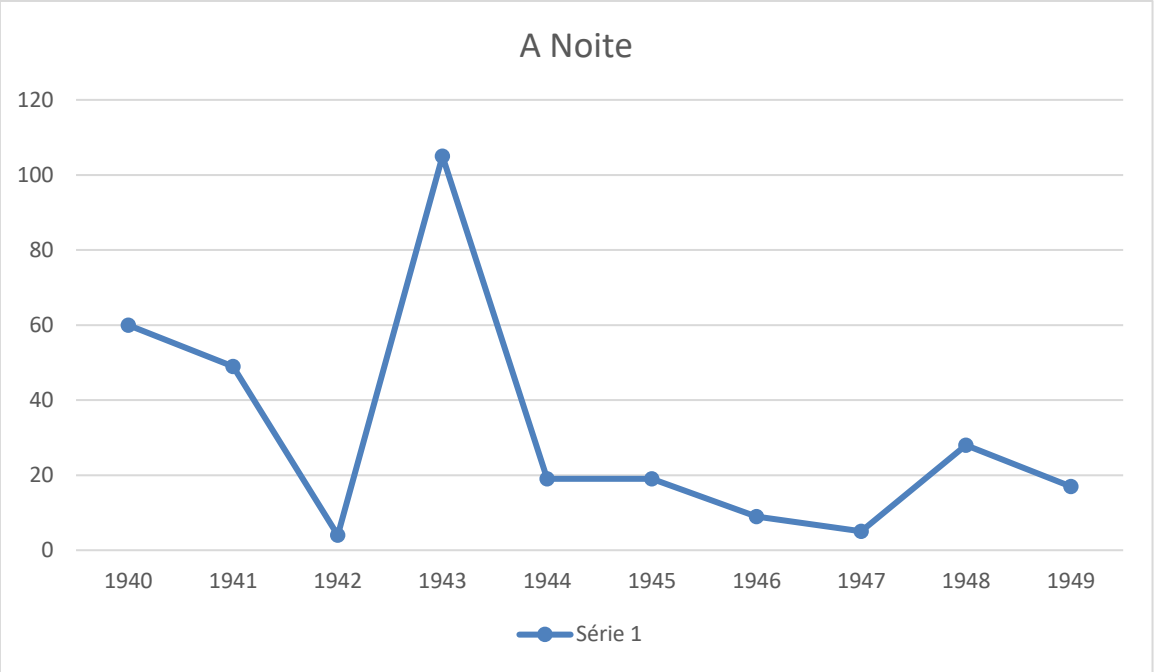
Qualquer das duas possibilidades parecem vagas; a primeira, nos faz questionar o relacionamento real de Volusia com as tradições negras dos terreiros, que ela dizia representar; a segunda, nos leva a crer que ela se sentia incomodada o suficiente com a ascensão de Goméia a ponto de não querer ver seu nome vinculado a ele. Seja qual for a possibilidade mais pertinente, o fato é que Volusia deu-se ao trabalho de mover uma ação contra um documentário que falava sobre sua religião, sobre uma tradição que ela dizia representar, e que, à época, era vista com extrema desconfiança e preconceito. Na década de cinquenta começou a verdadeira ascensão na projeção de Goméia; no mesmo período, Volusia começou a não ser mais tão popular, se recolhendo, aos poucos, ao ensino da dança e saindo dos palcos[23].

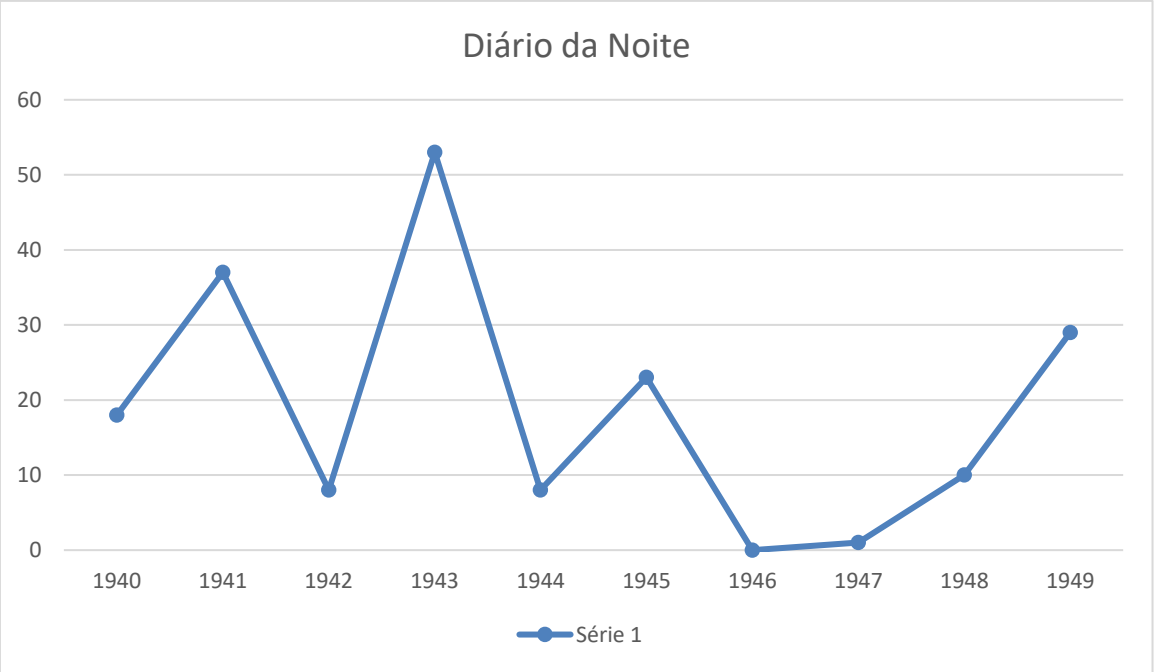
A seguir, veremos um grupo de 26 gráficos, um para cada periódico pesquisado[24], que demonstram a variação de popularidade de Eros Volusia ao longo da década de quarenta, recorte deste trabalho, quando consideramos que seu trabalho atingiu o auge. Com esse demonstrativo podemos também identificar os pontos altos de seu trabalho no decorrer do período pesquisado.

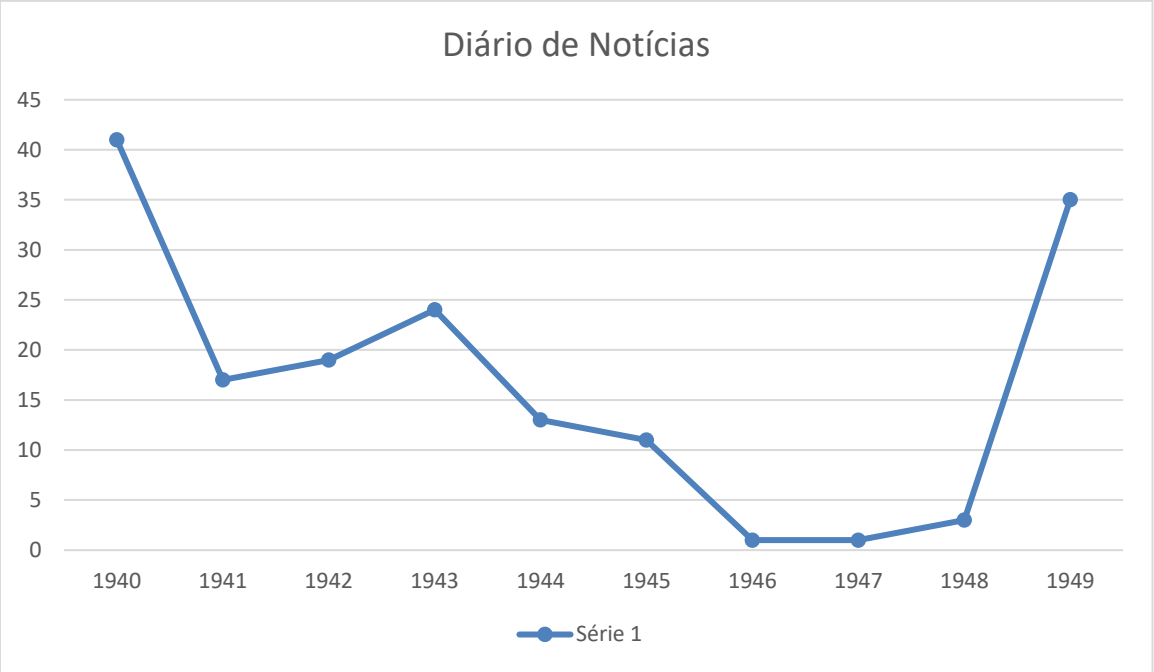
[21] Jornal Diário de Notícias, 01 de agosto de 1942.
[22] Jornal Diario da Noite, 11 de novembro de 1953.
[23] Em 1951 Volusia cancelou contratos devido a um problema na vesícula. Ao recuperar a saúde, porém, optou por não mais voltar aos palcos, dedicando-se exclusivamente ao curso de dança do SNT (PEREIRA, 2004, p.110).
[24] Por uma questão visual e prática, os dois últimos gráficos aglutinam quatro periódicos cada. Optamos por essa aglutinação pois cada periódico não tem mais do que 3 citações, não oferecendo, portanto, uma quantidade de dados relevantes para constar num único gráfico.

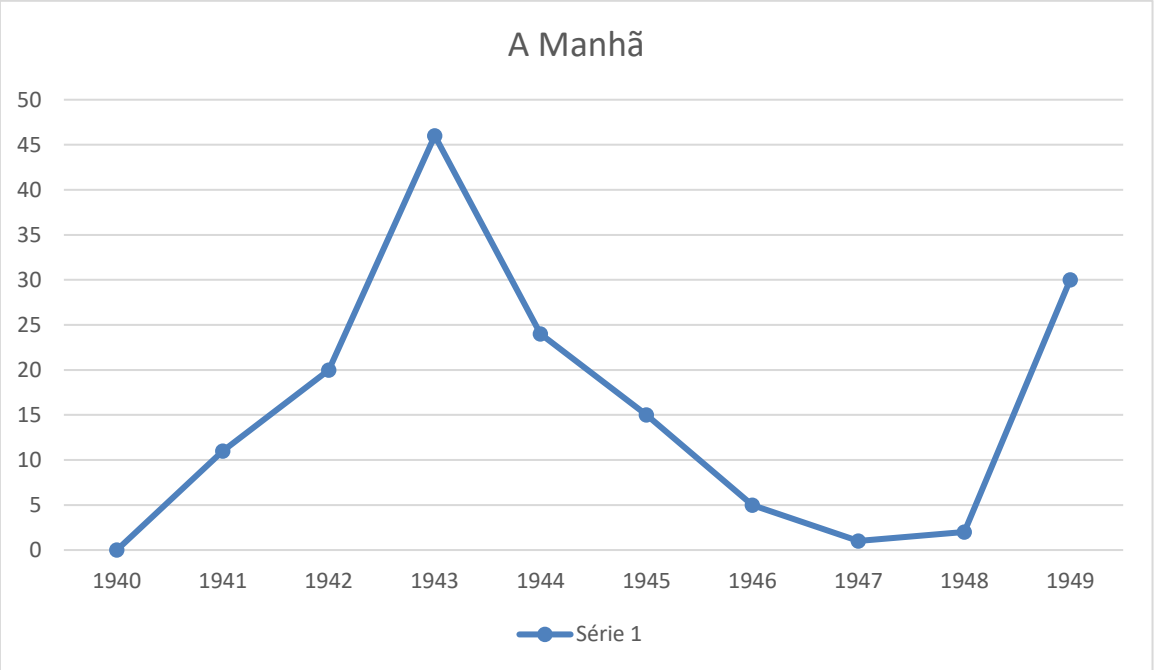
GRUPO DE GRÁFICOS 1

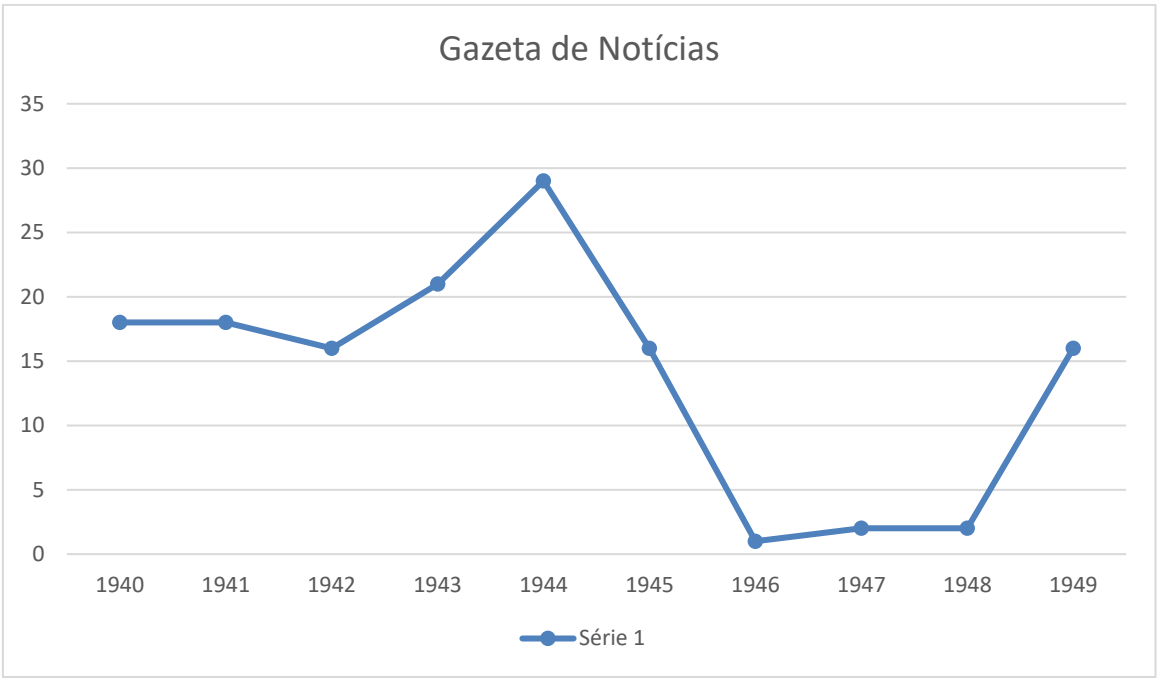
Quantidade de vezes por ano que “Eros Volusia” foi citada em cada periódico.

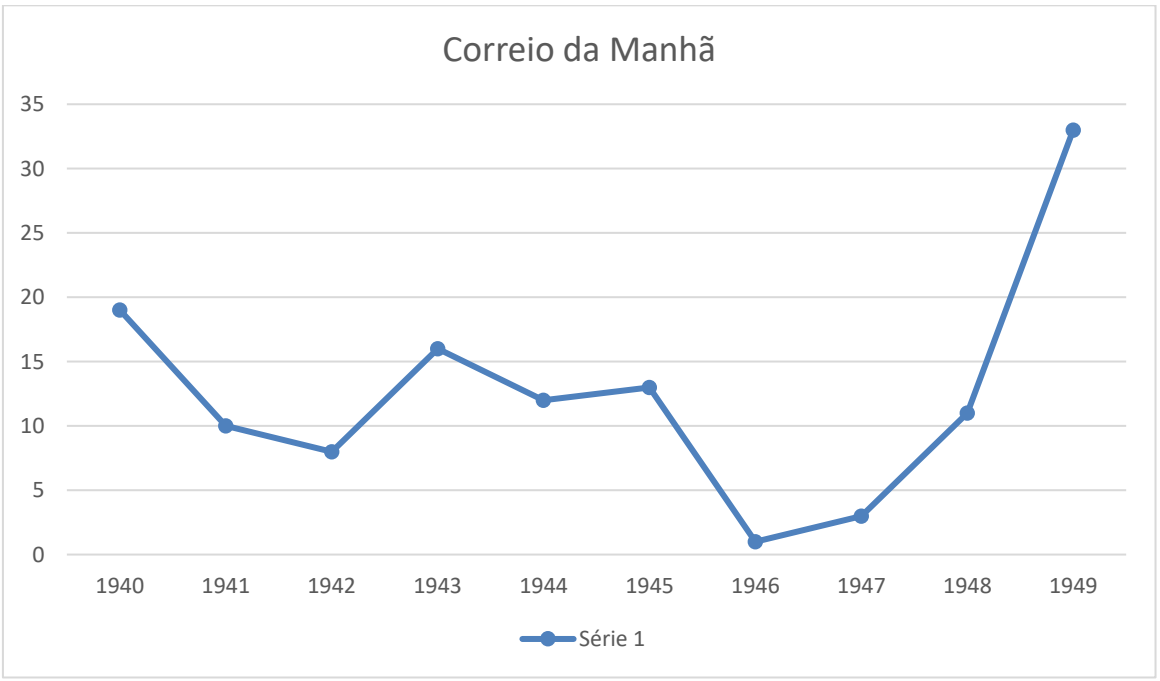


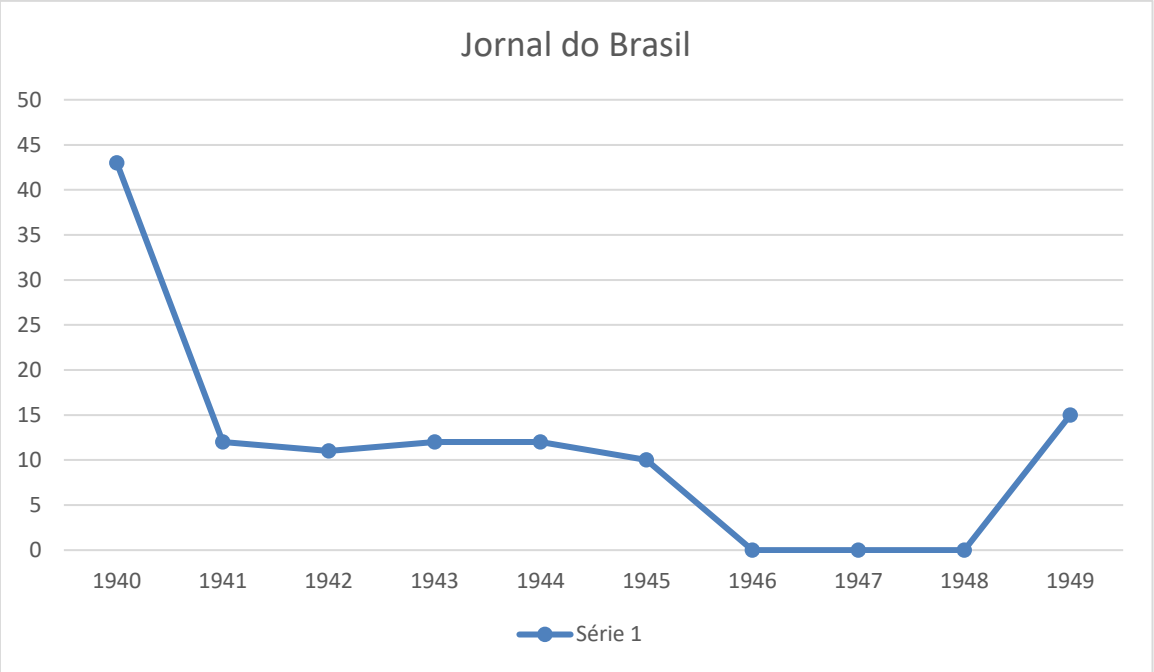


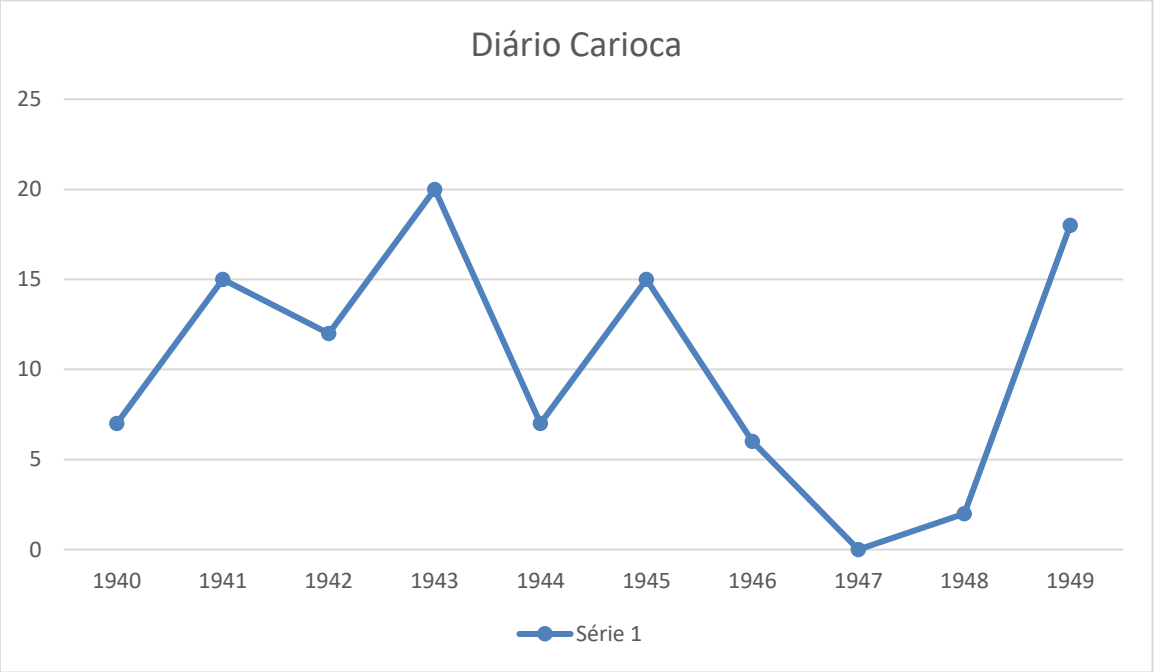

Diário de Notícias
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

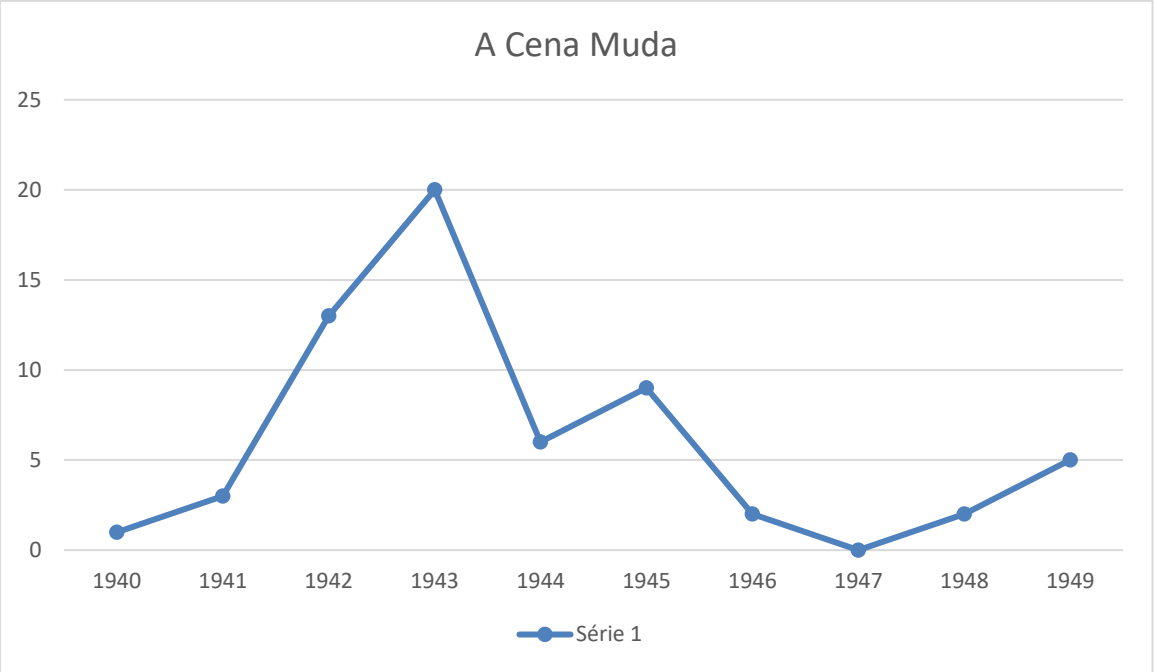

A Manhã
50
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

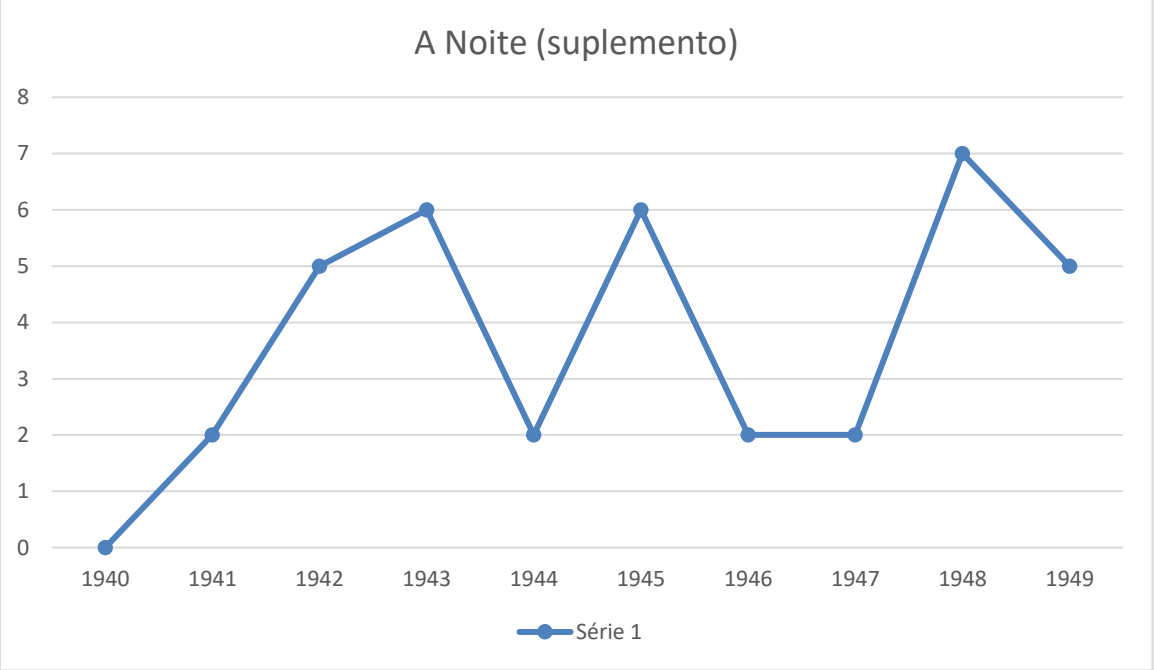

Gazeta de Notícias
35
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

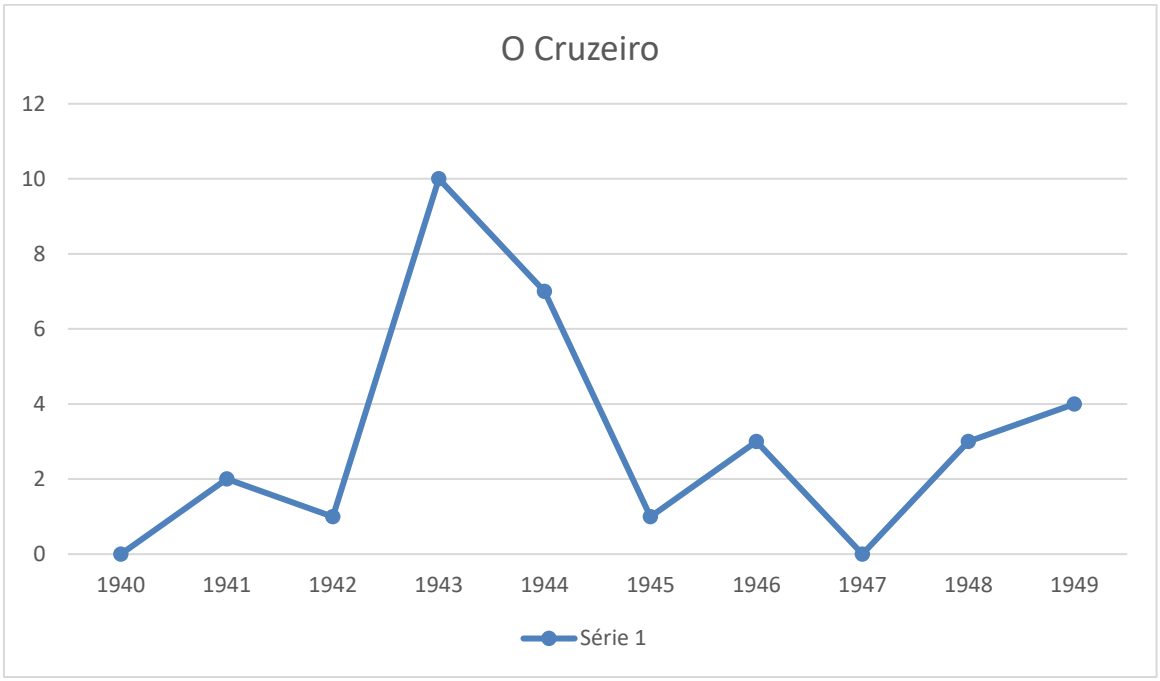

Correio da Manhã
35
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

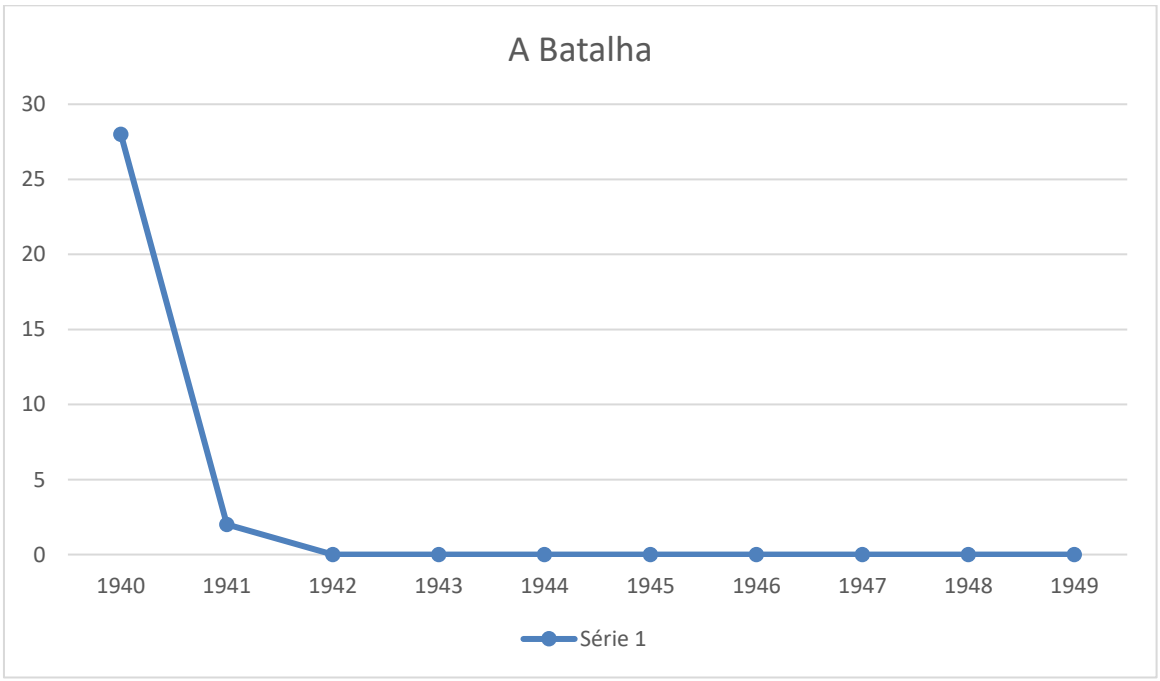

Jornal do Brasil
50
45
40
35
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

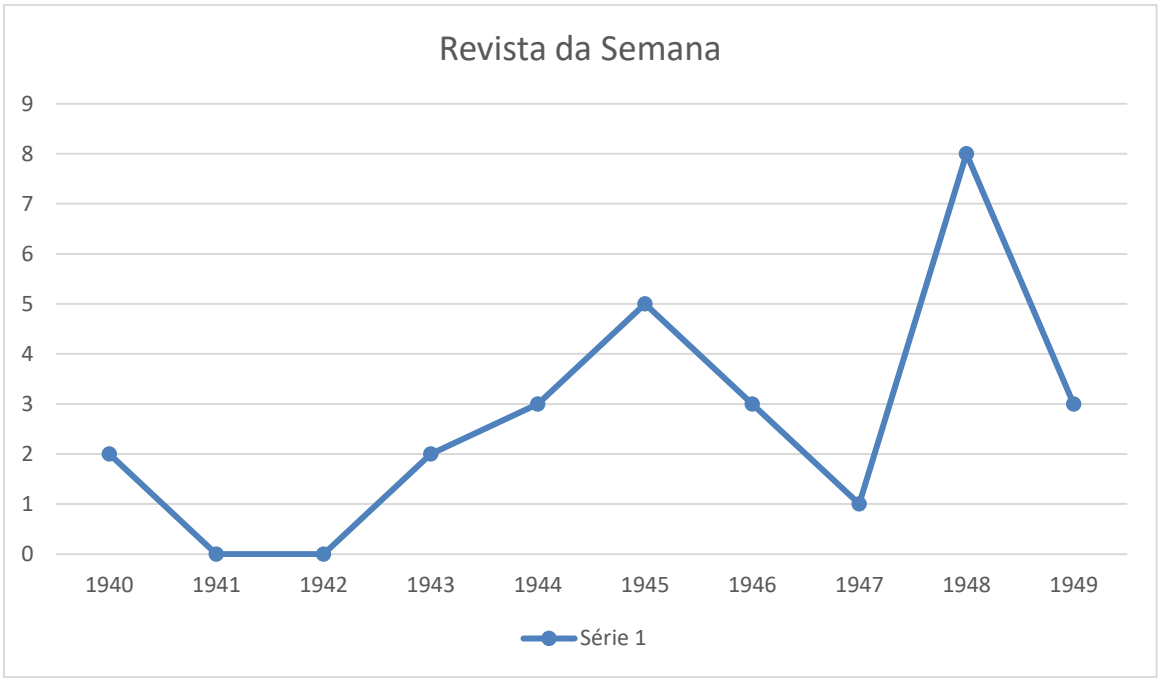

Diário Carioca
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

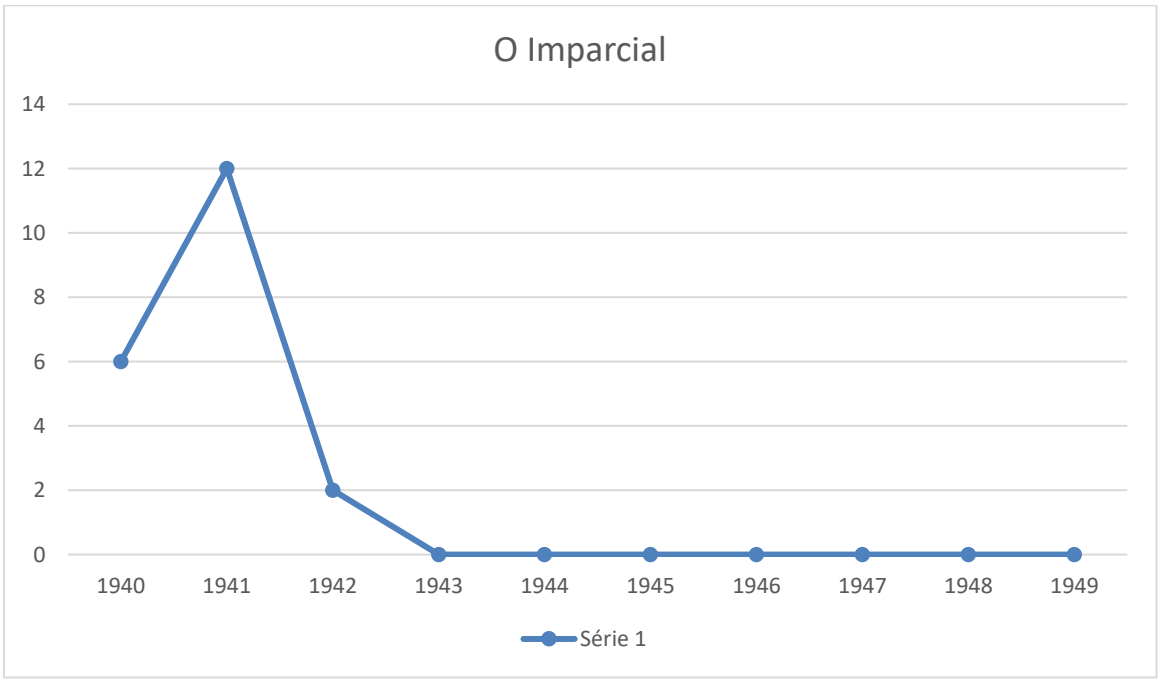

A Cena Muda
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

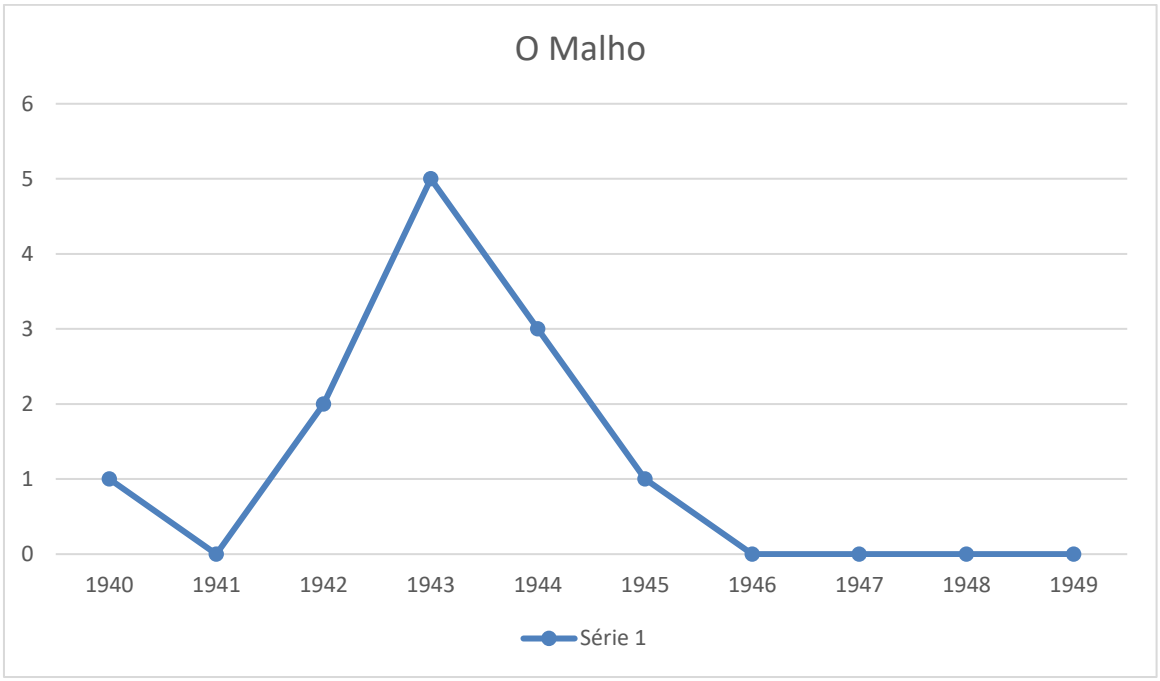

A Noite (suplemento)
8
7
6
5
4
3
2
1
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

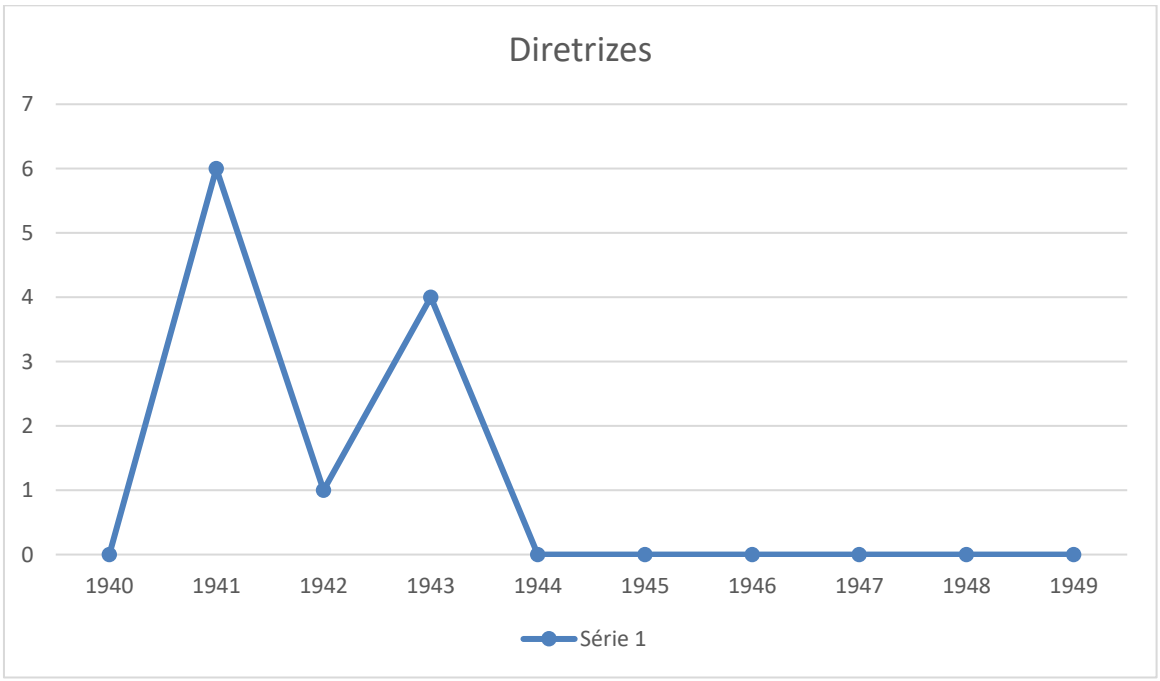

O Cruzeiro
12
10
8
6
4
2
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

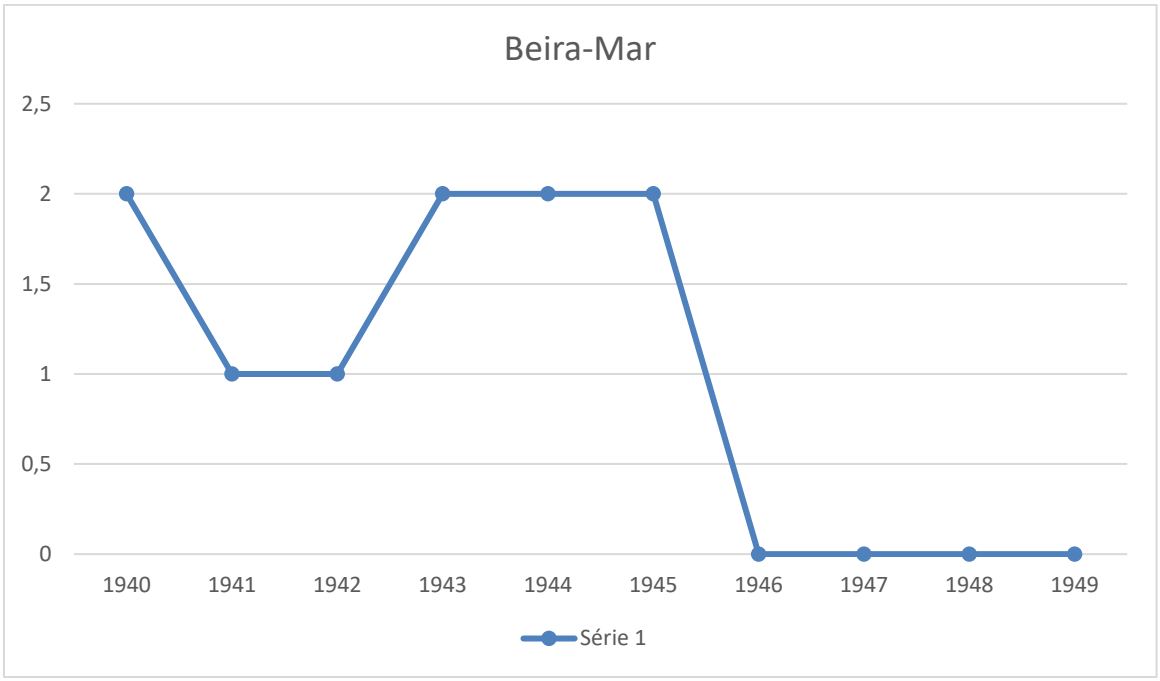

A Batalha
30
25
20
15
10
5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

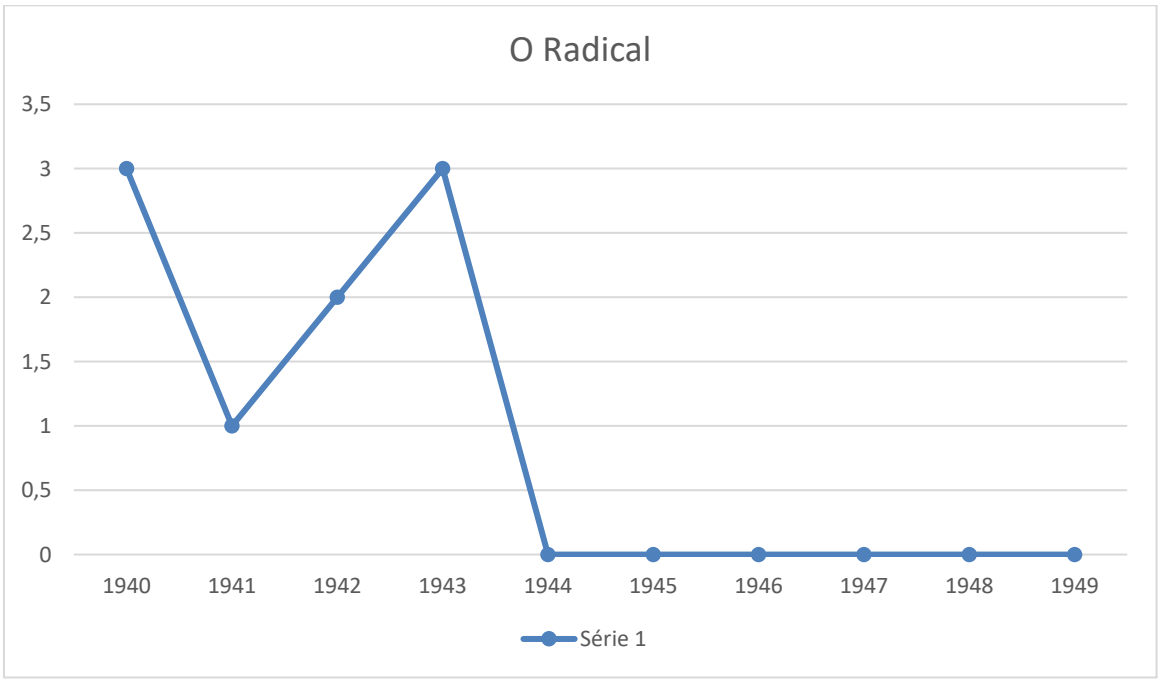

Revista da Semana
9
8
7
6
5
4
3
2
1
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

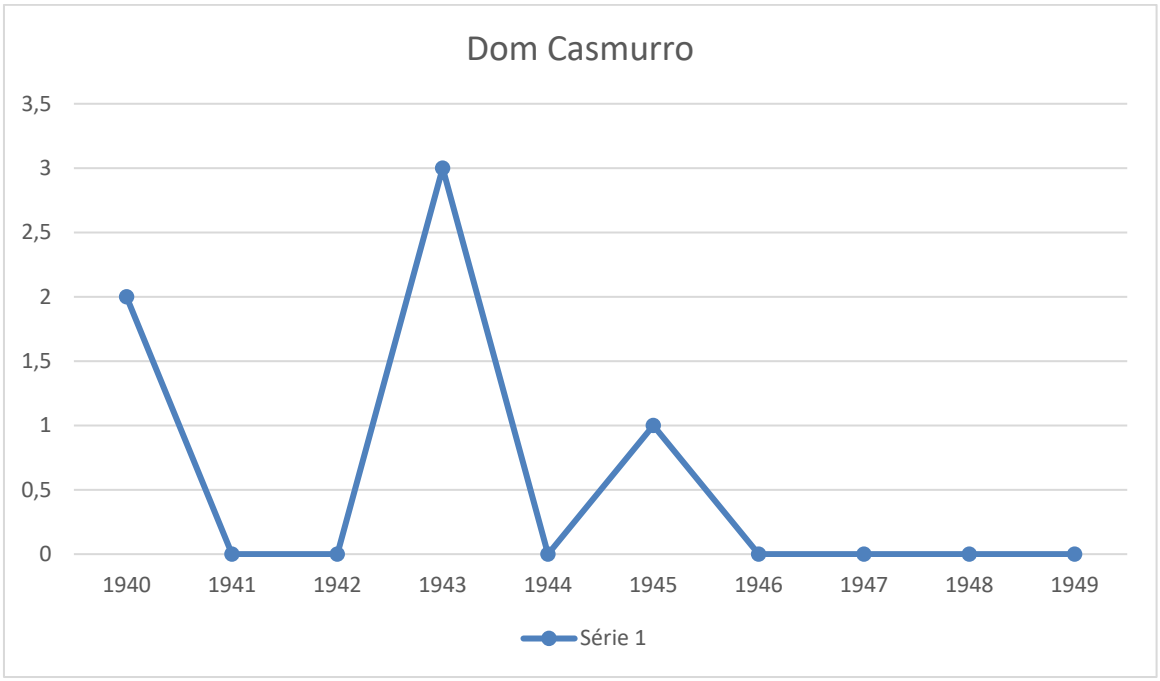

O Imparcial
14
12
10
8
6
4
2
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

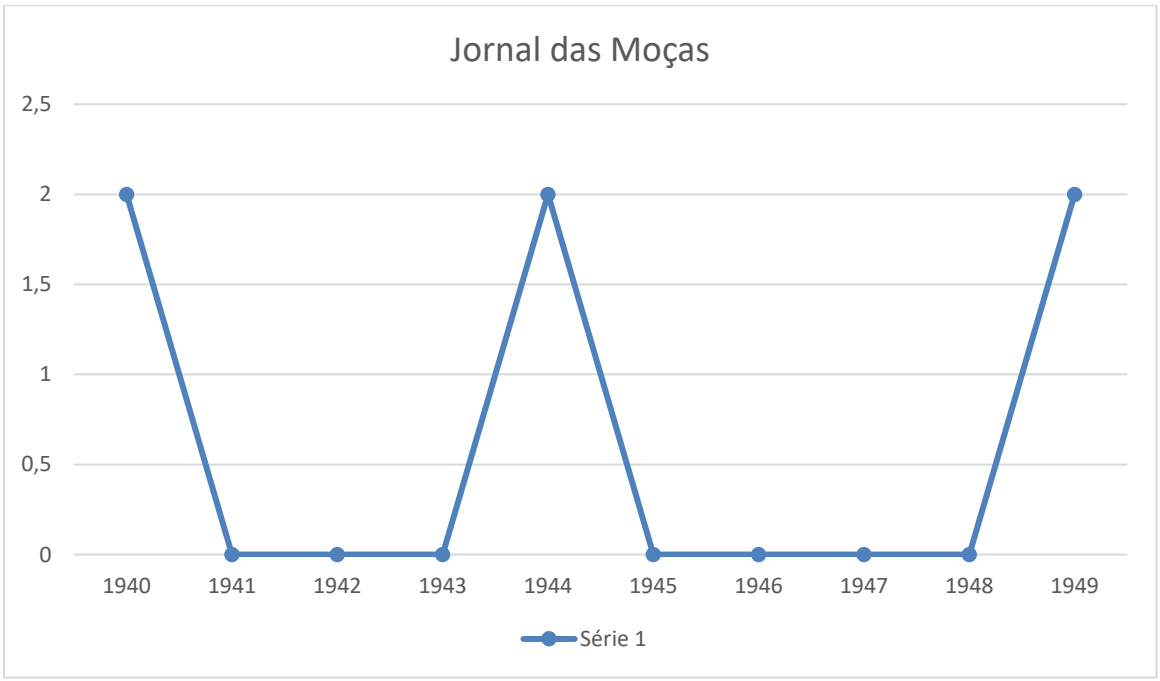

O Malho
6
5
4
3
2
1
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

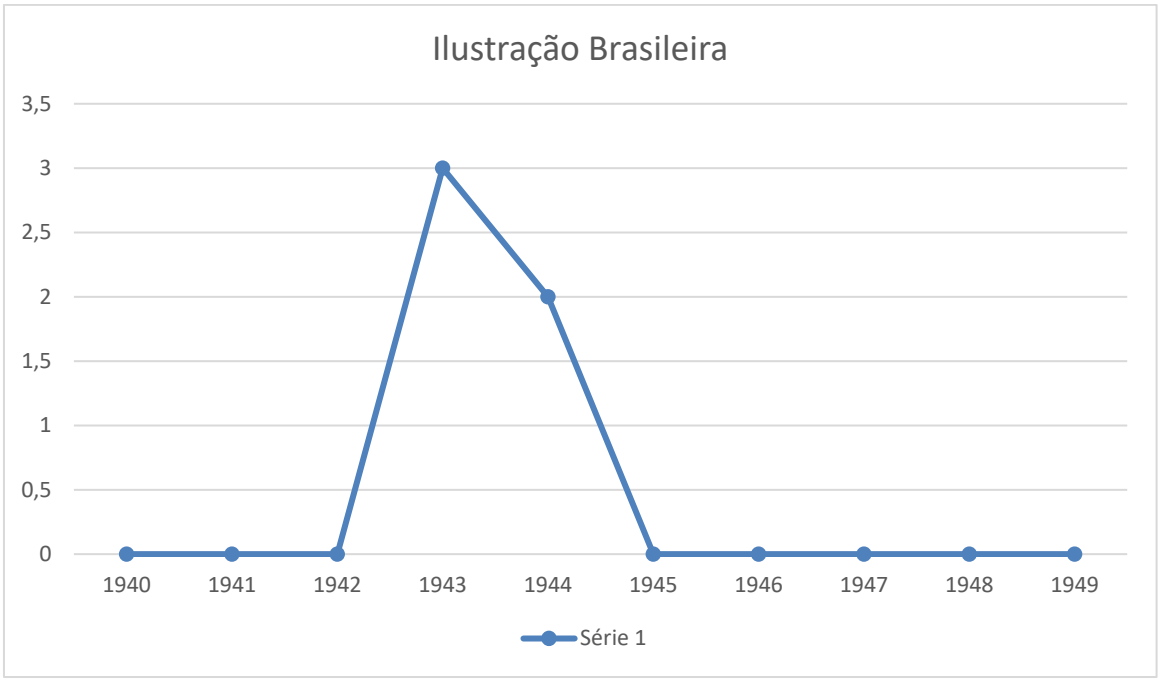

Diretrizes
7
6
5
4
3
2
1
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1


Beira-Mar
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

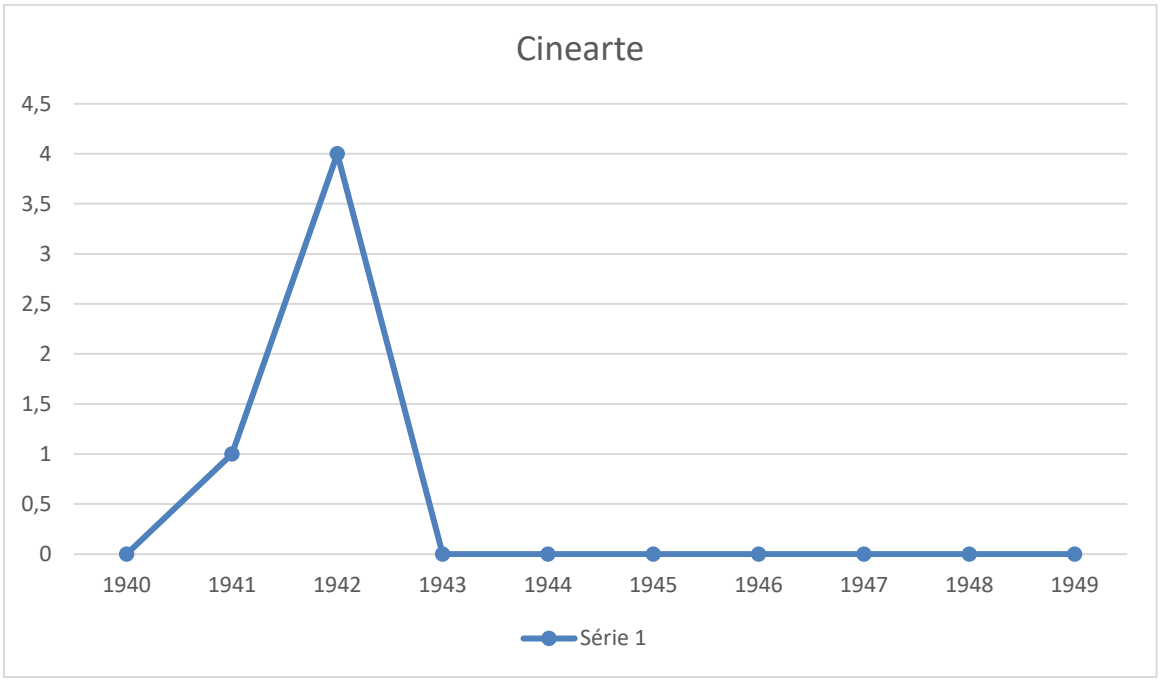

O Radical
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

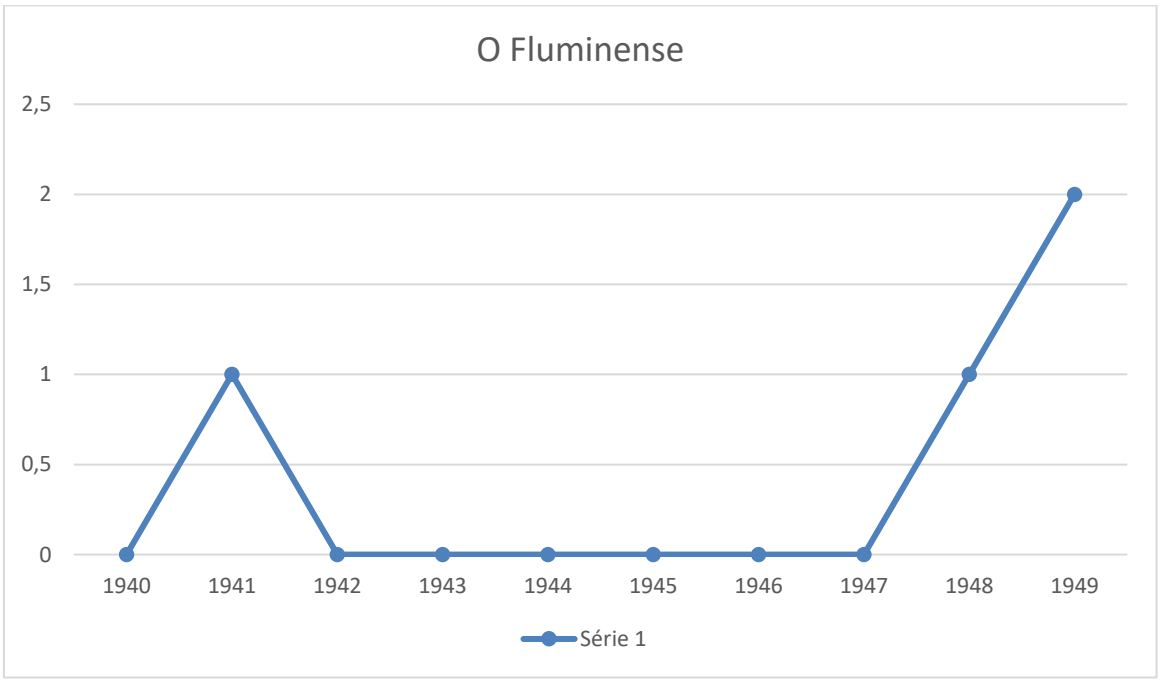

Dom Casmurro
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

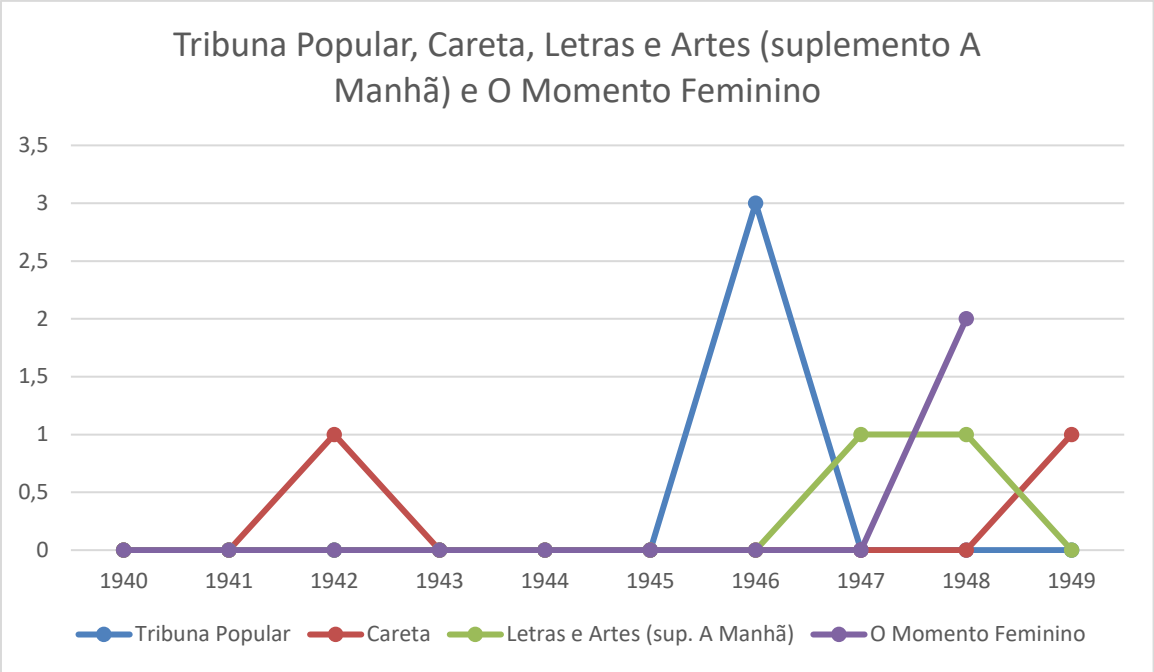

Jornal das Moças
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1

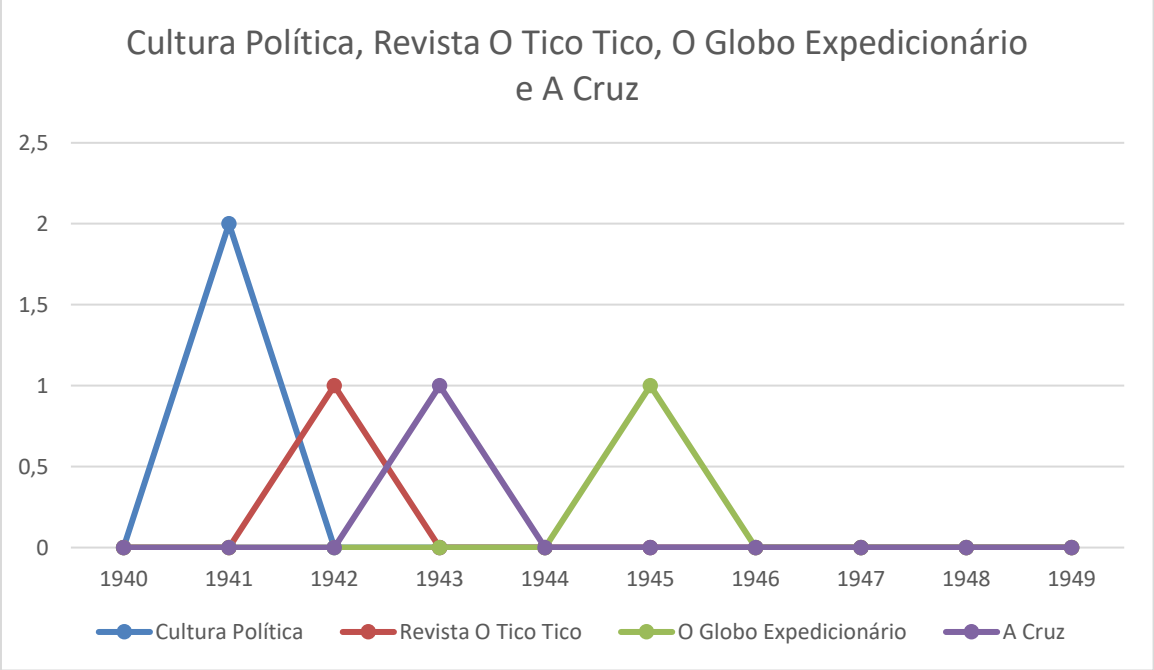

Ilustração Brasileira
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1


Revista do Rádio
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1


Cinearte
4,5
4
3,5
3
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1


O Fluminense
2,5
2
1,5
1
0,5
0
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
Série 1





Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Esses gráficos nos revelam dados interessantes sobre o contexto de atuação de Eros Volusia ao longo da década de quarenta. O que podemos notar, num primeiro momento, é que até 1945 seu nome esteve constantemente na mídia, diminuindo ao longo de 1946, 1947 e 1948, e voltando à cena em 1949. Não coincidentemente, o governo de Getúlio Vargas se encerrou

em 1945, e, com ele, o Estado Novo e o foco na identidade nacionalista. José Linhares, o substituto de Vargas na Presidência, governou por três meses até que eleições fossem feitas e o então eleito Eurico Gaspar Dutra assumisse. Não podemos, evidentemente, considerar que a política nacionalista sofreu uma brusca quebra com a deposição de Vargas, mas esse deixou de ser o carro-chefe do governo seguinte. Ela ainda existia e era incentivada, dado o próprio contexto do período, mas os embates, particularmente na área da educação, começaram a oscilar. Sobre o conteúdo educacional, Schwartzman, Bomeny e Costa (2000, p.51) nos dizem que:

> O que dava à educação naqueles tempos a relevância política que ela já não mantém era a crença, por quase todos compartilhada, em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação. Havia os que preferiam a educação humanística sobre a técnica; os que defendiam o ensino universal contra os que preferiam escolas distintas para cada setor da sociedade; os que se preocupavam com o conteúdo ético e ideológico do ensino contra os que favoreciam o ensino agnóstico e leigo. Havia os defensores da escola pública e os guardiães da iniciativa privada; os que punham toda a ênfase na formação das elites e os que davam prioridade à educação popular. Todos concordavam, contudo, que optar por esta ou aquela forma de organização, controle ou orientação pedagógica significaria levar a sociedade para rumos totalmente distintos, de salvação ou tragédia nacional. (...) A partir da década de 1930, (...) os componentes ideológicos passam a ter uma presença cada vez mais forte na vida política, e a educação seria a arena principal em que o combate ideológico se daria.

Diante disso, não é surpreendente a importância que Vargas, na pessoa de seu ministro Gustavo Capanema, deu à educação, e a insistência de inserir em suas diversas instâncias o ideal de brasileiro e de nacionalismo preconizado pelo Estado Novo. Segundo Daniela Moreau (1992, p.115), o domínio estatal de Capanema, sob o nome de Vargas, deu-se através da minuciosa e padronizada definição dos currículos, processos didáticos e da própria organização escolar, obrigatórios para todo o país, além da estrutura burocrática de inspeção dos estabelecimentos de ensino, garantindo, assim, que a União detivesse o total controle, fiscalização e direção da ação educacional em todo o país.

Porém a política de Dutra e, posteriormente, de seu Ministro da Educação e Saúde Pública, Clemente Mariani, era a descentralização dos processos educativos. Com isso, os conteúdos ideológicos do Estado Novo foram retirados dos currículos e, com a constituinte de 1946, a educação ganhou novos objetivos[25], não mais formar brasileiros adequados à imagem

[25] Mariani organizou-se em duas vertentes principais para driblar o aparelho jurídico e formal que fora formado para sustentar a centralização do Estado Novo: Organizar campanhas nacionais (como a de alfabetização de

de nação sólida e forte, calcada na mestiçagem, mas uma política educacional mais democrática e descentralizada, com maior autonomia por parte dos estados e das próprias escolas para discutir os conteúdos curriculares.

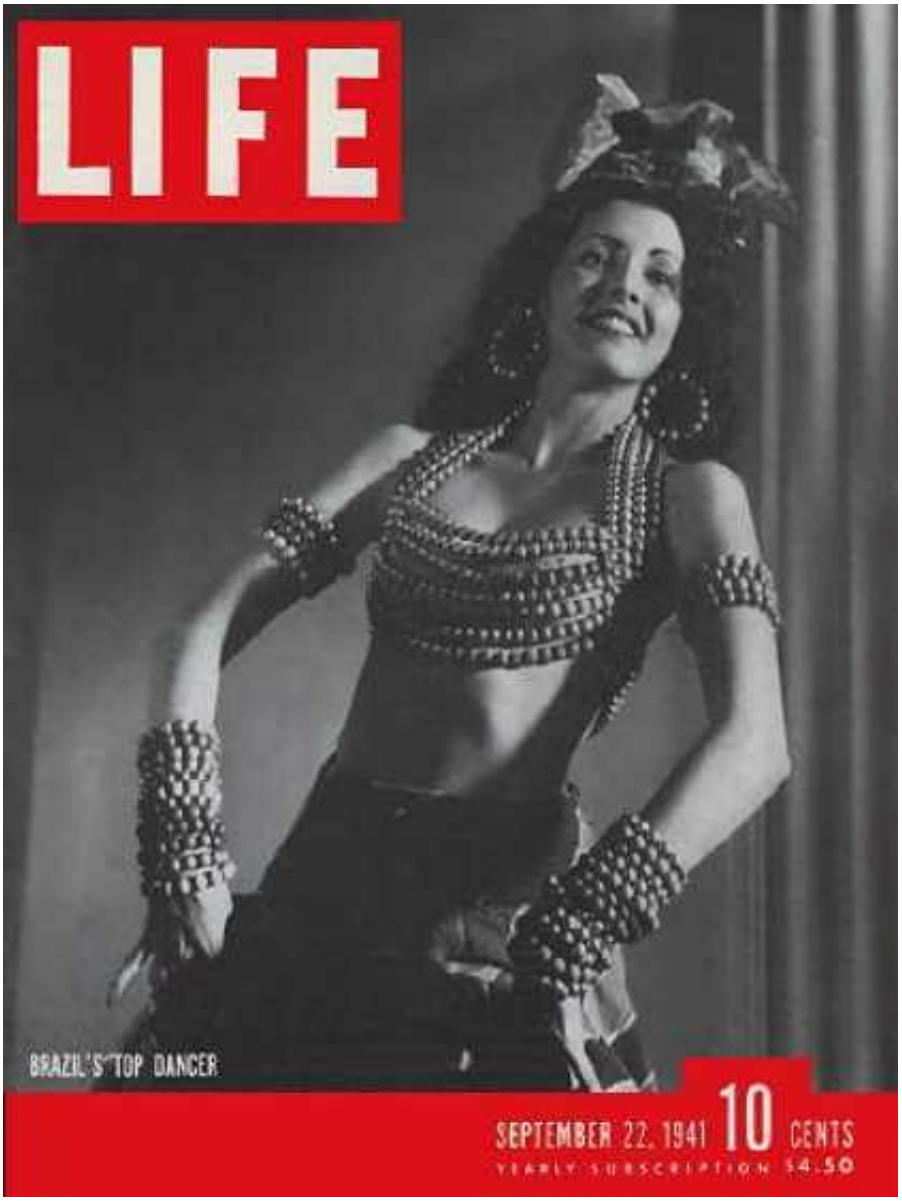
Com base nos gráficos demonstrados anteriormente, torna-se importante ressaltar esse contexto de mudança educacional pois, não apenas Volusia era diretora na escola de bailados do Serviço Nacional de Teatro – uma instituição estatal e, portanto, fortemente influenciada pelas ideias do Estado Novo –, como também era bastante próxima de Gustavo Capanema. Com a mudança de parâmetros no novo governo a partir de 1946, é um dado que nos chama atenção o fato de seu nome figurar menos na mídia na segunda metade da década de quarenta.

Além disso, não podemos ignorar que durante o período entre 1940-1945 ainda se desenrolava a II Guerra Mundial e a Política de Boa Vizinhança (ver nota 14) dos EUA com o Brasil ainda vigorava fortemente. Foi também a época de criação do personagem Zé Carioca por Walt Disney, a personificação do malandro carioca. Durante esse período, as relações entre Brasil e EUA estiveram muito próximas, com a imagem do Brasil sendo constantemente reproduzida nos EUA de diversas formas. Não à toa foi nessa janela temporal que Volusia foi capa da revista Life e participou do filme Rio Rita. Após 1945, com o fim da guerra, essas relações esfriaram e, assim, Volusia também começou seu ocaso, ainda que lentamente. Em 1948 a bailarina representou o Brasil nos *Archives Internationales de la Danse*, em Paris, mas, se comparado ao *frisson* que causou com a capa da revista Life ou com a participação em Rio Rita, a cobertura da imprensa foi bem mais modesta. Em 1949 ela volta a ser bastante citada pela participação em duas peças do teatro de revista, Passo de Girafa e A Borracha é Nossa, mas já sem a atenção de outrora (seu nome é citado juntamente com o elenco, com pouco ou nenhum destaque).

Sobre a Life Magazine, Eros Volusia foi capa da revista estadunidense em 22 de setembro de 1941, em uma reportagem fotográfica de página inteira, com um pequeno texto apresentando-a.

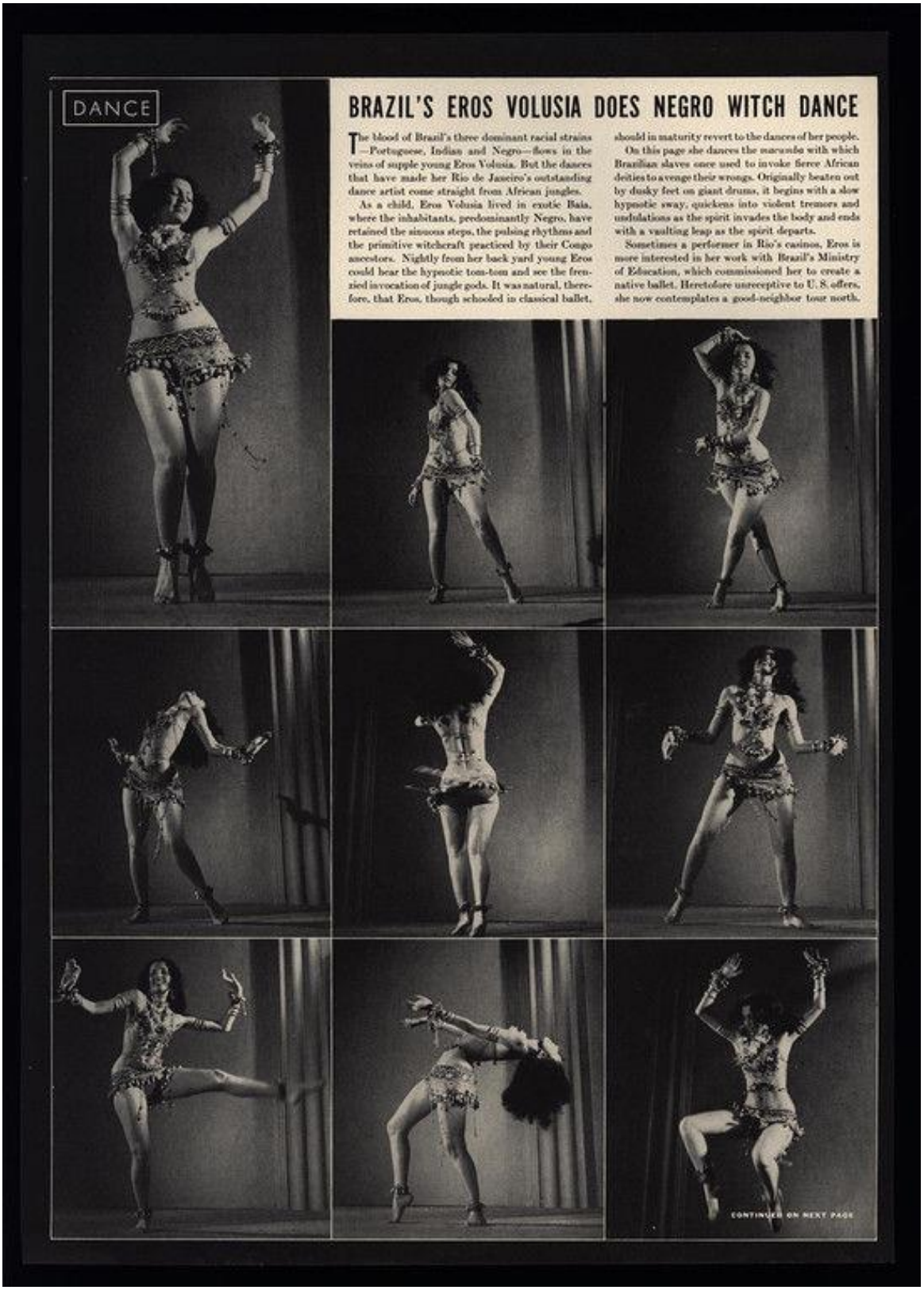
adultos) – que, pelo seu caráter transitório, não estariam sujeitas aos entraves legais –, e acelerar no Congresso a promulgação de uma nova legislação educacional. Para isso, ele convocou uma comissão encarregada de elaborar um anteprojeto de lei das "Diretrizes e Bases da Educação Nacional" que, após aprovado pelo Ministro, seria encaminhado ao legislativo (MOREAU, 1992, p.125).

Figura 7 – Eros como capa da Revista Life



Fonte: Life Magazine, 22 de setembro de 1941.

Figura 8 – Foto reportagem interna da revista.



Fonte: Life Magazine, 22 de setembro de 1941.

> O sangue das três linhagens raciais dominantes no Brasil - portugueses, indígenas e negros - corre nas veias flexíveis da jovem Eros Volusia. Mas as danças que a fizeram uma excelente bailarina no Rio de Janeiro vieram diretamente das selvas africanas.
> Quando criança, Eros Volusia viveu na exótica Bahia, onde os habitantes, predominantemente negros, preservaram os passos sinuosos, os ritmos pulsantes e a bruxaria primitiva praticados por seus antepassados do Congo. Durante as noites, de seu quintal, a jovem Eros podia ouvir o tom-tom hipnótico e ver a invocação frenética dos deuses da selva. Seria natural, portanto, que Eros, embora educada em ballet clássico, se voltasse mais tarde para as danças de seu povo.
> Nesta página ela dança a macumba, com que os escravos brasileiros chamavam ferozes divindades africanas para vingá-los. Originalmente batido por pés negros acompanhados por tambores gigantes, ela começa com uma lenta influência hipnótica, acelera em violentos tremores e ondulações conforme o espírito invade o corpo, e termina com um salto em arco conforme o espírito se afasta.
> Às vezes se apresentando em cassinos do Rio de Janeiro, Eros está mais interessada em seu compromisso com o Ministro da Educação brasileiro, que lhe encomendou a criação de um ballet nativo. Até então pouco receptível às ofertas dos EUA, ela agora nos contempla com uma viagem de boa vizinhança ao norte[26].

Cabe ressaltar aqui os termos pelos quais a publicação se refere às danças africanas: "passos sinuosos, ritmos pulsantes e **bruxaria primitiva**" (grifo nosso). A herança negra estilizada por Eros Volusia é vista como "exótica", com "ferozes e vingativas divindades". Mostra-se bem clara a imagem que a religiosidade negra tinha para a publicação, uma prática de bruxaria com deuses vingativos, que se refletia nos rituais com tambores e danças frenéticas. Essa visão não diferia muito da que se tinha no Brasil, onde o Cristianismo era a regra e a Igreja Católica tinha grande influência no governo Vargas. Para Swhartzman, Bomeny e Costa (2000, p.47), havia um acordo tácito entre Vargas e a Igreja.

> A parte visível deste acordo foi a aprovação, pela Assembleia Constituinte de 1934, das chamadas "emendas religiosas". A parte não dita, mas certamente de consequências mais profundas, foi a entrega do Ministério da Educação a Capanema, como homem de confiança da Igreja e encarregado de levar à frente seu projeto educacional e pedagógico, tal como era expresso através de seu representante leigo mais autorizado, Alceu Amoroso Lima.

[26] "The blood of Brazil's three dominant racial straind - portuguese, indian and negro - flows in the veins of supple young Eros Volusia. But the dances that have made her Rio de Janeiro's outstanding dance artist come straight from african jungles.
As a child, Eros Volusia lived in exotic Baía, where the inhabitants, predominantly negro, have retained the sinuous steps, the pulsing rhythms and the primitive witchcraft practiced by their congo ancestors. Nightly from her back yard young Eros could hear the hypnotic tom-tom and see the frenzied invocation of jungle gods. It was natural, therefore, that eros, though schooled in classical ballet, should in maturity revert to the dances of her people.
On this page she dances the macumba with which brazilian slaves once used to invoke fierce african deities to avenge their wrongs. Originally beaten out by dusky feet on giant drums, it begins with a slow hypnotic sway, quickens into violent tremors and undulations as the spirit invades the body and ends with a vaulting leap as the spirit departs.
Sometimes a performer in Rio's casinos, Eros is more interested in her word with Brasil's Ministry of Education, which commissioned her to create a native ballet. Heretofore unrecebptive to U.S. offers, she now contemplates a good-neighbor tour north." Tradução nossa, a partir do original da revista Life, 22 de setembro de 1941, pág. 58.

Lembramos que o Candomblé, no Rio de Janeiro, era visto como “mistificação” por certos setores da sociedade, tendo as autoridades policiais chegado muitas vezes a prender babalorixás como Joãozinho da Goméia (ver páginas 40 e 41). Nesse contexto, por que Volusia, que declaradamente buscava inspiração em terreiros, fazia tanto sucesso? A dança que ela apresentava diluía aspectos importantes dos cultos de matriz africana, e levava ao público uma visão mais facilmente aceita, curiosa, quase como um conto expresso em movimento.

Nas imagens que ilustram a nota de apresentação da bailarina (figura 8), Volusia dança sua coreografia denominada “Macumba” diante das lentes de Hart Preston. Os figurinos usados pela bailarina muitas vezes pouco ou nada tinham a ver com suas comunidades de origem, exceto, talvez, por pequenos detalhes como um turbante, uma saia longa ou penas. Nessas fotos fica evidente o apelo sensual do qual ela se apropriara e demonstrava em seus números. Essa mesma coreografia foi apresentada em Rio Rita, junto com Tico Tico no Fubá, porém com figurino diferente do que ela figura nas fotos (figuras 8 e 9).

Figura 9: Eros Volusia e Lou Costello, durante as gravações de Rio Rita.



Fonte: PEREIRA, 2004, p.117

A gestualidade dos terreiros mostra-se claramente presente, com fortes giros, movimentos cadenciados da coluna e braços, e tronco levemente curvado, além das mãos simultaneamente levadas à testa e à parte posterior da cabeça. Em determinada parte da coreografia, Volusia, mão esquerda às costas e direita erguida, como numa bênção, passa por cada bailarina, que gira freneticamente – o giro cessa quando Volusia passa para a seguinte. Esses elementos podem ser vislumbrados na sequência fotográfica da Life, onde aparecem, por exemplo, sugestões dos movimentos vigorosos de tronco e membros superiores, além da captura do que parece ser um giro (fotografia central, figura 8).

Como podemos notar, Volusia era uma artista extremamente midiática. Para além de toda a popularidade com a mídia impressa, sua participação em diversos filmes reforçou ainda mais a imagem de "bailarina do Brasil" que foi construída em torno dela. Apenas na década de 40 ela participou de três filmes nacionais: Pra Lá de Boa[27]; Romance Proibido[28] e Caminho do Céu[29]; e um internacional: Rio Rita[30]. Em nenhum deles Volusia atuou como atriz, mas apresentou suas criações coreográficas em números musicais, como a famosa Tico Tico no Fubá em Rio Rita, ou O Coro das Lavadeiras, em Caminho do Céu.

O que é importante ressaltar aqui é a quantidade de material disponível para analisar a vida e a obra de Eros Volusia. Naturalmente, mostra-se relativamente fácil o acesso à documentação de uma artista que por tanto tempo esteve tão em voga. No caso de Earp, como veremos, as coisas se processam de forma um pouco diferente.

1.1.3. HELENITA SÁ EARP E O TRABALHO ACADÊMICO

A relação de Earp com a grande mídia da época foi muito mais discreta do que a de Volusia. A primeira menção ao seu nome de solteira, Maria Helena Penteado Pabst, aparece na revista Para Todos, de 23 de agosto de 1930, em uma matéria elogiosa à apresentação dos alunos da Escola Figueiredo. No mesmo ano, no jornal O Globo (28 de novembro de 1930), anuncia-

[27] Dirigido por Luiz de Barros e produzido pela Jaguar Filmes, em 1949. Este filme encontra-se perdido.
[28] Dirigido por Adhemar Gonzaga e produzido pela Cinédia, em 1944. Encontra-se disponível na Cinemateca Brasileira, em São Paulo.
[29] Filme de Milton Rodrigues, produzido pela Cinédia e Corrêa Souza Filmes, em 1943, e que também encontra-se disponível na Cinemateca Brasileira, porém em formato película.
[30] De S. Sylvan Simon, produzido por Loew's e Metro-Goldwyn-Mayer [MGM], em 1942, que não pode ser encontrado disponível no Brasil atualmente, apenas via importação.

se um vesperal de arte do casal Vera Grabinska e Pierre Michallowski[31] no qual a então mencionada Helenita Penteado Pabst, na época com cerca de 11 anos, faria parte das apresentações no Municipal. A própria ausência de um nome artístico marcante – como o de Eros Volusia – dificulta a pesquisa ao leitor curioso, exigindo uma acurada análise das fontes. Earp é mencionada ora como Helena Penteado Pabst, ora como Helena Pabst, ora como Maria Helena Sá Earp, e todas as variações possíveis de seus nomes.

As informações mais relevantes que podemos obter através da mídia dão conta de seus trabalhos na Escola Nacional de Educação Física da Universidade do Brasil (doravante apenas ENEFD[32]). Vários jornais noticiaram a admissão dos primeiros professores da ENEFD em março de 1940, tais como Jornal do Brasil, Diário de Notícias, A Batalha, A Noite (figura 10), além da aprovação de Earp para uma bolsa na Ohio University, em outubro de 1942, como podemos ver na nota da Gazeta de Notícias (figura 11).

[31] O russo Michailowsky e a francesa Grabinska, radicados no Brasil desde 1926, pretendiam fundar a primeira escola oficial de balé da cidade do Rio de Janeiro, o que acabou não acontecendo devido à abertura da Escola de Bailados do Municipal, em 1927. Dedicaram-se, então, a ministrar aulas de balé em clubes cariocas (FARO; SAMPAIO, 1989).

[32] ENEFD, ou Escola Nacional de Educação Física e Desportos, passou a ser denominada EEFD, ou Escola de Educação Física e Desportos, após a reforma universitária de 1968. Neste trabalho, as referências a ENEFD dizem respeito a fatos ocorridos antes dessa data e, EEFD, após ela.

Figura 10 – Nomeação de professores para a ENEFD



— Calculo da I. P. M.

PROFESSORES PARA A ESCOLA DE EDUCAÇÃO PHYSICA

O chefe do governo approvou a proposta de admissão dos professores e assistentes das diversas cadeiras da Escola Nacional de Educação Physica e Desportos, feita pelo Ministerio da Educação e de accordo com o parecer do DASP.

Foram os seguintes os candidatos propostos e que tiveram suas admissões processadas: Maria Helena Penteado Pabst, professora cathedratica de gymnastica rythmica; Alfredo Colombo, cathedratico da 1.ª cadeira de Educação Physica Geral; Luzia Paoliello, cathedratico da 2.ª cadeira de Educação Physica Geral; Oswaldo Gonçalves, cathedratico da cadeira de Desportos Terrestres Individuaes; Alberto Latorre de Faria, cathedratico da cadeira de desportos de ataque e defesa; estes, mediante o salario mensal de 2:300$000. Para as funcções de assistente, mediante o salario mensal de 1:100$000, foram indicados: Laureano Vieira Pontes Corrêa, Anatomia e Physiologia Humanas e Hygiene applicada; Cid Braune Filho, Anesiologia; Aluizio Freire Ramos Accioly, Physioterapia; Maria de Lourdes Rosario de Oliveira, Biometria; Maria Jacy Nogueira Vaz, Methodologia da Educação Physica e Treinamento Desportivo; Victor Macedo Soares Alves, Educação Physica Geral; Odette Pereira da Silva, Educação Physica Geral; Paulo Azevedo, Desportos Terrestres Individuaes; Yvette Mariz, Desportos Terrestres Individuaes; Jonas Corrêa da Costa, Desportos Terrestres Collectivos; Tacarijú Thomé de Paula, Desportos Aquaticos — Remo; Elza Maria de Oliveira, Gymnastica Rythmica; Maria Lenk, Historia e Organização da Educação Physica e Desportos; Oswaldo Ferreira da Costa, Desportos Aquaticos — Natação; Vicente Rondinelli, Traumatologia Desportiva e Soccorros de Urgencia; e Levy de Magalhães Mello, Desportos Terrestres Collectivos.

Deixaram de ter suas admissões approvadas os propostos para as cadeiras de Esgrima e de Ataque e Defesa — Box — em vista de não haverem apresentado os documentos exigidos por lei.

VARIAS NOTICIAS

Fonte: Jornal Diário de Notícias, 03 de março de 1940[33].

[33] Texto da nota: "Professores para a Escola de Educação Physica. O chefe do governo approvou a proposta de admissão dos professores e assistentes das diversas cadeiras da Escola Nacional de Educação Physica e Desportos, feita pelo Ministério da Educação e de accordo com o parecer do DASP.
Foram os seguintes os candidatos propostos e que tiveram suas admissões processadas: Maria Helena Penteado Pabst, professora cathedrática de gymnastica rythmica; [...].
Deixaram de ter suas admissões approvadas os propostos para as cadeiras de Esgrima e de Ataque e Defesa - Box - em vista de não haverem apresentado os documentos exigidos por lei [sic]".

Figura 11 – Divulgação da concessão de bolsas de estudos em universidades americanas.



Bolsas de estudos em universidades americanas

VITORIOSO O INTERCÂMBIO CULTURAL

O Instituto Brasil-Estados Unidos, orgão dedicado exclusivamente ao intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, vem colaborando, com o "Instituto of International Education", de Nova York, na obtenção de bolsas de estudos em universidades norte-americanas para os nossos jovens gradundos.

No ano findo, cerca de trinta rapazes e moças brasileiros lograram oportunidade de estudo naquele pais. O número de bolsas que este ano deveria ser maior foi afinal restringido pelas dificuldades de transporte na hora presente.

Ainda assim, já foram concedidas e estão em andamento bolsas para os seguintes candidatos:

Flavio Henrique Lyra da Silva da Faculdade Nacional de Engenharia para se aperfeiçoar em Engenharia Civil na Califórnia Institute of Tecnology; Eduardo Guidão da Cruz graduado pela Escola Nacional de Engenharia e Faculdade de Direito para se aperfeiçoar em "Social Insurance" na Universidade de Michigan; da Escola Nacional de Agronomia vão os seguintes candidatos: Jefferson Firth Rangel e Simão Camel para a Universidade de Califórnia; Nahum Isaac Klein para a Universidade de Michigan; do Instituto de Quimica Agricola, Taygoara Fleury de Amorim e Oscar Ribeiro respectivamente para a Universidade de Cornell e Michigan; Luiz Torres Barbosa do Instituto Nacional de Medicina na especialidade de Puericultura para a Universidade de Chicago; Maria José Fonseca Paiva, da Escola Tecnica de Serviço Social para Serviço Social, na Pensylvania College for Women, e José Vieira Brandão do Instituto Nacional de Musica para a Universidade de Southern Califórnia; Frederico Landulpho Velloso, da Escola Politecnica da Baia para Texas A & M College. Outras bolsas foram oferecidas aos seguintes candidatos: Maria Helena Penteado Pabst, na Ohio University, Stella Maria Cavalcanti, no Smith College, Rubens Benatar na University of Florida; Evelyn Diva Ashlin no Wells College. Acham-se já nos Estados Unidos José Henrique Godoy da Mata Machado, da Escola de Medicina de B. Horizonte cursando ortopedia na Universidade de Wisconsin, e Maria Luiza de Ouro Preto, em Vassar College.

Restringida a faculdade emissora do governo

O presidente da República assinou o seguinte decreto-lei:

O presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 180 da Constituição, decreta:

Art. 1.º — A Carteira de Redesconto do Banco do Brasil, alem de operar no redesconto, é autorizada a fazer empréstimos a bancos, quando garantidos por "Letras do Tesouro", veniveis em praza nunca excedente de 180 (cento e oitenta) dias.

Art. 2.º — A partir da vigência desta lei, tanto as emis-

Fonte: Jornal Gazeta de Notícias, 07 de outubro de 1942[34]

[34] Texto da nota: "Bolsas de estudos em universidades americanas. Vitorioso o intercâmbio cultural. O Instituto Brasil-Estados Unidos, órgão dedicado exclusivamente ao intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, vem colaborando, com o 'Instituto of International Education', de Nova York, na obtenção de bolsas de estudos em universidades norte-americanas para os nossos jovens graduados.

Essa bolsa concedida a Earp (figura 11) endossa mais uma vez o que vimos falando até aqui acerca das relações entre Brasil e EUA. No contexto da II Guerra Mundial e da Política da Boa Vizinhança estadunidense, não só Eros Volusia mas também Helenita Sá Earp foram beneficiadas em suas carreiras, cada uma a seu modo.

Em 14 de setembro de 1945, o jornal A Noite, página 8, publicou uma extensa e elogiosa matéria acerca da ENEFD, destacando em particular o trabalho de Earp nas turmas de Ginástica Rítmica.

> Explicou-nos a professora Sá Earp que essa aula de ginástica ritmica das alunas da segunda série superior, é diária, tendo a cadeira parte importante no programa de Educação Física. [...] Prosseguindo diz-nos o capitão Lyra que dentre as realizações da atual diretoria está a solução do problema da educação física feminina no Brasil. A aula de ginástica ritmica é um dos pontos essenciais desse programa.
> [...]
> Como é do conhecimento de todos - afirma - a Escola está empenhada em trazer para o Brasil todos os processos de educação física empregados nos países pioneiros; estes, uma vez metodizados e adaptados ao nosso meio e clima, poderão ser adotados em todo o território nacional. A Escola está cogitando, portanto, de resolver o problema da educação física elementar, secundária e superior.
> [...]
> Tivemos oportunidade de observar que a ginástica ritmica é considerada como um dos principais processos de trabalho físico escolhido pela direção da Escola, para aquele fim. [...] Através da ginástica ritmica prepara-se o corpo para chegar-se ao bailado que, para a Escola, é encarado sob o ponto de vista de dança natural ou dança moderna, pois que o bailado clássico, com suas posições antifisiológicas não pode ser praticada na Escola.
> Notamos que na própria lição de educação física são introduzidos os "passos de baile" e as "danças regionais", o que é interessantíssimo.
> [...]
> É por essa razão que a Escola Nacional de Educação Física e Desportos, considerando a dança moderna um fator preponderante na educação física feminina, dá todo o apoio a um amplo desenvolvimento da cadeira de ginástica ritmica feminina [sic].

Como podemos perceber, na matéria, além de ressaltar a importância da ginástica rítmica para o desenvolvimento da educação física em todo o país, nos mais diversos níveis de ensino, o jornalista (cujo nome não é mencionado) curiosamente mistura noções de danças regionais, dança moderna e ginástica, dando a entender que ele, enquanto espectador presencial (e talvez leigo no assunto) consegue depreender o que se ensina na ENEFD como uma mescla de todos esses saberes, pelas mãos de Earp.

No ano findo, cerca de trinta rapazes e moças brasileiros lograram oportunidade de estudo naquele país. O número de bolsas que este ano deveria ser maior foi afinal restringido pelas dificuldades de transporte na hora presente.
Ainda assim, já foram concedidas e estão em andamento bolsas para os seguintes candidatos: [...]. Outras bolsas foram oferecidas aos seguintes candidatos: Maria Helena Penteado Pabst, na Ohio University [...] [sic]".

Algo importante que cabe ser ressaltado é que já em meados da década de 40 torna-se notável o interesse de Earp em usar sua posição, enquanto catedrática da cadeira de Ginástica Rítmica, para introduzir as primeiras noções de Dança Moderna no país – podendo, assim, ser considerada como uma das precursoras de tal estilo no Brasil. Além disso, também é plantada a semente das danças regionais na universidade. Sobre essas duas características do trabalho de Earp, é importante notar que, embora fortemente influenciada pelas ideias de Isadora Duncan[35], Rudolf Laban[36] e Émile Jaques-Dalcroze[37], como ela mesma fez questão de dizer algumas vezes[38], o seu aprofundamento na Dança Moderna deu-se mais tarde, já em fins da década de 50. Durante sua viagem aos EUA, entre 1959 e 1960, Earp teve contato direto com nomes fundamentais da Dança Moderna, como José Limón[39], Martha Graham[40], Merce Cunningham[41], entre outros famosos expoentes da época, nos cursos de verão do Connecticut College e nos cursos livres da cidade de Nova Iorque. Ainda em 1960, Earp começou a ministrar aulas de Dança Moderna no Theatro Municipal.

Sob a influência das ideias de Duncan, Laban e Dalcroze, como mencionamos, não foi preciso muito tempo para que Earp transformasse a cadeira de Ginástica Rítmica em algo muito mais parecido com uma "Dança Ritmica", como a chama o jornal A Manhã (figura 12). Na imagem estampada na capa do jornal, já podemos notar formas e posições que nos remetem claramente à Dança Moderna: Torções de tronco, braços angulosos e mãos em dorsiflexão, formas incomuns ao balé clássico, mas que se tornaram frequentes a partir da Dança Moderna.

---

[35] Nascida Dora Angela Duncanon em São Francisco, em 27 de maio de 1877, Isadora Duncan entrou para a História como o principal nome nos primeiros anos da Dança Moderna, sendo, inclusive, considerada por muitos autores como mãe desta. Questionava o que considerava como "amarras" no balé, as sapatilhas de ponta, os espartilhos, clamando por uma dança "natural" que ela dizia ter sido inspirada na Grécia Clássica.

[36] Rudolf von Laban nasceu em Pressburg, atual Bratislava, em 15 de dezembro de 1879. Foi um arquiteto, dançarino, coreógrafo, teatrólogo e musicólogo, considerado por muitos autores como o maior teórico da dança do século XX. Dedicou-se ao estudo e sistematização do movimento enquanto linguagem em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

[37] Émile Jaques-Dalcroze nasceu em Viena, em 6 de julho de 1865. Criou um sistema de ensino rítmico musical através do movimento corporal, que ficou mundialmente conhecido a partir da década de 1930.

[38] Veremos esse tema mais detidamente nos próximos capítulos.

[39] José Arcadio Limón, nascido em 12 de janeiro de 1908 em Culiacán, México, foi um pioneiro no campo da Dança Moderna. Em 1928, aos 20 anos, mudou-se para Nova York, onde estudou com Doris Humphrey e Charles Weidman. Em 1946, fundou a José Limón Dance Company.

[40] Martha Graham nasceu em 11 de maio de 1894, na Pensilvânia. Sua técnica de trabalho era voltada para a respiração, inspiração-contração, expiração-relaxamento, e também para o idealismo social e por uma forma melhor de vida. Em sua vida, ela recebeu homenagens que vão desde a Chave da Cidade de Paris, a Medalha Presidencial da Liberdade (EUA) até a Ordem da Coroa Preciosa do Império Japonês.

[41] Merce Cunningham era o nome artístico de Mercier Philip Cunningham, nascido em 16 de abril de 1919, em Whashington. Foi um bailarino e coreógrafo que possuía como características marcantes de sua dança o caráter experimental e o estilo vanguardista. É considerado por muitos como o responsável pela transição da Dança Moderna para a Dança Contemporânea.

Figura 12 – Alunas de Helenita Sá Earp, em formas que remetem às criações da professora.



Fonte: Jornal A Manhã de 16 de setembro de 1945.

Ainda que Earp realizasse apresentações públicas com suas alunas, como no Teatro Municipal de Niterói[42], no Congresso Nacional dos Diretores de Estabelecimentos de Ensino[43], no Círculo Militar da Vila[44] e no Theatro Municipal do Rio[45], a raridade de notícias nos principais periódicos da época em comparação com a massiva divulgação de Volusia parece indicar que seu trabalho era mais pontual, com foco, principalmente, no desenvolvimento de um estudo da Dança realmente com viés universitário. Para além das realizações artísticas – que existiam e eram levadas a público – o estudo do movimento, para Earp, parece-nos claramente voltado para a análise não apenas anatômica, mas cinesiológica e até mesmo sinestésica – característica da Dança Moderna – que diferia dos objetivos a que Eros Volusia dedicou-se. Earp preocupa-se, enquanto professora universitária, em formular teorias e estudos articulando *práxis* e pensamento, com bases interdisciplinares, dialogando com áreas do

[42] Jornal A Noite de 17 de novembro de 1947, pág. 2; 19 de novembro de 1947, pág. 14; e O Fluminense de 16 de novembro de 1947, capa.
[43] Jornal Correio da Manhã de 19 de setembro de 1944, pág. 5; e Jornal do Brasil de 17 de setembro de 1944, pág.8.
[44] Jornal Diário de Notícias de 13 de novembro de 1946, pág. 8.
[45] Jornal Correio da Manhã de 06 de dezembro de 1947, pág. 10; Gazeta de Notícias de 03 de dezembro de 1947, pág. 5; e Diário Carioca de 04 de dezembro de 1947, pág. 6.

conhecimento como Filosofia, Artes Plásticas e Física, dentre outras.

Como já dito, a diferença em termos de quantidade de material midiático disponível entre as duas pesquisadoras é considerável. Deve-se levar isso em conta quando da análise do impacto de seus trabalhos sobre a Dança do Rio de Janeiro (e do Brasil), bem como o investimento estatal em suas pesquisas. Na Tabela 3, a seguir, podemos observar como se apresentava o panorama nas mídias impressas com relação a Earp na década de 40:

Tabela 3 – Citações das variações dos nomes de Earp, de 1940-1949, no Rio de Janeiro[46].

Jornal Revista	Periodização	Ginástica Rítmica	Apresentação	Conferência	Grupo de Dança EEFD	Admissão EEFD	Assuntos Diversos	Total
Nome Pesquisado: Maria Helena (de) Sá Earp								
Jornal dos Sports[47]	Diário	21	-	-	-	-	-	21
A Noite	Diário	1	1	-	-	-	1	2
Correio da Manhã	Diário	-	2	1	-		-	3
A Manhã	Diário	1	-	1	-	-	-	2
Diário da Noite	Diário	-	-	-	-	-	2	2
Diário de Notícias	Diário	-	1	-	-	-	-	1
O Fluminense	Diário	-	1	-	-	-	-	1

[46] A metodologia aplicada aqui foi a mesma utilizada na análise das fontes de Eros Volusia, apenas as seções precisaram ser diferentes dada a distância entre o âmbito de atuação de uma e outra. Cabe apenas ressaltar que a seção Ginástica Rítmica trata da atuação de Sá Earp na área tanto na UFRJ quanto fora dela, como no caso retratado pelo Jornal dos Sports na nota seguinte.

[47] A quantidade de ocorrências no Jornal dos Sports poderia merecer uma análise mais detida, não se tratassem, todas as 26 menções, de anúncios sobre as aulas de ginástica rítmica ministradas por Sá Earp no clube Fluminense. Anúncio, por sinal, que somente consta nesse periódico.

Jornal Revista	Periodização	Ginástica Rítmica	Apresentação	Conferência	Grupo de Dança EEFD	Admissão EEFD	Assuntos Diversos	Total
Nome Pesquisado: Maria Helena Pabst Sá Earp								
Gazeta de Notícias	Diário	1	1	-	-	-	-	2
Correio da Manhã	Diário	1	-	-	-	-	-	1
Diário Carioca	Diário	-	1	-	-	-	-	1
Diário de Notícias	Diário	1	-	-	-	-	-	1
A Manhã	Diário	1	-	-	-	-	-	1
A Noite	Diário	-	-	-	-	-	1	1
Nome Pesquisado: Maria Helena Penteado Pabst								
Jornal do Brasil	Diário	-	1	-	-	2	-	3
Diário de Notícias	Diário	-	1	-	-	1	-	2
Gazeta de Notícias	Diário	-	1	-	-	-	1	2
A Batalha	Diário	-	1	-	-	1	-	2
A Noite	Diário	-	1	-	-	1	-	21
Correio da Manhã	Diário	-	1	-	-	-	-	1
O Jornal	Diário	-	1	-	-	-	-	1
A Manhã	Diário	-		-	-	-	1	1
Nome Pesquisado: Maria Helena Penteado Pabat (erro de grafia) [48]								
Jornal do Brasil	Diário	-	1	-	-	-	-	1
Correio da Manhã	Diário	-	1	-	-	-	-	1

[48] Todas as ocorrências com esse erro de grafia dão conta do mesmo evento: A visita de cadetes paraguaios à ENEFD. Nessa ocasião, dentre diversas apresentações, Sá Earp também apresentou-se com sua turma de ginástica rítmica. Diante da constância do erro e até mesmo dos textos quase idênticos em todos os periódicos, somos levados a crer que o equívoco deu-se no material de divulgação do evento.

Jornal Revista	Periodização	Ginástica Rítmica	Apresentação	Conferência	Grupo de Dança EEFD	Admissão EEFD	Assuntos Diversos	Total
Diário Carioca	Diário	-	1	-	-	-	-	1
Diário de Notícias	Diário	-	1	-	-	-	-	1
Gazeta de Notícias	Diário	-	1	-	-	-	-	1
O Imparcial	Diário	-	1	-	-	-	-	1
A Manhã	Diário	-	1	-	-	-	-	1
O Radical	Diário	-	1	-	-	-	-	1

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Não encontramos menção ao trabalho de Earp em revistas, e, mesmo nos jornais, em sua maioria, tais citações dizem respeito a suas atividades dentro da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Embora houvesse apresentações fora do espaço universitário, pelo menos nessa primeira década de trabalho com os alunos, a falta de divulgação leva-nos a pensar que a imprensa via na produção de Earp um produto puramente educacional, sem interesse artístico para o público consumidor de teatros e cassinos. Mesmo a intrínseca relação dela com a ginástica rítmica e não diretamente com a dança, exposta nas chamadas dos jornais, mostra-nos que o que ela desenvolvia com suas alunas era visto mais como pertencente ao campo da educação física e menos ao campo artístico. Cabe ressaltar, porém, que esses primeiros anos constituíram o embrião do estudo do movimento que Earp veio a desenvolver nos anos subsequentes[49].

Ainda sobre Earp, podemos ter acesso a um pouco de seu pensamento e filosofia de ensino através de suas publicações nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos[50] nos anos de 1945, 1946, 1947 e 1949, além da Tese escrita em 1949 para o

[49] Dada a escassez de citações, de no máximo duas ou três por periódico, não vimos relevância em traçar gráficos para ressaltar momentos chaves da produção de Earp durante a década de quarenta. Ao contrário de Volusia, onde podemos identificar claramente o auge e o declínio de sua produção, no caso de Earp ela se manteve constante durante décadas – pouco divulgada, mas sempre em movimento.

[50] Periódico oficial da ENEFD, foi publicado anualmente entre os anos de 1945 e 1972. Disponível em <http://www.ceme.eefd.ufrj.br/>.

Concurso para Livre Docência da Cadeira de Ginástica Rítmica[51]. Nela, Earp já começa a delinear e apresentar o que mais tarde se estabelecerá como Fundamentos da Dança. Intitulada "As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD", a autora questiona a limitação imposta pela definição "Ginástica Rítmica", que entende não se enquadrar ao trabalho estabelecido por ela, tanto educacional quanto artisticamente.

> Procuramos selecionar, de todos os métodos conhecidos, elementos julgados importantes, dentro da orientação que estamos tentando imprimir à cadeira, fugindo, desta forma, à falha da maioria dos métodos que se limitam a um determinado horizonte, enquanto na ciência e na arte, não existem fronteiras mas, apenas, mais ou menos possibilidades (EARP, 2000, p.5).

Liana da Silva Cardoso[52], na apresentação da publicação supracitada, nos conta que, segundo a própria Earp, a maior dificuldade encontrada em seu trabalho era a incompreensão de seus colegas quanto às exigências, especificidades e identidade da dança. Diz ainda que Earp recebeu diversos convites para a Escola de Belas Artes, sob o argumento de que haveria mais afinidade disciplinar, convites estes que não foram aceitos por entender que o trabalho com o corpo feito na Educação Física aproximava esta da dança de forma mais incisiva e definitiva do que "as preocupações intelectuais das artes em geral" (EARP, 2000, p.10). Apesar disso, Earp não dispensou o auxílio das artes plásticas para compor as noções de espaço e forma, bem como de outras áreas do saber como Medicina, Física e Matemática para tratar de massa, movimento, centro e periferia. A construção desses parâmetros da dança aparece, de forma ainda embrionária, nessa Tese. Com esses textos, Earp dirigia-se a seus pares, não ao público em geral, colocando a dança no foco da pesquisa universitária. Já nesse período importava mais a ela a consolidação de um ensino da dança que fosse mais aprofundado do que a reprodução mecânica de passos aprendidos de outras pessoas.

[51] Tal material foi publicado em 2000 por iniciativa da professora Katya Gualter, que foi aluna de Ana Célia Sá Earp (filha de Helenita Sá Earp) e uma das proponentes do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, implementado em 1994 como a quarta graduação pública em Dança do Brasil. Hoje, Katya Gualter e Ana Célia Sá Earp lecionam nos cursos de graduação em Dança da UFRJ, e Gualter é também diretora da EEFD. Segundo Celina Batalha, porém, Earp não chegou a efetivamente participar de tal concurso, embora tenha escrito o trabalho para isso.

[52] Doutora em Sociologia pela New York University, professora de Sociologia no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ.

1.1.4. BALANÇO PARCIAL DAS FONTES

Assim se apresentam as fontes primárias de nossa pesquisa, o que já delineia limites e possibilidades de análise diversas. Como podemos notar em um primeiro olhar, a construção de um corpo nacional, principal preocupação e ocupação de Volusia, não se apresenta em Earp; esta se preocupa e ocupa com um corpo livre de signos marcadores de estilos pré-existentes – o que, por sua vez, não deixa de ser uma característica identitária de seu trabalho de formação de professores-artistas, a serem multiplicadores em âmbito nacional de seus princípios. Porém o desenvolvimento da pesquisa de ambas deu-se não por acaso no mesmo período; ambos os objetivos demonstram uma preocupação de construção de identidade nacional particular à época, quando tradições próprias eram criadas. Indo ao encontro desse pensamento temos o postulado de Rodrigues (1980, p.10), para quem, a partir do momento que a sociedade é fundamentalmente concebida, ela não é uma coisa, mas sim uma construção do pensamento. Para ele, as relações sociais envolvem crenças, valores e expectativas bem como interações no espaço e no tempo. Assim sendo, a Sociedade é uma entidade provida de sentido e significação. Por isso, acreditamos que o trabalho de Volusia e o de Earp estão inseridos nos sistemas de representação dessa sociedade nacionalista, em pleno Estado Novo, e em fins de uma guerra mundial, onde a construção de uma identidade mostra-se premente, seja nos palcos (nacionais e internacionais), ou na formação intelectual de nível superior – e que se refletirá nos níveis básicos.

No próximo capítulo analisaremos mais a fundo a questão do nacionalismo e as possíveis intervenções estatais em seus trabalhos. Por ora, vamos discutir a presença de Volusia e Earp em pesquisas acadêmicas e obras diversas.

1.2. ESTADO ATUAL DA QUESTÃO

Muito se tem dito de Eros Volusia também no meio acadêmico. Direta ou indiretamente, sua presença se faz notar, principalmente na sua relação com negros e indígenas, enquanto as pesquisas sobre Earp permanecem tão tímidas quanto a divulgação midiática do trabalho de professora em um âmbito historiográfico. Razões para isso parecem óbvias; a quantidade de fontes disponíveis e facilmente acessíveis da primeira, como pode ser observado, é deveras maior que da segunda. Afora isso, Volusia também marcou seu nome no mercado de dança com

uma autobiografia publicada e dezenas de apresentações em cassinos, teatros e clubes. A herança – se é que assim podemos chamar – de Earp reside mais no âmbito intelectual, no entrelaçamento da *práxis* com o pensamento e a aplicação de ambos no campo pedagógico. Em sua maioria, os trabalhos que se aventuram a tratar de seu nome são de alunos e ex-alunos da UFRJ, e dedicam-se mais aos conceitos dos Fundamentos da Dança e sua aplicação, seja no ensino, seja na criação artística, ou no entrelaçamento de ambos, do que propriamente no processo histórico de estruturação dos mesmos. A conjuntura da ENEFD e do Brasil na década de quarenta, a vida de Earp e sua relação com o governo federal e as medidas para a criação de uma identidade nacional não se estabeleceram como objeto de estudo de modo suficiente. Mas, antes de tratarmos disso, vejamos o que já foi dito sobre Eros Volusia e Helenita Sá Earp no âmbito acadêmico.

1.2.1. PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE EROS VOLUSIA

Parece-nos mister iniciar este ponto falando a respeito do trabalho de Roberto Wagner Pereira (1965-2009), que foi um dos principais nomes da dança brasileira em termos teóricos. Crítico de dança do Jornal do Brasil de 1999 até sua morte, professor e coordenador do curso de dança do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro, doutorou-se em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002) com a Tese A Formação do Balé Brasileiro e a Crítica Jornalística: Nacionalismo e Estilização. Foi autor de diversos livros, inclusive da biografia de Eros Volusia, na série Perfis do Rio, organizada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e pela Secretaria das Culturas / RIOARTE. Foi ainda responsável pela pesquisa e roteiro do documentário Eros Volusia – A Dança Mestiça, de 2004, Co-Produção da We Do Comunicação em realização da Rede STVS SESC SENAC. Tanto no livro como no documentário – e também em parte de sua Tese, que posteriormente se transformou no livro A Formação do Balé Brasileiro –, Pereira vai a fundo nas histórias de vida de Volusia, atendo-se, porém, basicamente ao aspecto artístico e, às vezes, um ou outro episódio da vida pessoal. Tomamos seu trabalho como base para acessarmos o mundo de Volusia, sua carreira, sua história, até pelas entrevistas que esta concedeu a Pereira e que aparecem parcialmente no documentário supracitado. O que se discute acerca do contexto da época nos trabalhos de Pereira, porém, é a busca por uma identidade nacional, que perpassa também a busca por um corpo e uma dança nacionais. Embora importante, esse pormenor deve ser precedido por uma contextualização que explique o porquê dessa necessidade identitária, que é o que pretendemos

discutir mais adiante. Mas decerto o diálogo criado entre a dança nacional e a busca de uma identidade brasileira na primeira metade do século XX traçado por Pereira auxilia-nos na construção argumentativa dessa contextualização.

Soraia Maria Silva escreveu e publicou um livro intitulado Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volusia, pela editora da Universidade de Brasília, em 2007, onde busca aproximar, prática e teoricamente, a literatura – personificada na poetiza Gilka Machado – da dança – representada por sua filha, Eros Volusia. Essa aproximação se dá através da análise da dança simbolista de Volusia, marcada pela obra de Isadora Duncan[53], em perspectiva com os poemas simbolistas de Gilka Machado. A autora também realça, no texto modernista da referida poetisa, a forte presença das pesquisas etnológicas de Eros Volusia, principalmente em se tratando dos poemas cuja temática é mais voltada para o Brasil e suas características primordiais, segundo o que era divulgado e incentivado no período pelos esforços educacionais e culturais da política nacionalista de Vargas (SILVA, 2007, p.10). Danilo Lôbo, na introdução ao livro, divide o trabalho em quatro aspectos fundamentais (Ibid., p.10, 11):

1- Objetiva-se elaborar uma metodologia de análise interdisciplinar envolvendo literatura e dança, onde discute a obra de pensadores e coreógrafos, em particular Rudolf Laban;

2- Mergulha-se nas danças e textos de Volusia, elencando materiais que sobreviveram à bailarina, morta em 2004;

3- Analisa-se parcialmente a poesia de Gilka Machado;

4- E, por fim, busca-se unir poesia e dança, ou dança e poesia, pondo em prática o que foi debatido na primeira parte do ensaio.

A influência de Gilka Machado sobre a obra de Eros Volusia é notável. Machado, autora de poemas ousados como “Fecundação” (Tem teu mórbido olhar / penetrações supremas / e sinto, por senti-lo, tal prazer, / há nos meus poros tal palpitação, / que me vem a ilusão / de que se vai abrir / todo meu corpo / em poemas) desafiava paradigmas e buscava um lugar que, então, não era reservado para mulheres. Nas palavras de José Oiticia *apud* Silva, “um amigo meu, a quem mostrei o livro, disse depois de ler algumas poesias: ‘Esses versos não foram feitos por essa moça; isso é verso de homem’. Essa frase caracteriza bem, na sua rudeza, a poesia de Gilka

[53] Importante notar que Isadora Duncan, considerada, como mencionado anteriormente, a mãe da Dança Moderna, é inspiração básica para todos os bailarinos do começo do século XX que fogem ao modelo chamado de clássico na dança – e até mesmo para alguns desses bailarinos clássicos. Duncan é um dos nomes mais importantes da dança nos últimos 100 anos, pelo menos.

Machado — é uma poesia máscula" (SILVA, 2007, p.128). Essa ousadia de Machado é percebida claramente na obra de Volusia, que desafia convenções da dança clássica e se dedica a pesquisas etnográficas, trazendo, ainda assim, traços adquiridos pelos anos no balé do Municipal. Machado acompanhou Volusia na maioria de suas viagens, e esteve sempre presente e atenta à carreira da filha. Desta forma, a relação entre a produção artística de mãe e filha proposta por esse livro mostra-se importante para o desenvolvimento da pesquisa corrente.

Outro trabalho focado em Volusia que também podemos citar é o de Mariana Alves Prazeres dos Santos, cuja Dissertação no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro foi defendida em 2015. Intitulada Discriminação e Preconceito no Universo do Balé Clássico, a autora se dedica a traçar um panorama da discriminação racial bastante presente no meio, onde, devido à tradição, corpos brancos e longilíneos são a norma ainda hoje. Para tanto, utiliza-se de entrevistas com bailarinos do meio e do estudo da biografia e trajetória de Eros Volusia e de Mercedes Baptista, primeira bailarina negra a pertencer ao corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A colaboração deste trabalho para nossa pesquisa reside no aprofundamento que a autora faz no "mito da democracia racial" e seu reflexo na dança, conceito este, como já mencionamos anteriormente, diretamente relacionado à identidade nacional em contraposição à adaptação da democracia liberal representativa. Porém cabe ressaltar que o foco do trabalho diz respeito às características físicas do corpo que dança, e sua inserção – ou não – em meios ditos eruditos. Ainda assim, essa discussão soma a nossa pesquisa a partir do momento que traz à luz questões de adequação de características raciais ao espaço do popular ou do erudito, e a recepção dos respectivos públicos à quebra desses paradigmas de adequação.

Poucos são os trabalhos acadêmicos – Dissertações e Teses, a priori – que tratam de Volusia como objeto de estudo direto, individual ou coletivamente. O que se encontra em diversas pesquisas são citações de seus trabalhos, a importância destes no folclore, na representatividade do negro e do índio na dança – embora, como vimos, essa representatividade tenha nascido através da estilização de suas práticas, segundo interpretação de uma ex-bailarina clássica – e, sem dúvida, ressaltando seu papel de fundadora do bailado nacional, título ostensivamente utilizado pela mídia de sua época.

Dentre essas breves citações, uma nos chamou a atenção pela particularidade de citar e discutir a presença de Volusia em Recife, em meio a suas pesquisas etnológicas para criação de coreografias. Lucas Victor Silva, na sua Tese O Carnaval na Cadência dos Sentidos: Uma

História sobre as Representações das Folias do Recife entre 1910 e 1940[54], faz uma breve menção sobre a visita de Volusia na companhia dos representantes da Federação Carnavalesca de Pernambuco: "Eros havia visitado blocos, clubes, maracatus e caboclinhos" (SILVA, 2009, p.294).

O autor prossegue, fazendo uma rápida apresentação de Volusia, sua passagem pela Escola de Maria Olenewa no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, seu destaque na Escola e, posteriormente, fora dela, e comenta: "A busca da brasilidade na dança implicou representação idealizada do índio, do sertanejo e do negro baseada em pesquisas folclóricas" (Ibid., p.295). Esse é um ponto importante de se observar quando tratamos de tradições inventadas (HOBSBAWM; RANGER, 1997), como a criação da ideia nacional do que é ser um brasileiro mestiço e qual era o corpo e a dança que o representavam nas políticas culturais do governo varguista.

Volusia também é tema de artigos publicados em periódicos nacionais e mencionada em artigos internacionais. Na enorme maioria das vezes, a exemplo do que vimos até aqui, referenciando suas criações vanguardistas e sua posição como criadora dos bailados nacionais. Alguns trabalhos (mesmo Teses, como a de SILVA, 2009) chegam a atribuir-lhe a criação de uma dança erudita em termos nacionais, baseada no folclore, um conceito questionável quando consideramos a origem – popular em essência e em manifestação – de suas pesquisas coreográficas. Se pensarmos a partir dos carcomidos modelos de separação entre culturas erudita, de massa e popular, não obstante Volusia ter se apresentado algumas vezes no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em meios acadêmicos[55], e ela mesma poder ser considerada uma erudita, dado o vasto conhecimento adquirido ao longo de sua carreira, sua produção coreográfica tinha apelo essencialmente popular, já que ia diretamente à fonte das manifestações, ou seja, por exemplo, festejos de rua e de terreiros, onde o conhecimento adquirido era tanto cultural quanto intelectual – no sentido de educação formal. O que seria, pois, uma dança erudita brasileira? Em que ela se diferenciava da dança erudita importada e das manifestações populares expressas no folclore? Sob uma outra ótica, caberão ainda os limites e dicotomias dos velhos postulados teóricos, que ignoram a permeabilidade entre diferentes

[54] Defendida em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco.

[55] Como os *Archives Internationales de la Danse*, que, embora não fossem uma instituição com fins de formação *per se*, constituiu-se, durante sua existência, em um grande centro de reflexão, debates e divulgação da dança de diversos países. Para um aprofundamento, ver BAXMANN, Inge; ROUSIER, Claire; VEROLI, Patrizia. **Les Archives Internationales de la Danse** 1931-1952. Édition Centre National de la Danse, 2006. Para o periódico publicado de 1932 a 1936, ver <http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/aid/>.

modos de ser, ver e agir dos grupos sociais e seus sujeitos históricos?

Mikhail Bakhtin, em seu livro A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, discute os limites das fronteiras da multiplicidade da cultura popular. De acordo com ele, podemos dividir as manifestações da cultura popular em três categorias: 1- Formas de ritos e espetáculos (obras representadas nas praças públicas, festejos carnavalescos, etc.); 2- Obras verbais de naturezas diversas (orais e escritas, em linguagem rebuscada ou vulgar); 3- Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, etc.). Interessa-nos, neste caso, a primeira categoria, que é a origem da obra de Volusia. Em um contexto de construção identitária baseada no mito de democracia racial e miscigenação, manifestações que outrora eram proibidas ou, no mínimo, relegadas a segundo plano (rituais indígenas e africanos) ganham nova importância no imaginário popular – mas somente após passar por um filtro determinado pelas elites e pelos detentores do poder, que conduzem os fios da construção do presente. Essa sobreposição do presente sobre um passado que se precisa idealizado é um anacronismo característico da adaptação ao tempo de cada época e cada sociedade.

> Historiadores, falemos sobretudo da adaptação ao tempo. Cada época fabrica mentalmente o seu universo, não só com todos os materiais de que se dispõe, todos os fatos (verdadeiros ou falsos) que herdou ou que acaba de adquirir, mas também com os seus próprios dons, a sua engenhosidade específica, os seus talentos, as suas qualidades e as suas curiosidades, tudo o que a distingue das épocas precedentes. [...] Paralelamente, cada época constrói mentalmente a sua representação do passado histórico (BAKHTIN, 2008, p.53).

Tendo isso em mente, podemos então dizer que o popular – as manifestações ritualísticas de negros e índios como chegaram à época de Volusia, e que encontravam espaço nas ruas e terreiros dos rincões do país –, alcançavam o erudito por meio de uma diluição dessas manifestações, feita pela bailarina. O que Volusia apresentava não era uma cópia dos ritos e espetáculos a que presenciava, mas uma interpretação particular, calcada numa base erudita (o balé clássico), que de certa forma diminuía a distância entre os terreiros e os palcos dos mais prestigiosos teatros e cassinos da capital federal. A dança erudita brasileira continuaria a ser considerada, portanto, a adaptação que se fazia no país da reconhecida erudição internacional, o balé; ela nascia e se manifestava nos palcos dos teatros, principalmente no mais importante deles, o Theatro Municipal. Volusia orbitava entre ela e o popular, produzindo um terceiro elemento diferente dos dois iniciais, consequência de uma circularidade cultural, definida por

Ginzburg como uma relação "[...] entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas [...], um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo [...]" (GINZBURG, 1987, p.13), que pode ser visto como um resumo do proposto por Mikhail Bakhtin. A circularidade, ou seja, o "[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica" (Ibid.) era o que Volusia produzia, não cabendo, portanto, a nosso ver, as limitações dos termos erudito ou popular.

Mas retornando às produções acerca de Volusia no meio acadêmico, falando sobre artigos publicados em periódicos, parece-nos interessante sublinhar alguns, pelas contribuições à discussão nos mais diversos âmbitos. O artigo Imagem, Memória e Sensibilidade: o corpo brasileiro na dança de Eros Volusia e nos desenhos de Rugendas e Debret, de Andréa Casa Nova Maia[56] e Ana Paula Brito Santiago[57], publicado em 2011 nos anais XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH), trata precisamente das questões de circularidade cultural (GINZBURG, 1987) mencionadas anteriormente e que permeiam a obra volusiana. As autoras utilizam-se de Chartier, Ginzburg e Gruzinski como bases conceituais para traçar um diálogo entre os pintores do século XIX (Debret e Rugendas) e Eros Volusia, diante de suas representações, leituras e apropriações da cultura popular, a partir de suas próprias identificações e qualificações enquanto elite intelectual, lugar de fala que os permitia classificar e nomear a verdadeira cultura popular brasileira. Essa discussão reforça a construção que procuramos fazer aqui do lugar de Volusia na dança, um entre-lugar, uma terceira via que lhe foi possível graças ao fato de ter conseguido se alçar às elites intelectuais do país e dialogar com elas, aquelas que, como diz o artigo, traçam a linha que define em termos políticos oficiais o que é popular e o que não é.

Sob um outro viés, a abordagem de Sandra Meyer[58] no artigo Imagens do feminino e do nacionalismo nas danças solo no Brasil: o bailado de Eros Volusia e a performance de Luiz de Abreu[59], publicado em 2013 no periódico Urdimento, nos traz uma visão sobre a importância e o impacto das danças de Volusia e seu aspecto antropofágico com relação às referências e mestiçagens de elementos da cultura europeia, negra e indígena, com ecos da política nacionalista do período Vargas. O artigo também traça um diálogo entre Volusia e o trabalho solo Samba do Crioulo Doido, de Luiz de Abreu, um artista da atualidade na dança

[56] PPGHIS/IH/UFRJ, Doutora em História Social.
[57] UFRJ, Bacharel em História e Dança.
[58] Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Arte da UDESC.
[59] Texto originalmente publicado no livro GITELMAN, Claudia; PALFY, Barbara (ed). **On stage alone** - Soloists and the Modern Dance Canon. University Press of Florida, 2012, p.141.

contemporânea, em sua crítica à brasilidade e à imagem da mulher brasileira relacionada à sensualidade. Essa ideia "antropofágica" é deveras pertinente quando pensamos na referência ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, que propunha que se "deglutisse" o legado cultural europeu" e o "digerisse" sob a forma de uma arte tipicamente brasileira. A obra de Eros, sob esse aspecto, nada mais é do que uma "deglutição" das culturas negra e indígena juntamente com o balé europeu, gerando assim uma terceira via considerada como genuinamente brasileira, mestiça, como vimos demonstrando até aqui.

Ainda pela ótica identitária advinda da mestiçagem do período varguista, Daniela Reis[60] nos traz, no artigo Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as Décadas de 1930 e 1940: Concepções de Identidade Nacional no Corpo que Dança, publicado na revista Fênix em 2005, uma reflexão sobre a obra de arte diretamente inserida e articulada em seu meio social, em diálogo constante com este. A autora também busca 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. Essa discussão vai ao encontro da que estabelecemos nesta pesquisa, visto que defendemos a direta influência da construção social pretendida pelo Estado Novo – e ainda vigente após seu término, em 1945 – no cenário cultural e educacional do Rio de Janeiro do período, representados aqui por Eros Volusia e Helenita Sá Earp.

Rossana G. Britto[61] e Luciano Campos Tardock[62], no artigo Noite na Macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia, publicado no periódico PLURA, (Revista de Estudos de Religião da Associação Brasileira de História das Religiões), por sua vez, nos trazem um novo aspecto quando abordam a macumba civilizada da obra coreográfica Noite na Macumba, a tradução elitizada de uma manifestação popular, como registra em nota o jornal O Imparcial: "Noite na macumba não será a macumba dos 'peji' e dos 'terreiros', mas uma macumba civilizada e surpreendentemente encantadora, sem pae-de-santo... e deuses Xango, Ogum, Odê, Abaluayê, Yemanjá e Yamesson" (O IMPARCIAL apud BRITTO; TARDOCK, 2015, p.311). Discute-se a visão ainda estereotipada à época que relacionava as religiões de matriz africana à magia negra, o que, estética e comercialmente, foi se diluindo através dos trabalhos volusianos. Os autores também chamam atenção para a importância da atuação de Volusia na intercambialidade entre culturas, relevante na união dos elos das religiões de origem

[60] Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia.
[61] Doutora em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Professora Adjunta de História do Brasil Colonial no Departamento de História da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).
[62] Mestre em História pela Universidade Salgado de Oliveira (Universo).

europeia, ameríndia e africana, um hibridismo cultural que começava a se delinear. Desta forma, temos mais um aspecto da circularidade cultural manifesta pela dança de Volusia, que discutimos anteriormente, na produção de uma dança "civilizada" em contraponto à que era reproduzida nos terreiros e considerada "bruxaria" (termo inclusive utilizado pela revista Life, conforme figura 8). Não obstante Volusia utilizar-se de músicas, elementos, gestos e termos do candomblé, este era considerado impróprio para o público da época. A diluição vista através de Eros Volusia torna a reprodução desses elementos mais palatável, exótica.

Karla Carloni[63], por sua vez, se aprofunda em um tema que nos é deveras importante, as ações públicas de Vargas na representação e na formação das danças brasileiras. No artigo Representação do Nacional (1930-1945): O Ballet e o Popular na Cidade do Rio de Janeiro, publicado em 2013 nos anais do XXVII Simpósio Nacional de História – ANPUH, a autora analisa o relacionamento dos artistas na capital federal com o Ministério da Educação e Saúde Pública, importante órgão de apoio e disseminação do nacionalismo nos moldes varguistas, responsável inclusive pela criação do curso de Educação Física da Universidade do Brasil, onde atuou, por sua vez, Helenita Sá Earp. Esses dados mostram-se primordiais quando analisamos o papel de Eros Volusia e Helenita Sá Earp no plano de nação traçado pelo Estado Novo, e que discutiremos no próximo capítulo.

Uma outra criação importante de tal órgão governamental também foi o Serviço Nacional de Teatro, tema a que Carloni se dedica no artigo O Serviço Nacional de Teatro e a Formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Modernismo nos Palcos Cariocas (1937-1945), publicado em 2013, no II Seminário Internacional - Políticas Culturais, da Fundação Casa de Rui Barbosa. Nele, a autora debate o objetivo de criação do órgão, que era "a elevação e edificação espiritual do povo através das artes cênicas. O teatro deveria ter um papel pedagógico e contribuir na difusão da cultura nacional" (CARLONI, 2013, p.3). Nesse artigo, Carloni também traça um panorama dos diversos atores implicados na criação ainda embrionária da dança-espetáculo no Brasil, em suas mais diversas manifestações, e Eros Volusia, como diretora da escola de bailados, insere-se nesse cenário. A forma como transcorriam as criações e o relacionamento do órgão com o governo mostra-se basilar para contextualizarmos a atuação de Volusia através dele junto ao público consumidor de seus espetáculos.

Como pudemos notar, a mestiçagem é um tema que se faz presente em qualquer trabalho

[63] Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), pós-doutora em História Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em História da UFF e professora de Brasil República da UFF e Universidade Estácio de Sá.

em que Volusia seja estudada ou ao menos citada. Não apenas uma abordagem importante das políticas públicas culturais do governo Vargas na década de 40, foi também um assunto no qual a bailarina mergulhou com intensidade ao longo de sua vida. Outros pontos, porém, devem ser investigados, mas, antes, vejamos o que a historiografia diz acerca de Helenita Sá Earp.

1.2.2. PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE HELENITA SÁ EARP

A despeito do universo de Earp ter girado em torno do mundo acadêmico, como mencionado antes, grande parte dos trabalhos que a ela se referem são fruto de pesquisadores com alguma ligação com a hoje denominada Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. O que podemos atribuir como motivo para essa discrepância, à primeira vista, é a dificuldade de acesso às fontes. Além de notas de jornal e publicações da própria Earp em periódicos da antiga ENEFD, podemos dispor de relatos orais de pessoas que tiveram aula com ela e que hoje lecionam na mesma Escola que Earp ajudou a fundar. Há ainda um rico acervo de materiais manuscritos, fotos e demais fontes primárias administrado por sua filha, Ana Célia Sá Earp. Esta última, porém, mostra-se bastante criteriosa quanto a torná-lo disponível aos pesquisadores e ao público em geral. Reiteramos que, diante desse panorama, o material com o qual podemos trabalhar constitui-se basicamente de: Escritos publicados por Earp; notícias de jornais; entrevistas; testemunhos de terceiros; e produções acadêmicas. Mesmo no último caso, em sua grande maioria, como mencionamos anteriormente, as pesquisas versam sobre os Fundamentos da Dança (doravante apenas FD) e sua aplicação, mas não sobre a vida e os motivos pelos quais a levaram a criação da teoria, tampouco seu processo de pesquisa e criação.

A princípio, cabe dizer que não há uma publicação em forma de livro que narre a trajetória de Earp, tal qual a biografia ou a autobiografia de Volusia. Ela é mencionada em algumas edições por seu papel no ensino universitário de dança e pelos FD. Como exemplo, podemos citar o livro de André Meyer Alves de Lima, A Poética da Deformação na Dança Contemporânea, publicado em 2004, onde o autor, utilizando-se de Bachelard e dos FD, analisa o processo de deformação na dança, tendo como exemplo os trabalhos de William Forsythe[64] e

[64] William Forsythe nasceu em Nova Iorque, em 30 de dezembro de 1949. É um bailarino e coreógrafo famoso pela reorientação que deu ao balé clássico e pelo seu trabalho com o Ballet de Frankfurt.

Ushio Amagatsu[65]. Sobre as pesquisas de Earp em companhia de Glória Futuro Marcos Dias[66], Lima disserta sobre o suporte que estas deram para a criação de uma teoria de ruptura[67] na dança, ou seja, uma teoria de dança que permitisse uma livre relação com a(s) técnica(s). Lima (2004, p.66) apresenta Earp da seguinte forma:

> Professora Emérita de dança da UFRJ. Introdutora da dança no ensino das universidades brasileiras em 1939. Coordenou cursos de Pós-Graduação Lato Sensu, de 1943 até 1981, onde através destes, formou inúmeros profissionais que disseminaram a dança moderna por vários estados do país. Diretora Artística e coreógrafa da Cia de Dança Helenita Sá Earp, representou artisticamente a UFRJ nos espaços onde a dança brasileira é lugar de destaque. Foi marcada pela qualidade e vanguardismo de seus espetáculos coreográficos. Na sua trajetória, acumula cerca de 720 apresentações entre eventos nacionais e internacionais, com várias premiações em significativos festivais no Brasil, onde destacaram-se: As turnês realizadas em Portugal e Holanda em 1951; nos Estados Unidos, em 1959; demonstração de Dança Contemporânea no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973; participação no I Festival de Escolas de Dança do Brasil na Universidade do Paraná, Curitiba, em 1962; no Congresso Mundial de Educação Física e Desportos em Madrid, em 1966; além de inúmeras apresentações em várias capitais do país pelo Plano de Ação do MEC em 1973.

Lima fala ainda sobre a filosofia por trás da criação dos FD, e então mergulha na aplicabilidade destes à pesquisa das deformações, num diálogo com a Teoria das Estranhezas[68],

---

[65] Ushio Amagatsu nasceu em 1949, em Yokosuka, Japão. É um conhecido coreográfo de Butoh, fundador, diretor artístico, coreógrafo e bailarino da companhia Sankai Juku e co-fundador do coletivo Butoh Dairakudakan.

[66] Também professora da ENEFD à época de Earp. Ao receber o Título de Professor Emérito da UFRJ, Helenita cita a participação da professora Glória em suas pesquisas: "(...) me submeti a uma rigorosa disciplina de estudos diários sobre a dança tendo a professora Glória Futuro Marcos Dias como fiel colaboradora, de muitos dias e muitas noites mergulhadas nas insondáveis maravilhas do estudo da potencialização poética do movimento. Logo reconheci que meu papel e minha missão na universidade era estruturar e organizar uma teoria de dança até então pouco existente no país" (EARP apud LIMA, 2012, p.70).

[67] Até então os principais postulados teóricos sobre dança eram intrinsecamente relacionados a estilos, em particular o balé (embora, neste período, eles versassem também sobre a Dança Moderna, enquanto principal estilo em desenvolvimento). Sobre isso, Lima complementa: "A teoria de ruptura na dança indica um pensamento estético-didático capaz de se renovar intrinsecamente, fornecendo subsídios para a criação de diferentes práxis de ensino na dança, mais co-adunadas com os desafios da dança na atualidade, que exigem um corpo eclético capaz de dominar, transformar e criar múltiplas genealogias de movimentação em diversas estruturas e tipos de aulas voltados para a formação do intérprete. Os métodos de dança, em última análise, foram frutos de um devir experiencial, mas que tomados como norma ou culto passadista da tradição, impedem a experiência da produção corporal e do processo didático de serem encaminhados como um exercício constante de renovação. Não delimitam, limitam. Earp trabalha com o seguinte binômio: delimitar para expandir e expandir para delimitar, num processo de constante mutação. Essa teoria de ruptura é complexa, pois trata de práticas de desenvolvimento de aulas que cada professor / coreógrafo confecciona e molda a partir de parâmetros germinais, para cada situação específica de ensino e criação, e que permitem construir sínteses múltiplas que passam por diferentes esquemas de elaboração de exercícios e laboratórios não padronizados e padronizadores, de experiências nas singularidades. Esta teoria de ruptura induz à uma pedagogia na dança onde se faz necessário praticar esquematizações gestuais sempre novas, em vez de se limitar a repetição memorial de padrões e repetir sempre os mesmos movimentos" (LIMA, 2004, p.67)

[68] Essa teoria concebe uma noção de isomorfismo num aspecto diferente da concepção tradicional; aplicada à dança, ela permite que oposições, dualidades, diferenças ou diversidades básicas transformem-se

de autoria de Ued Maluf (1997).

Além do livro de Lima, as demais citações em outras publicações são bastante breves. O *ebook* Movimentos da Dança Carioca - Companhias e grupos de 1936 a 2013, de Beatriz Cerbino e Leonel Brum, publicado em 2013, traça um panorama das companhias cariocas no período mencionado, relatando seus grandes nomes e mais famosas atuações. Earp é citada três vezes: A primeira, mencionando a participação do grupo de dança da UFRJ no I Festival de Dança Teatral, organizado por Gilberto Motta no Museu de Arte Moderna (MAM- RJ); a segunda, apenas como professora da coreógrafa Lourdes Bastos; e, por fim, os autores tecem alguns comentários sobre as companhias de dança da UFRJ ao longo de sua existência, atribuindo, evidentemente, à Earp a criação do primeiro grupo de dança universitária do Brasil, o Grupo Dança, em 1943, sem nenhuma apresentação ou análise de sua vida ou obra.

O mesmo ocorre no também *ebook* Arte/Cultura em Trânsito, de Giselle Ruiz, de 2013, onde a menção é ainda menor; o nome de Earp é apenas citado devido à participação da mesma e de seu grupo de dança na apresentação do MAM-RJ em 1973.

Em seu livro Corpo, Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena, Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006, p.104) também faz uma breve menção a Earp, destacando, porém, que foi por meio de seu trabalho na UFRJ que a dança se tornou uma disciplina universitária.

Como podemos ver, exceto pelo livro de Lima[69], as informações sobre Earp possíveis de serem consultadas em livros são irrisórias. Quando muito citam seu trabalho com o Grupo Dança na UFRJ, sem aprofundar qualquer aspecto deste. Em termos de trabalhos acadêmicos, as possibilidades se ampliam um pouco mais.

A princípio, cabe mencionar a dissertação de Maria Alice Monteiro Motta, quase totalmente dedicada aos parâmetros dos FD. Intitulada Teoria Fundamentos da Dança: Uma Abordagem Epistemológica à Luz da Teoria das Estranhezas e defendida em 2006, ainda hoje é utilizada amiúde nos cursos de graduação em Dança da UFRJ como referência no assunto. Motta (2006, p.43-71) dedica o capítulo 3 de seu trabalho a um **movimento arqueológico**, apresentando um breve resumo da chegada da Dança Moderna ao Brasil, o começo do trabalho

reciprocamente, de modo a dar fluidez entre formas de combinação e recombinação dos movimentos básicos do corpo, assim como diferentes processos e técnicas de dança a princípio codificadas. Para um aprofundamento sobre o tema, ver MALUF, 1997.

[69] Não sem sentido, o genro de Helenita Sá Earp. Certamente, devido a esta relação com a filha, ele pode consultar uma documentação de caráter privado.

de Earp na Universidade do Brasil, as bases para a criação dos FD (à época, como dito anteriormente, Sistema Universal de Dança), os motivos implicados na mudança de nome e, sobretudo, a prática do desenvolvimento da teoria. Segundo Motta, "no que concerne à continuidade do trabalho desenvolvido por Earp, esse meio de transmissão é o *élan* vital, pois a TFD[70] se desenvolve e consolida por meio de investigações e vivências coletivas" (MOTTA, 2006, p.69). Por ser um trabalho basilar acerca dos FD, recorreremos a ele quando nos referirmos à construção e à aplicabilidade dos mesmos.

Embora deslocada temporalmente com relação a esta pesquisa, a Dissertação de Marcos Antônio Almeida Campos, defendida em 2007 e intitulada Histórias Entrelaçadas: Presença da Dança na Escola de Educação Física da UFMG (1952-1977), nos traz um vislumbre da ação de Earp em seu trabalho de divulgação da dança nas universidades do país. Segundo o autor (CAMPOS, 2007, p.181), além de formar professores do quadro da instituição, Earp ministrou um curso de Dança Moderna em 1973, com a participação de duzentos e cinco professores e estudantes de Educação Física, com uma "grande satisfação com o sucesso do evento" expressa por meio de ofício do diretor da Escola de Educação Física da UFMG, Dr. Pedro ad-Víncula Veado Filho. Essa discussão solidifica a importância do trabalho iniciado no recorte temporal desta pesquisa, e demonstra que, embora tenha demorado mais e alcançado menos atenção da mídia, o trabalho de Earp foi deveras importante para a constituição da dança brasileira, em geral, e carioca, em particular.

Temos outras Teses e Dissertações onde os FD mostram-se como estrutura teórica da pesquisa, como, por exemplo, CALI-COREO-GRAFIA: Um Encontro entre a Dança e a Escrita, de Eloá Batista Teixeira[71], defendida em 2012, onde a autora utiliza-se dos FD como teoria-base para criação de coreografias inspiradas em *kanjis* sino-japoneses. Lara Seidler de Oliveira[72], em sua Tese Dancidade: Gesto como Campo de Circulação de Forças, defendida em 2012, também faz uma breve introdução ao trabalho de Earp e aborda os FD como fundamentos da criação coreográfica. Mariana de Rosa Trotta[73], na Tese A Dança-Espetáculo: Uma Análise

[70] Teoria Fundamentos da Dança. Earp não deixou um *corpus* de análise e pesquisa publicados de forma a estabelecer seu trabalho como uma teoria da Dança *per se*; foi Liana da Silva Cardoso, Doutora em Sociologia e professora do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, que estabeleceu aproximações com o Departamento de Arte Corporal da EEFD por volta de 1999, e essas aproximações resultaram em publicações de sua autoria a partir das quais a teoria de Earp passou a ser denominada Fundamentos da Dança. Posteriormente Motta (2006), em sua dissertação, organizou estruturalmente o material deixado por Earp.

[71] Doutoranda pela Escola Doutoral de Psicopatologia e Psicanálise na Universidade Paris Diderot (Sorbonne Paris Cité), mestre em Ciência da Arte pela UFF, ex-aluna e ex-professora substituta dos cursos de Dança da UFRJ.

[72] Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ, docente dos cursos de Dança da UFRJ.

[73] Doutora em Estudos Linguísticos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFF, docente dos cursos de Dança da UFRJ.

Semiótica, defendida em 2010, faz uma fundamentação teórica para uma semiótica da dança-espetáculo, levantando questões estéticas e debatendo o sincretismo da dança com outras linguagens, articulando à semiótica os FD e os estudos de Rudolf Laban. Todos esses trabalhos mostram-se importantes pois, além dos dois primeiros serem frutos de bailarinas formadas pelos princípios dos FD, auxiliam-nos a compreender e discutir a formação de tais parâmetros e a aplicabilidade deles em cena e no ensino.

Esses são alguns exemplos de produção *stricto sensu* de ex-discentes e/ou docentes da EEFD nos últimos anos, e muitas outras poderiam ser citadas, mas o ponto principal a ser considerado é: Earp é citada como a criadora dos FD, e pouco de sua vida é mencionada, já que, nesses trabalhos, o foco não é uma análise histórica e historiográfica, muito menos biográfica, mas sim uma análise dos FD sob diversas óticas. O trabalho de Earp é utilizado como arcabouço teórico para sustentar inúmeras outras pesquisas, em vários campos, orientados para a dança. Um bom exemplo disso é a tese de André Meyer Alves de Lima[74], intitulada Dança e Ciência: Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp e defendida em 2012. Nela, o autor descreve os processos de roteirização e montagem coreográfica desenvolvidos durante a criação de um espetáculo de dança multimídia, cujo embasamento advém das formas e padrões de organização biológicos e utilizando-se, como base teórica, dos FD. Devido à proximidade privilegiada de Helenita Sá Earp e de sua filha, Ana Célia (ver nota 69), Lima (2012, p.68-69, nota 88) nos apresenta algumas informações raras, como uma lista de produções artísticas de Earp durante a década de 40, e uma breve descrição das mesmas.

> São obras desta década, as coreografias citadas a seguir: 1) 1941: "Amanhecer de Grieg". Movimentação de cunho impressionista, com grande parte em movimentos ondulantes representando o crescente do amanhecer; "Sonata ao luar", com música de Beethoven. Dança interpretativa com predominância de movimentação leve; "Sonata Patética" com música de Beethoven. Dança interpretativa de gênero musical expressionista. 2) 1942: "Dança Grega". Série de movimentos com base em estudos sobre as formas da Grécia clássica. 3) 1943: "Estudos de Czerny". Pequenas composições coreográficas, montadas para fixar temas como Transferências, Locomoções, Voltas, Saltos, Quedas e Elevações; "Ritmo Vivo". Coreografia planejada sobre sequência em percussão, executada musicalmente ao vivo pelo Maestro Bosman; "Dança Dramática". Coreografia executada sobre música composta para o próprio Grupo, pelo Maestro Bosman. 3) 1944: "Estudos de HeIter". Série de pequenas composições de movimento, com aproveitamento variado de jogos grupais e espaciais. 4) 1945: "Estudos de Expressões". Estudo sobre movimentos

[74] Doutor em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Química Biológica da UFRJ, docente dos cursos de Dança da UFRJ, já anteriormente mencionado.

> interpretativos dos sentidos humanos; “O Santo Raul Machado”. Dança interpretativa do poema de abordagem filosófica sobre o poeta, o sábio, o filósofo e o santo; “Suíte Instrumental”. Dança decorativa com acompanhamento instrumental de percussão e utilização dos sons deste acompanhamento; “La plus que lente” com música de Debussy. Dança interpretativa com acompanhamento musical impressionista. 5) 1946: “Quatro Gigantes da Alma”. Dança interpretativa sobre tema de Myra e Lopez, com desenvolvimento de expressões de raiva, medo e dever; “Complexo de inferioridade e superioridade”. Dança interpretativa dos limites extremos da condição humana. 6) 1948: “Tocata em si Menor de Bach”. Coreografia tendo como tema a trajetória do homem em busca de um foco único de luz. 6) 1949: “Concerto de Katchaturian”. Dança interpretativa do clima musical, com grande e variado jogo de grupo e predominância de movimentos no solo.

Lima aprofunda-se, então, nas questões filosóficas da criação do, à época, chamado Sistema Universal de Dança (SUD) e a sua operacionalidade enquanto teoria intrinsecamente ligada à *práxis*.

Também temos alguns artigos que abordam a História de Earp dentro da Universidade, seu pioneirismo acadêmico e a aplicabilidade dos FD em diversas formas de criação e ensino da dança. Neste âmbito, podemos citar os artigos de Katya de Souza Gualter[75], A Institucionalização da Dança na UFRJ e a sua Disseminação no Estado do Rio de Janeiro, e o artigo de Maria Ignez de Souza Calfa[76] et al, intitulado A Contribuição do Departamento de Arte Corporal na Área de Dança-Educação do Rio de Janeiro, ambos publicados em 2000, na I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal. Tais artigos tratam da trajetória da Dança na UFRJ por pessoas que foram alunas e/ou conviveram com o método teórico-prático criado por Earp, e sua atuação enquanto área de conhecimento em projetos de extensão, algo que já habitava os primeiros anseios de Earp, visto que a ENEFD nasceu com a finalidade de preparar professores de Educação Física para espalhar os conceitos varguistas de preservação e saúde do corpo. Também Earp tinha por objetivo levar a Dança, enquanto área interdisciplinar, para outras universidades e para as escolas, daí sua grande preocupação com a questão pedagógica exposta em seus artigos na década de 40.

Carlos Augusto Santana Pereira[77] publicou em 2008, na revista Arquivos em Movimento, o artigo com o título de A Dança na Universidade Moderna: Apontamentos a partir de um Estudo do Currículo do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nele o autor dialoga com noções modernas de estruturação curricular em comparação com o currículo do curso citado, oferecendo subsídios para pensar o ensino

[75] Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP, docente dos cursos de Dança da UFRJ, atual diretora da EEFD.
[76] Doutora em Letras pela UFRJ, docente dos cursos de Dança da UFRJ.
[77] Doutor em História Comparada pela UFRJ.

superior como espaço de negociação de poder e espaço público vital para o desenvolvimento do pensamento. Também no sentido de uma análise da Dança na Universidade, temos o artigo Dança na UFRJ – Um capítulo do ensino universitário de dança no Rio de Janeiro, de Fabiana Pereira do Amaral[78] e Eloá Batista Teixeira Chaignet[79] para a revista de Ciências Humanas de Viçosa, em 2014. Nele as autoras analisam a linha do tempo da dança na UFRJ, desde a admissão de Helenita Sá Earp como professora de Ginástica Rítmica até a atual constituição dos três cursos existentes. Tais artigos importam a nossa pesquisa a partir do momento que tratam da história da Dança na UFRJ, cuja pedra fundamental é Helenita Sá Earp.

Além do livro e da Tese, Lima ainda publicou artigos como Dança e Ciência: Uma reflexão Preliminar acerca de seus Princípios Filosóficos e Processos de Criação da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ no Contexto da Ciência & Arte. No primeiro artigo, publicado em 2009, o autor busca expor os princípios filosóficos da concepção dos FD, refletindo sobre o amplo corpo de conhecimento que envolve diversos aspectos da corporeidade humana, e a integração entre princípios científicos, artísticos e educacionais. No segundo, apresentado no 1º Congresso de Intermidialidade em 2014, o autor reflete sobre os processos intermidiáticos de roteirização e montagem coreográfica de dois espetáculos da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ, “Transições” e “Anatomia dos Contatos” e a relação entre Ciência e Arte. Essas discussões nos propiciam refletir sobre a criação dos FD e as diferentes possibilidades de aplicação dos mesmos, e traçar um paralelo entre as possibilidades objetivadas por Earp durante sua criação.

Poderíamos citar ainda outros artigos que seguem nessas mesmas linhas. Inegavelmente a enorme maioria de publicações que referenciam Earp vêm de dentro das paredes da EEFD, mas, para além delas, também temos alguns artigos publicados em periódicos em que Earp é mencionada. Como, por exemplo, o trabalho de Lenir Miguel de Lima[80] intitulado Um Momento da Dança em Goiás, publicado em 1998 na revista Pensar a Prática. Nele, a autora, que foi aluna de Earp na pós-graduação *lato sensu* oferecida na década de 70 pela UFRJ, discorre sobre a aplicabilidade da Dança enquanto disciplina na Escola Superior de Educação Física (ESEFEGO) com a cadeira de Rítmica, lecionada por ela. Esse é um exemplo de que, a longo prazo, a intenção por trás da criação da então ENEFD acabou por ser alcançada, visto

[78] Doutoranda e mestre em História Comparada pela UFRJ, ex-aluna e ex-professora substituta dos cursos de Dança da UFRJ

[79] Doutoranda pela Escola Doutoral de Psicopatologia e Psicanálise na Universidade Paris Diderot (Sorbonne Paris Cité), mestre em Ciência da Arte pela UFF, ex-aluna e ex-professora substituta dos cursos de Dança da UFRJ.

[80] Mestre em Educação Escolar Brasileira pela Universidade Federal de Goiás, docente da Universidade Federal de Goiás.

que, nesse aspecto, ela se tornou referência para outras universidades.

Uma aplicação dos FD mais voltada para a dança-terapia pode ser encontrada no artigo Diálogos entre a Gestalt-Terapia e a Dança: Corpo, Expressão e Sentido, de Mônica Botelho Alvim[81] *et alii*, onde as autoras relatam as experiências no trabalho interdisciplinar realizado em oficinas de dança com adolescentes de uma comunidade do Rio de Janeiro, tendo por referencial teórico a fenomenologia de Merleau-Ponty, a clínica da Gestalt-Terapia e a Teoria Fundamentos da Dança. Dentro do ideal de corpo saudável pretendido pelo Estado Novo, tal discussão nos ajuda a identificar nos FD os pontos de atenção voltados para a saúde do corpo, certamente uma preocupação de Earp na década de 40.

Gostaríamos de citar ainda o artigo Dançando nos Espaços das Rupturas: Olhares sobre Influências das Danças Moderna e Expressionista no Brasil, publicado em 2009, onde a autora Alba Pedreira Vieira[82] traça um panorama historiográfico sobre o advento da Dança Moderna e Expressionista no Brasil, seus principais nomes e dificuldades enfrentadas. O que nos chamou atenção foi o fato de a metodologia da autora ser baseada em entrevistas com algumas artistas de vanguarda, dentre elas, Earp. Embora a entrevista completa não esteja compilada no artigo, há testemunhos interessantes feitos por meio de citação direta, como, por exemplo:

> Minhas alunas dançaram na inauguração da primeira escola de Educação Física, "O amanhecer" de Villa Lobos. Enfrentei uma dificuldade tremenda, diziam que era maluquice de minha cabeça. Na minha proposta de dança utilizei uma organização anatômica e possuía um ideal para os alunos. Foi muito difícil, chegava em casa e até chorava. Quase desisti, mas fui persistente e continuei o trabalho[83].

É necessário certo nível de garimpo em todos esses trabalhos, para cotejar as informações de acordo com seus direcionamentos. Como pudemos notar na exposição acima, e como já mencionamos anteriormente, muito se tem falado sobre a aplicabilidade dos FD no âmbito artístico e pedagógico, mas pouco sobre o contexto de sua criação. Porém há também resquícios de memórias importantes para o levantamento historiográfico que visa analisar o contexto político em que tal teoria foi desenvolvida. É sobre esses aspectos que vamos nos

[81] Doutora em Psicologia pela Universidade de Brasília, docente do Departamento de Psicologia Clínica da UFRJ.
[82] Ph.D. em Dança pela Temple University – Filadélfia, PA, EUA, docente da Universidade Federal de Viçosa – UFV.
[83] EARP, Helenita Sá. Comunicação Oral. Entrevista realizada por telefone em 25 outubro de 2002. VIEIRA, 2009, p.13.

aprofundar daqui em diante.

"Para mim, a dança é não apenas uma arte que permite à alma humana expressar-se em movimento, mas também a base de toda uma concepção da vida mais flexível, mais harmoniosa, mais natural. A dança não é, como se tende a acreditar, um conjunto de passos mais ou menos arbitrários que são o resultado de combinações mecânicas e que, embora possam ser úteis como exercícios técnicos, não poderiam ter a pretensão de constituírem uma arte: são meios e não um fim".

(DUNCAN apud GARAUDY, 1980, p.57)

2. TEORIAS E PRÁTICAS DA DANÇA EM UM BRASIL IDEALIZADO

2.1. SOBRE UM OLHAR HISTORIOGRÁFICO

No espectro do Modernismo trazido pela Semana de Arte Moderna de 1922, o movimento artístico brasileiro encontrava-se em ebulição ainda nas décadas de 30 e 40. Diversas correntes modernistas possuíam interpretações divergentes e ambíguas com relação à atuação de intelectuais e artistas na nova sociedade nacionalista, e disputavam entre si a preponderância no plano de modernização autoritária do governo Vargas (CARLONI, 2013, p.2).

No centro desse plano, no âmbito da cultura e do ensino, inegavelmente o Ministério da Educação e Saúde Pública, nas mãos de Gustavo Capanema, ocupou papel de destaque não só pelo apoio e incentivo a diversos artistas – ressaltamos sobretudo a dança – como também pela criação da primeira Escola de Educação Física no âmbito civil (embora ainda com professores militares e com todas as cerimônias cercadas pela pompa militar, como na ocasião de sua inauguração nas dependências do Fluminense Futebol Clube)[84]. Ao falar da fundação da ENEFD, Victor Andrade de Melo (2008, p.162) cita o editorial da Revista de Educação Física (EsEFEx), número 46, de outubro de 1939, que exaltava não apenas a criação da nova Escola, mas também deixava bem claro estruturas simbólicas que moviam o período:

> As forças vivas da nação brasileira encontraram, afinal, os instrumentos adequados à sua formação, à sua disciplina e à sua direção para os rumos que conduzem à criação de sólidos valores físicos e morais. O nosso aperfeiçoamento racial está definitivamente iniciado. Com a disciplina dos músculos se aperfeiçoará a disciplina da vontade; [...] ao esforço do pensamento puro [se aliará] o da vontade realizadora; ao hábito da vida simples e clara, a capacidade de viver perigosamente; ao civismo, a aptidão para o sacrifício; à técnica da saúde espiritual a técnica da higidez física [...].

Melo (Ibid., p.163) menciona ainda o rigor militar que imperava na ENEFD, e a participação desta nas constantes paradas cívicas realizadas durante o Estado Novo, tais como

[84] Na verdade, a principal mobilização para criação de uma Escola Nacional foi feita por parte dos militares, pois tal instituição outorgava certos privilégios que as demais escolas não possuíam. Por exemplo, somente a Escola Nacional poderia dispor de bolsas para recepção de alunos de outros estados, além da possiblidade de enviar seus professores a congressos e cursos internacionais. As Escolas Nacionais normalmente se estabeleciam na capital da República, e serviam de padrão para outras existentes em todo o país (MELO, 2008 p.165).

Dia da Raça, Dia da Bandeira, Dia da Independência, entre outras. Não apenas professores e alunos deveriam estar presentes nesses desfiles, como também, ao longo do tempo, a ENEFD passou a colaborar com o ensaio e treinamento dos mais diversos grupos participantes dos eventos. A orientação principal da Escola, naquele momento, era ser uma verdadeira escola de civismo e probidade, tendo por objetivo maior a formação de um cidadão que se adequasse aos padrões do projeto do Estado Novo, um cidadão cuja formação profissional estivesse intimamente relacionada à formação de um cidadão patriótico.

A importância dessa formação no projeto cívico getulista residia no fato de que, no Estado Novo, os esportes e as festas públicas eram a teatralização da imagem de nação feliz e longeva, o que coadunava com a imagem de cidadãos fortes e, ao mesmo tempo, comemoravam o novo – um novo governo, um novo regime, um novo país (DRUMOND, 2008, p.169). Claudia Schemes (2005, p.34) aponta o caráter de ruptura dessas festas, afirmando que elas reforçavam a imagem de poder, comemorando a passagem do velho para o novo, isto é, o futuro. Tal futuro trazia com ele o desligamento de um tempo atrasado e arcaico, e era onde a nova geração de brasileiros construiria uma poderosa nação, sob a condução de seu líder.

Essa imagem de futuro utópico estava intrinsecamente ligada à condição física de seus cidadãos; o esporte era ressaltado como condição *sine qua non* para a construção de uma nova raça, onde reinava o ideal de *mens sana in corpore sano* (DRUMOND, 2008, p.169). Essa nova raça de jovens sadios era pregada como uma nova estirpe de brasileiros, constituída por cidadãos fortes e perseverantes, o que fatalmente geraria uma nação igualmente poderosa. A construção do ideário nacional passava fortemente pela constituição do corpo; podemos notar isso nas ideias por trás da criação da ENEFD, e também pelas produções artísticas que recebiam maior atenção e incentivo do governo.

Daryle Williams (2000, p.263) conta que, quando da construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, Capanema quis encomendar um monumento a ser erguido em frente à sede de seu Ministério. Encomendado ao escultor modernista Celso Antônio, a escultura teria 11m e seria uma figura nua, que remetesse a O Pensador de Rodin, e seria a representação do homem brasileiro. Mas, ao contrário da "leitura do nacional informada por certo romantismo" que Capanema via retratada no Ministério da Fazenda, com seus mosaicos indígenas de autoria de Paulo Werneck, o que ele pretendia para seu Ministério eram símbolos do nacional de um "Brasil real, que se constrói a partir de dados de um passado histórico concreto", e um futuro que "não deve ser romântico, utópico ou místico, mas, de preferência, real, plausível, e, se possível, consistentemente científico" (LISSOVSKY; SÁ, 2000, p.65).

Curiosamente, esse anseio de Capanema acabou por gerar uma polêmica entre o ministro e o escultor. Celso Antônio apresentou um projeto com "uma figura barriguda e de origem racial indeterminada", o que decepcionou profundamente Capanema (WILLIAMS, 2000, p.266). O escultor insistia em dar ao seu monumento as feições "brasileiras" de um caboclo, enquanto o ministro "desejava que ele o executasse segundo rigorosos cálculos antropométricos que antecipassem as feições probabilisticamente reais do futuro 'homem brasileiro' – isto é, arianizado, conforme as melhores expectativas da antropologia corrente" (LISSOVSKY; SÁ, 2000, p.65). O projeto, afinal, acabou por ser arquivado.

Estava a pleno vapor no Brasil uma curiosa confluência de fatores que havia atingido a Europa algumas décadas antes. Segundo Hobsbawm (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.271), o fenômeno da invenção de tradições tornou-se excepcionalmente frequente durante a segunda metade do século XIX, uma espécie de produção em massa de tradições criadas oficial e não-oficialmente. As invenções oficiais, também chamadas de **políticas**, surgiram em estados ou movimentos sociais e políticos organizados ou foram criadas por eles com um direcionamento específico; as não-oficiais, ou **sociais**, eram geradas principalmente por grupos sociais sem qualquer organização formal, ou por grupos cujos objetivos não eram específica ou conscientemente políticos, como clubes e grêmios (tendo participação política ou não). Cabe ressaltar que essas divisões são apenas por conveniência didática, no sentido de clarificar a movimentação resultante de ambos os períodos (século XIX, Europa; década de 40 do século XX, Brasil). Ambas as formas refletem as profundas e rápidas transformações sociais do período. Ambientes e contextos sociais novos ou profundamente modificados "exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturassem relações sociais" (HOBSBAWM; RANGER, 1997, p.271).

Nesse sentido, o Brasil vivia a instabilidade da II Grande Guerra, que alterava a forma como as pessoas entendiam e se colocavam perante o mundo. A sombra da ameaça comunista se fazia presente durante o governo de um presidente alinhado às ideias fascistas, e a sociedade tentava encontrar seu lugar após o golpe de Estado getulista que instituiu a ditadura do Estado Novo, em 1937. Diante desse panorama, a preocupação com a identidade brasileira se tornou o carro chefe do governo Vargas, não apenas para trazer uma pretensa estabilidade social, como também para construir aquilo que era considerado um Estado verdadeiramente forte.

Assim sendo, uma das principais tradições que foram inventadas no período getulista foi a idealização do povo mestiço, reunião de três grandes raças, e por conseguinte portador do que de melhor cada uma tinha a oferecer. Isso colocava, na mitologia ufanista do período, o

país em uma posição quase única no mundo já que, embora o processo de miscigenação tenha ocorrido em diversas partes do mundo (e, a grosso modo, em todas as épocas), o que ocorria no Brasil era uma identificação intrínseca entre nação e Estado graças a essa mestiçagem. Nesse novo nacionalismo o Estado é o alicerce da ordem social, e, como já mencionamos antes, o "sistema de relações entre elementos sociais heterogêneos que partilham uma cultura comum" (OLIVEIRA, 1982, p.26). O principal que se deve ressaltar nessa diferenciação entre o novo nacionalismo e o do século XIX, é que o modelo liberal entendia a nação como uma coleção de indivíduos; o brasileiro buscava tornar a nação um todo orgânico, uma "entidade moral, política e econômica, cujos fins se realizariam no Estado" (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p.183).

Considerando, dessa forma, o Estado como pilar central da nação, é que devemos entender as ações de Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública. Quando nos referimos anteriormente à criação da ENEFD, vimos que a orientação da Escola era formar mais do que profissionais, mas cidadãos exemplares e patrióticos. Foi esse o ambiente onde Earp precisou trabalhar, e onde, aos poucos, driblou a rigidez militar e introduziu a dança às suas aulas.

Cabe ainda ressaltar que a cultura e a educação estiveram entre as prioridades do Estado Novo, principalmente pelo peso que a dimensão ideológica assumia no projeto de Estado previsto por Vargas. Vimos isso na ENEFD, mas é preciso olhar ainda mais além. Como menciona Pereira (2003, p.277), a cultura e a educação eram vistas como os principais veículos para despertar e fortificar nos brasileiros a identificação do sentimento nacionalista em um Estado forte, dominador e centralizado no Poder Executivo[85]. Pereira (2003, p.277) diz ainda que essas duas frentes de atuação fundamentais do Estado Novo não podem de forma alguma ser vistas separadamente. No caso da educação, o autor divide em três os aspectos através dos quais a constituição da nacionalidade e a valorização da brasilidade exerciam todas as suas forças: 1- O **conteúdo nacional**, transmitido a todas as instituições de ensino, buscando assim evitar regionalismos; 2- A **padronização** do ensino, constituindo uma homogeneidade do saber para garantir o seu abrasileiramento[86]; 3- E a **erradicação de minorias** étnicas, linguísticas e

[85] Com relação à cultura, Mônica Pimenta Velloso (1982, p.72) diz que a questão "passa a ser concebida em termos de organização política, ou seja, o Estado cria aparatos culturais próprios, destinados a produzir e a difundir a concepção de mundo para o conjunto da sociedade". E, quanto, à educação, "o Estado penetra nos domínios da sociedade civil, assumindo claramente o papel de direção e organização da sociedade. Assim, se auto-elege o educador mais eficiente junto às classes trabalhadoras, argumentando ser o 'bem público' móvel de sua ação".

[86] Esse conteúdo nacional não se ligava ao pensamento modernista de Mário de Andrade, que buscava as raízes da cultura brasileira; inclinava-se mais para um ufanismo que tentava construir uma noção de brasilidade com publicações oficiais e cursos de moral e cívica (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p.157).

culturais. Nas palavras de Schwartzman, Bomeny e Costa (2000, p.181-182):

> [...] o projeto nacionalista do Estado Novo valorizava, em outras palavras, a uniformização, a padronização cultural e a eliminação de quaisquer formas de organização autônoma da sociedade, que não fosse na forma de corporações rigorosamente perfiladas com o Estado. Daí seu caráter excludente e, portanto, repressor. A formação do Estado Nacional passaria necessária e principalmente pela homogeneização da cultura, os costumes, da língua e da ideologia.

Gustavo Capanema era um entusiasta do trabalho de Eros Volusia. Esteve presente à apresentação no Theatro Municipal em 1937, discursando na noite de abertura; em 1939 também discursou na conferência de Volusia[87] sobre o bailado nacional, quando da abertura de seu curso no Serviço Nacional de Teatro. Mesmo as viagens feitas ao redor do país para pesquisas de danças regionais foram financiadas pelo seu ministério[88]. O trabalho da bailarina adequava-se perfeitamente à ideologia que Capanema tentava instituir, visto que, além de mapear danças folclóricas, ainda as estilizava, tornando-as, à sua maneira, adequadas para grandes salões e finas plateias.

Diante das ideias lançadas por Gilberto Freyre em Casa Grande & Senzala (2003), construiu-se o cadinho das raças, onde com o branco europeu vinha a civilização, do índio teríamos herdado hábitos de alimentação e higiene e, do negro, alguns traços de sociabilidade, comidas, danças, música, etc. Esse era o discurso também incorporado por Volusia, quando transformava as danças vistas pelo país e as exibia nos palcos cariocas. Entretanto, esse discurso camuflava outro: As três raças tinham seu lugar reservado enquanto atores independentes, e a brasilidade só existia a partir da mestiçagem[89]. Tanto nas danças de Volusia quanto nos repertórios apresentados no Theatro Municipal, o negro aparecia como história; eles representavam a História do Brasil, mas não como "brasileiro" ou "nacional", pois "aqui não é um prolongamento da África" (JOÃO ITIBERÊ DA CUNHA apud PEREIRA, 2003, p.288). Da mesma forma eram entendidos os índios; o brasileiro do século XX, como homem civilizado, não poderia mais ser identificado com selvagens. Esse índio apareceria, de forma romanceada, como um elemento histórico nostálgico, uma imagem de um passado distante, do

[87] Essa conferência foi publicada posteriormente e dedicada a Capanema, a quem Volusia também manifesta sua gratidão.

[88] Informação dada a Roberto Pereira em entrevista de 08 de abril de 1998 (PEREIRA, 2003, p.278).

[89] Hermano Vianna (1995, p.70), ao falar sobre Sílvio Romero, reflete que "Dizendo que 'o índio não é brasileiro', ele vai desqualificar as pretensões de um José de Alencar de fazer uma 'poesia inteiramente brasileira' por estar 'haurida na língua dos selvagens'. Fazer poesia em tupi não é fazer poesia brasileira, e sim poesia tupi. O brasileiro nasce quando começa a mestiçagem".

natural, do bom selvagem rousseauniano. “Nesse sentido, 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” (PEREIRA, 2003, p.289).

São com esses elementos que doravante pretendemos trabalhar. Para além do epíteto de criadora do bailado nacional, Eros Volusia estava imersa em uma conjuntura histórica que, não só favorecia seu trabalho, como este ainda endossava o discurso do *status quo*. Suas criações foram inegavelmente inovadoras, especialmente pelo diálogo entre a dança clássica europeia e as danças populares dos lugares mais distantes do Brasil. Entretanto, não se pode desconsiderar toda a estrutura por trás dessa construção de imagem de dança brasileira. A dança feita por Volusia, que resultava de um diálogo entre balé e danças regionais, acabava também por sinalizar uma intenção de homogeneização típica do Estado Novo – homogeneização nos motivos, na cultura, nos costumes, no ideal de corpo. Esse é o principal problema que identificamos nos trabalhos feitos sobre a bailarina, ou em que a mesma é citada; mesmo os que a localizam temporalmente, pouco ou nada criticam a relação entre o projeto estado-novista e sua atuação.

Por outro lado, como demonstramos anteriormente, tendo os FD (os quais pretendemos explicar brevemente) e sua aplicação artística e pedagógica como foco da maioria dos trabalhos feitos sobre Earp, pouco se situa o ambiente no qual a teoria foi criada. A princípio, como vimos, a ENEFD poderia ser considerada quase como uma extensão das escolas militares, não só por seu quadro docente, mas também pela sua atuação dentro e fora da universidade. Em que medida tal contexto influenciou o trabalho da professora é algo que continua desconhecido. O máximo que podemos aferir através de pesquisas no material disponível é que houve dificuldade para implementar suas ideias, o que, de certa forma, talvez não seja surpreendente. Porém é importante ressaltar em que medida Earp se inseria nesse contexto; mulher branca, com um relacionamento com um militar de alta patente (posteriormente seu esposo), lecionava em uma cadeira onde os homens eram proibidos de participar, Earp tinha todos os requisitos para se tornar uma “facilitadora” da homogeneização do corpo brasileiro nacionalista e branco – ainda que com o discurso da miscigenação, mas, como discutimos anteriormente, o corpo indígena e negro eram parte da História, não do momento presente em que tais ideias se propagavam.

Desta forma, Earp se tornava a figura central na formação das futuras professoras de escolas de todo o país. Enquanto Volusia “homogeneizava” esse corpo dito brasileiro na mídia e no mercado nacional e internacional, Earp o fazia na base da formação, a universidade.

Podemos dizer, então, que no programa ideológico estado-novista, Volusia e Earp, embora não tenham trabalhado juntas corpo a corpo, pretendia-se que elas trabalhassem juntas em uma mesma ideologia.

Pretendemos nos deter atentamente, nos próximos capítulos, em avaliar a importância de Earp na ENEFD, seu trabalho dentro e fora da Escola e contextualizá-lo diante do panorama cultural e educacional previsto por Vargas.

2.2. EROS VOLUSIA – DANÇAS POPULARES SOB MATRIZES ERUDITAS

Em um contexto nacional de volta às raízes – na verdade, mais dedicado à construção de raízes do que propriamente de recuperação destas –, surge o primeiro curso de dança do Brasil, a Escola de Bailados do Municipal, em 1927. Fundado por Maria Olenewa e pelo crítico de teatro Mario Nunes, era dedicado ao ensino da dança erudita[90].

Foi nessa escola que Volusia começou a trilhar seus primeiros passos no sentido de profissionalizar sua dança. Ingressando aos 14 anos em 1928, um ano após a criação da escola, teve como colegas Bibi Ferreira e Eva Todor, futuras atrizes de sucesso, e Madeleine Rosay, famoso desafeto da bailarina (PEREIRA, 2004, p.23-24). Volusia foi aluna da própria Olenewa e, conta-se, chegou a arrancar grandes elogios de Ana Pavlova, quando esta visitou pela terceira e última vez o Brasil, em julho de 1928. Contudo Volusia recusava-se a ver-se tão somente como bailarina clássica: “Seria absurdo cultivar uma arte de expressão internacional, quando toda uma raça esperava de meu corpo a realização de sua alma. Minha tendência pelos ritmos brasileiros manifestou-se logo que iniciei meus primeiros passos de dança” (VOLUSIA apud PEREIRA, 2004, p.24). Entretanto seus quatro anos na Escola de Bailados a convenceram de que os exercícios clássicos eram indispensáveis em busca da “afinação do corpo para a harmonia do movimento” (Ibid., 25). Isso se reflete claramente nas anotações e planejamentos de aula, como podemos ver em seus cadernos, em particular nos anexos III.1.A e III.1.B. Todo o planejamento se dá com terminologias em francês, com a preocupação, inclusive, de esclarecer os posicionamentos básicos do balé, a tradução dos termos (principalmente no anexo III.1.B, que se trata da programação do curso de coreografia do SNT) e mesmo a ordem dos

[90] Para uma visão mais detalhada sobre a criação e o contexto desta, ver PEREIRA, 2003.

exercícios é herdada da tradição dita acadêmica[91].

De acordo com Castro (2014, p.10), podemos separar as Escolas/Métodos de ensino de balé, a grosso modo, em sete: A Escola Italiana, onde se insere o Método Cecchetti; a Escola Francesa ou o Método Francês; a Escola Russa, da qual faz parte o Método Vaganova; a Escola Dinamarquesa, onde se insere o método Bournonville; a Escola Inglesa, da qual faz parte o Método *Royal Academy of Dance* (R.A.D.); a Escola Americana, com o Método Balanchine e a Escola Cubana ou o Método Cubano.

Citando Kirstein (KIRSTEIN apud CASTRO, 2014, p.11), a autora explica que, independente do grau dos alunos, se iniciantes ou profissionais, a progressão dos exercícios de cada aula de balé é a mesma. Esta é iniciada de forma lenta, com exercícios na barra, de forma que a postura e o alinhamento corporal, típicos do balé, possam ser corrigidos. A seguir, a aula continua com dinâmicas no centro, sem auxílio de barras, indo desde o lento *adagio* até o rápido *allegro*. No caso de turmas mais avançadas, em seguida há a prática de técnica feminina nas pontas, e o trabalho de técnica masculina. Há, ainda, o trabalho de *pas de deux* para ambos.

A estrutura das aulas é a mesma independentemente do método, possuindo "uma identidade na codificação e no registro do ordenamento próprio no que se refere à aula" (CASTRO, op. cit.). O que os diferencia são singularidades desenvolvidas de acordo com contextos políticos, sociais e culturais, mantendo-se, porém, uma relação intrínseca entre eles.

Tentamos identificar a Escola/Método utilizado por Olenewa ao criar a Escola de Bailados do Theatro Municipal, já que teria sido nesse método que Volusia fora ensinada e, ao que transparece por seus escritos (sobretudo os anexos III.1.A. e III.1.B.), continuou utilizando em suas próprias aulas. Para isso, entramos em contato com a atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, cujo responsável, Paulo Melgaço, nos respondeu que "Maria Olenewa não deixou um programa escrito, assim não temos como afirmar precisamente sua metodologia. Os relatos de suas alunas (Tamara Capeller, Helga Loreida, entre outras) destacam se[u] trabalho de braços, sem no entanto, enfatizar a metodologia de ensino" (informação pessoal)[92].

Assim, torna-se difícil determinar qual Método das grandes Escolas era adotado por Volusia, ou mesmo pela Escola de Bailados do Municipal. O que podemos observar em suas

[91] A popular terminologia balé clássico é historicamente errada, já que clássico é como usualmente denominam-se as produções do século XVIII. O balé, como uma modalidade de dança que abarca diversos períodos, pode ser denominado apenas assim ou, ainda, como balé acadêmico (não tendo necessariamente, neste caso, qualquer relação com os estudos universitários) ou erudito.

[92] MELGAÇO, Paulo. **Pesquisa**. Mensagem recebida por fapeamaral@gmail.com em 23 nov. 2017.

anotações é a estruturação comum a todas as escolas, com exercícios na barra, adágios, exercícios na ponta e outros.

Volusia ainda demonstrava preocupação com o caráter teórico de suas aulas, como podemos perceber nos anexos III.2.A, III.2.B, III.2.C, III.2.D e III.2.E. Sua estruturação de aula teórica passava por informações sobre História da Dança e pesquisas etnográficas, grande parte provavelmente feitas durante suas viagens pelos diversos estados brasileiros que visitou. Não pudemos apurar quais foram suas fontes primárias quanto às informações historiográficas, possivelmente antigos livros importados de História da Dança (já que, à época, não havia publicação semelhante em solo brasileiro), mas é razoável supor que as informações folclóricas foram extraídas não apenas de suas visitas a outros estados, mas também de livros de folcloristas, bastante comuns na primeira metade do século XX.

Também encontramos entre seus cadernos anotações datilografadas, aparentando ser a versão final de suas pesquisas (constantes nos anexos III.2.A – III.2.E em geral), algumas destas duplicadas e com correções e notas à caneta (como pode ser visto nos anexos III.2.F.), além de anotações soltas, que parecem continuações das pesquisas disponibilizadas nos cadernos (anexos III.2.G, III.2.H e III.2.I.).

Nos anexos III.3.A., encontramos anotações do que parecem ser roteiros e estruturas de espetáculos, com coreografias, passos, entradas e saídas de cada bailarino, etc. Volusia fez ainda um glossário com termos de balé em francês e sua tradução para português, provavelmente para suas alunas do SNT (anexo III.4.A.), descrições de passos como *plié*, posições, direções, etc (anexo III.4.B). Dentre os documentos também encontramos, cuidadosamente presos em um clip, uma série de folhas finas com um discurso dirigido a Volusia (anexo III.5.). Não conseguimos, porém, identificar seu autor ou a ocasião em que ele foi proferido.

No anexo III.6.A. conhecemos a programação do curso de interpretação do SNT que estava sob os cuidados de Volusia (e que se conectam com os anexos III.2.F.), e também um discurso de teor amargo sobre o fim do curso do SNT e sua aposentadoria. Cerbino e Brum (2013) nos informam que Volusia permaneceu como professora do curso durante 27 anos, desde 1939. Podemos datar esse discurso, então, de aproximadamente 1966, segundo essas informações. Nele a artista recorda seus êxitos à frente do curso, suas dificuldades, suas experiências à frente do "Ballet Eros Volusia", formado por ela e que, sob os auspícios do Ministério do Trabalho, pôde ser a primeira companhia de balé, segundo ela, a dançar nos bairros operários (sobre isso, ver figuras 24, 25 e 26). Temos, por fim, quatro páginas soltas

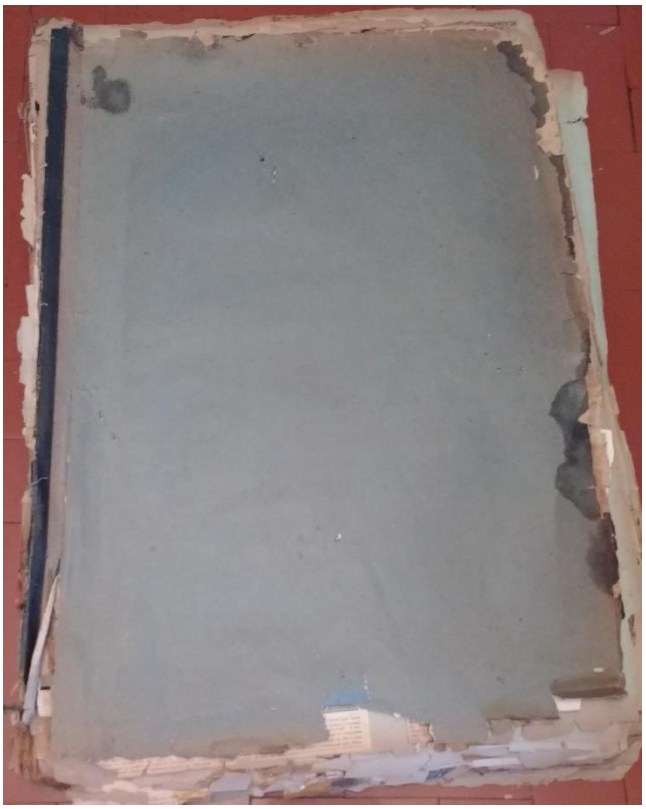
que não pudemos, a princípio, descobrir a quais anotações pertencem (anexos III.7.A., III.7.B., III.7.C. e III.7.D.).

Do que podemos depreender de todos esses documentos, o trabalho metodológico de Volusia seguia a tradição do balé, sem uma escola claramente especificada, mas também se preocupando em dar uma base mínima teórica não apenas acerca das danças folclóricas, que foram seu principal mote durante toda a vida, mas também da História da Dança em geral.

2.2.1. EROS VOLUSIA POR ELA MESMA

O acervo pessoal de Eros Volusia a que tivemos acesso já havia sido trabalhado anteriormente, especulamos que por Roberto Pereira na época em que pesquisava para o documentário Eros Volusia – Dança Mestiça e para sua biografia Eros Volusia. Ou, ainda, por seus alunos da Universidade da Cidade, visto que vários recortes e fotos estavam colados em papéis ofício com textos e timbres de tal Universidade. Além dos cadernos já citados e constantes integralmente nos anexos, esse acervo era composto por dois grandes livros de aproximadamente 67cm de altura por 51cm de largura. Em um deles, a organização interna é irrecuperável; constitui-se de diversos recortes de jornais, cartas, fotos, todos soltos e sem qualquer ordem ou indicação. A esse chamaremos volume I e nos deteremos sobre seu conteúdo mais adiante.

Figura 13 – Volume II fechado



Fonte: Acervo doado para a UFRJ

O segundo livro (figura 13) ainda preserva a organização original, que, presume-se, foi dada pela própria Volusia, e a esse chamaremos volume II. Ele abrange um período de 1932 a 1946, embora o material constante detenha-se mais fortemente sobre o período de 1940 a 1945. A ordem é aproximadamente cronológica, embora haja interpolações de períodos anteriores ou posteriores entre os recortes, e as páginas não são numeradas.

Figura 14 – Volume II aberto, primeira página



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Figura 15 – Volume II aberto, segunda página



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

A maior parte do material constante nesse livro é de recortes de jornais e revistas do período supracitado (figuras 14 e 15), em sua maioria com anotações da origem do material e data, ou, ainda, pequenos recortes com essas indicações ao lado ou acima das matérias. Há uma representatividade substancial do conteúdo demonstrado no primeiro capítulo, que foi pesquisado na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, mas extrapola-se esse conteúdo; há recortes de jornais de outros estados e de outros países. Tais documentos noticiam espetáculos, viagens, apresentações de Volusia, do SNT e de alunos e ex-alunos dela, sempre citando seu nome como mentora por trás do artista.

Na figura 14 vemos recortes de diversos jornais noticiando apresentações de Volusia. À

esquerda, a bailarina em foto aparece com figurino estilizado (e, por que não dizer, estereotipado) de indígena para a apresentação de "Dansa Selvagem" no Grill do Casino Atlântico, em periódico e data não especificados. O crítico que assina a nota, "JOE", desfia elogios à artista e ao seu espetáculo. Logo abaixo, um recorte de um periódico de Recife cujo nome está ilegível, bem como seu texto. Ao lado do texto onde Volusia aparece como indígena, um grande recorte do jornal Elite, de 25 de outubro de 1941, de país não identificado. Embora use fotos da revista Time, o texto em espanhol não cita sua viagem aos EUA ou sua participação no filme Rio Rita. Apenas dá uma breve biografia e elogia sua obra. Abaixo, uma grande foto no jornal Carioca, de 1 de novembro de ano não identificado, e sem texto relacionado. Ao lado dessa foto, três pequenos recortes, os três noticiando a viagem de Volusia para os EUA. No primeiro, de novembro de 1941, o jornal Diário da Noite anuncia a chegada do navio Argentina, no qual a artista embarcará rumo à América do Norte. Os dois seguintes, O Jornal, do Amazonas, e Folha de Minas, de Minas Gerais, falam sobre sua contratação pela Metro-Goldwyn Mayer, sem data indicada. Esses três recortes, bem como outros no livro, aparecem rasurados com o ano 2015 em tinta de caneta preta. Tendo em vista que Volusia faleceu em 2004, certamente as rasuras não foram feitas por ela, entretanto não pudemos apurar o autor. Dos demais recortes constantes nessa página, pouco se pode determinar, dado o estado em que se encontram, exceto pelas fotos novamente reproduzidas da revista Time.

A página estampada na Figura 15 segue os mesmos padrões do resto do livro, sendo encabeçada com uma grande foto de Volusia em roupas de época, com uma pequena foto à esquerda em um figurino inspirado na cultura indígena no jornal A Noite, de 30 de setembro de 1941, em uma breve matéria sobre sua ida aos EUA para a filmagem do filme Rio Rita. A foto em nada se relaciona ao texto. A Gazeta Magazine de São Paulo, por sua vez, anuncia "Eros Volusia na terra de Tio Sam", com mais uma reprodução das fotos estampadas na revista Time e informações sobre sua viagem e o contrato em Hollywood. O periódico Vanguarda, de 08 de janeiro de 1942, chama Volusia de "O melhor poema de Gilka Machado" e informa que ela já se encontra filmando Rio Rita e faz um breve perfil da artista. Por fim, o Diário de Notícias de 08 de novembro de 1941 anuncia a contratação de Volusia pela Metro-Goldwyn Mayer estampando uma foto da bailarina novamente em seus trajes inspirados na cultura indígena.

Temos então dois exemplos de como se distribui a organização das páginas desse livro, cumprindo uma razoável cronologia, mas sem rigor. A grande maioria dos recortes são de periódicos de várias partes do Brasil, embora haja alguns internacionais, nem sempre identificados.

Figura 16 – Volume II aberto, recorte de periódico não identificado



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Na figura 16, os figurinos denotam três sessões fotográficas diferentes, o que, presume-se, também indicaria três trabalhos coreográficos distintos sob a chamada "Sensação Sul Americana". Nas legendas da página esquerda, lê-se "Eros Volusia, bela morena brasileira, faz sua dança espetacular no musical 'Rio Rita', de Abbott e Costello"[93] e, em seguida, "Eros Volusia, nascida no Rio, de pais brasileiros, começou a dançar aos cinco anos de idade. Ela observou as danças folclóricas nativas e fez o possível para imitá-las. Aos doze, ela deu seu primeiro recital de dança no João Caetano, um dos principais teatros do Rio. Alguns anos depois, ela apareceu no famoso Teatro Municipal sob grande aclamação"[94]. Na página direita, as legendas são: "Eros Volusia é professora de dança do Ministério da Educação do Brasil, uma honra concedida por sua intensa pesquisa e interpretação de danças nativas"[95], seguida de "Uma

[93] No original: "Eros Volusia, brunette Brazilian beauty, does her spectacular dance in 'Rio Rita', Abbott and Costello musical" (tradução nossa).

[94] No original: "Eros Volusia, born in Rio of Brazilian parents, started dancing at the age of five. She watched the natives do their folk dances and them did her best to imitate them. At twelve she gave her first dance recital at Joao Caetano, one of Rio's foremost theatres. A few years later she appeared at the famous Municipal Theatre to great acclaim" (tradução nossa).

[95] No original: "Eros Volusia is instructor of dancing for the Brazilian Ministry of Education, an honor bestowed because of her intense research and interpretation of native dances" (tradução nossa).

das danças que criou é a macumba, conhecida por ser mais rápida e emocionante para assistir do que conga, rumba ou samba. Ela compõe sua própria música para todas as suas fantásticas danças folclóricas”[96]. Finalmente, na mesma página consta uma foto de Volusia nos bastidores das filmagens de Rio Rita com a seguinte legenda: “Senhorita Volusia veio aos Estados Unidos acompanhada por sua mãe, uma notável poetisa brasileira. Abaixo: Eros volusia com o diretor S. Sylvan Simon e comediante Lou Costello entre cenas de 'Rio Rita'. Ela já apareceu em filmes anteriormente em sua terra natal”[97].

A quantidade de material deste livro mereceria uma análise detalhada e exclusiva, dada a diversidade de origem e datas, tais como postais, convites, cartas de fãs e programação de teatros, incluindo uma programação de 1942 das comemorações do aniversário de Franklin Delano Roosevelt, então presidente dos EUA (figura 17), das quais Volusia participou quando da sua viagem para as filmagens de Rio Rita. Entretanto, devido ao acesso infelizmente tardio que tivemos a esse material e à necessidade de cumprimento de prazos para com o Programa de Pós-Graduação e a CAPES, não será possível a análise tão minuciosa quanto mereceria neste trabalho. Tentaremos, porém, extrair o máximo de informação neste primeiro momento para, quem sabe, dar prosseguimento em ocasião oportuna.

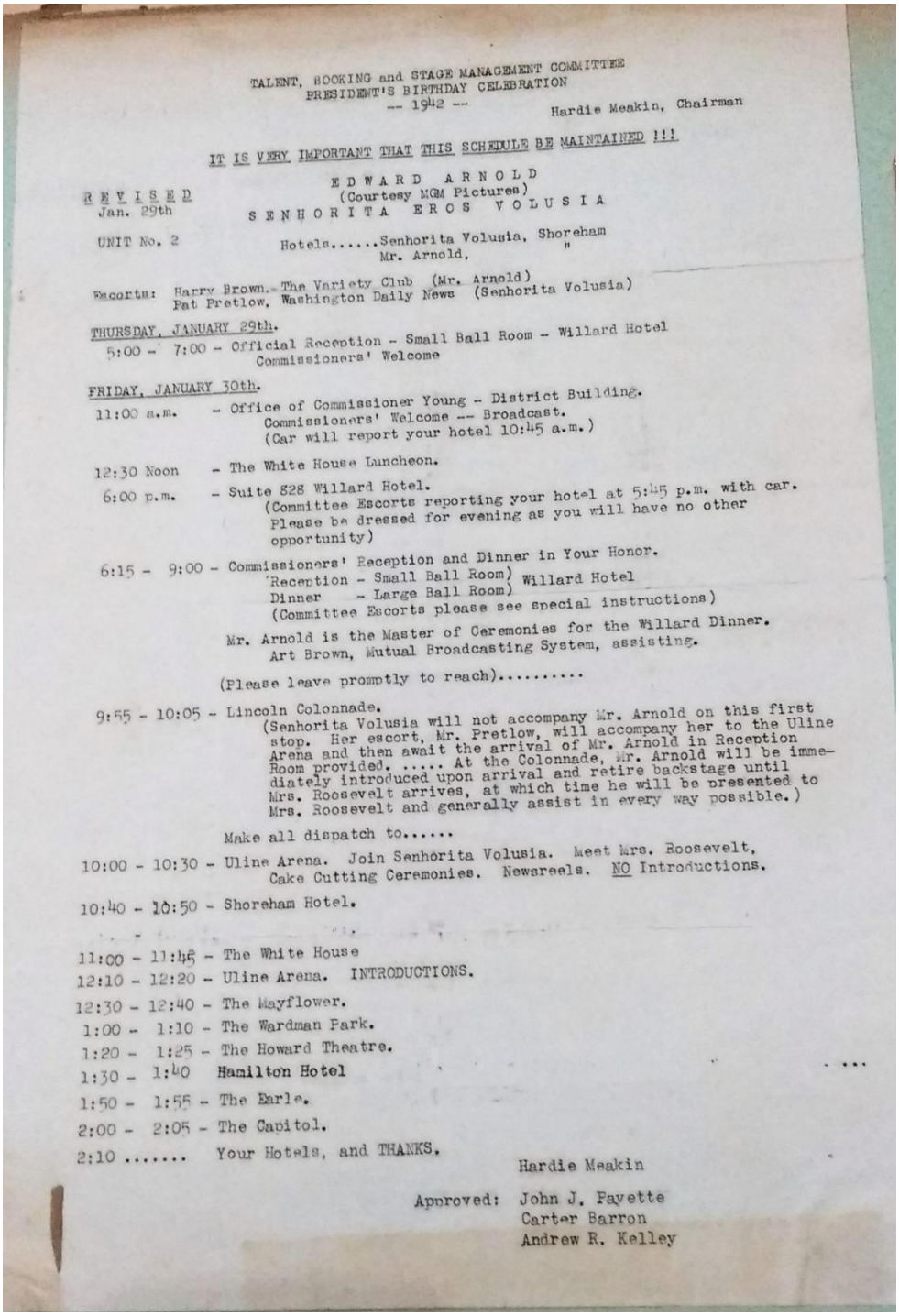
Segundo o cronograma de comemorações para o aniversário de Roosevelt (figura 17), Volusia seria recebida no dia 29 de janeiro de 1942 no Willard Hotel para uma recepção oficial de boas-vindas. A programação segue no dia 30, começando às 11h e se estendendo até às 02h10 da manhã do dia 31, passando por diversos lugares como a Casa Branca, Washington Coliseum, Capitólio, entre outros. O cronograma mostra-se bastante detalhado, inclusive com orientações sobre quando e onde as apresentações[98] devem ser feitas, horário em que estarão em cada lugar, entre várias outras especificações minuciosas.

[96] No original: “Among the dances she has created is the macumba, said to be faster and more exciting to watch than the conga, rhumba or samba. She composes her own music for all of her fantastic folk dances” (tradução nossa).

[97] No original: “Miss Volusia was accompanied to the United States by her mother, a noted Brazilian poetess. Below: Eros volusia with Director S. Sylvan Simon and comic Lou Costello between scenes of 'Rio Rita'. She has appeared in films before in her homeland (tradução nossa).

[98] “*Introductions*”, apresentações aqui entendido como conhecer pessoas, no caso, não apresentações artísticas, shows, etc.

Figura 17 – Programação das comemorações de aniversário de Roosevelt



TALENT, BOOKING and STAGE MANAGEMENT COMMITTEE
PRESIDENT'S BIRTHDAY CELEBRATION
-- 1942 --
Hardie Meakin, Chairman

IT IS VERY IMPORTANT THAT THIS SCHEDULE BE MAINTAINED !!!

REVISED
Jan. 29th

EDWARD ARNOLD
(Courtesy MGM Pictures)
SENHORITA EROS VOLUSIA

UNIT No. 2

Hotels.....Senhorita Volusia, Shoreham
Mr. Arnold, "

Escorts: Harry Brown, The Variety Club (Mr. Arnold)
Pat Pretlow, Washington Daily News (Senhorita Volusia)

THURSDAY, JANUARY 29th.

5:00 - 7:00 - Official Reception - Small Ball Room - Willard Hotel
Commissioners' Welcome

FRIDAY, JANUARY 30th.

11:00 a.m. - Office of Commissioner Young - District Building.
Commissioners' Welcome -- Broadcast.
(Car will report your hotel 10:45 a.m.)

12:30 Noon - The White House Luncheon.

6:00 p.m. - Suite 828 Willard Hotel.
(Committee Escorts reporting your hotel at 5:45 p.m. with car.
Please be dressed for evening as you will have no other opportunity)

6:15 - 9:00 - Commissioners' Reception and Dinner in Your Honor.
Reception - Small Ball Room) Willard Hotel
Dinner - Large Ball Room)
(Committee Escorts please see special instructions)

Mr. Arnold is the Master of Ceremonies for the Willard Dinner.
Art Brown, Mutual Broadcasting System, assisting.

(Please leave promptly to reach).....

9:55 - 10:05 - Lincoln Colonnade.
(Senhorita Volusia will not accompany Mr. Arnold on this first stop. Her escort, Mr. Pretlow, will accompany her to the Uline Arena and then await the arrival of Mr. Arnold in Reception Room provided. ..... At the Colonnade, Mr. Arnold will be immediately introduced upon arrival and retire backstage until Mrs. Roosevelt arrives, at which time he will be presented to Mrs. Roosevelt and generally assist in every way possible.)

Make all dispatch to.....

10:00 - 10:30 - Uline Arena. Join Senhorita Volusia. Meet Mrs. Roosevelt, Cake Cutting Ceremonies. Newsreels. NO Introductions.

10:40 - 10:50 - Shoreham Hotel.

11:00 - 11:45 - The White House
12:10 - 12:20 - Uline Arena. INTRODUCTIONS.
12:30 - 12:40 - The Mayflower.
1:00 - 1:10 - The Wardman Park.
1:20 - 1:25 - The Howard Theatre.
1:30 - 1:40 Hamilton Hotel
1:50 - 1:55 - The Earle.
2:00 - 2:05 - The Capitol.
2:10 ..... Your Hotels, and THANKS.

Hardie Meakin

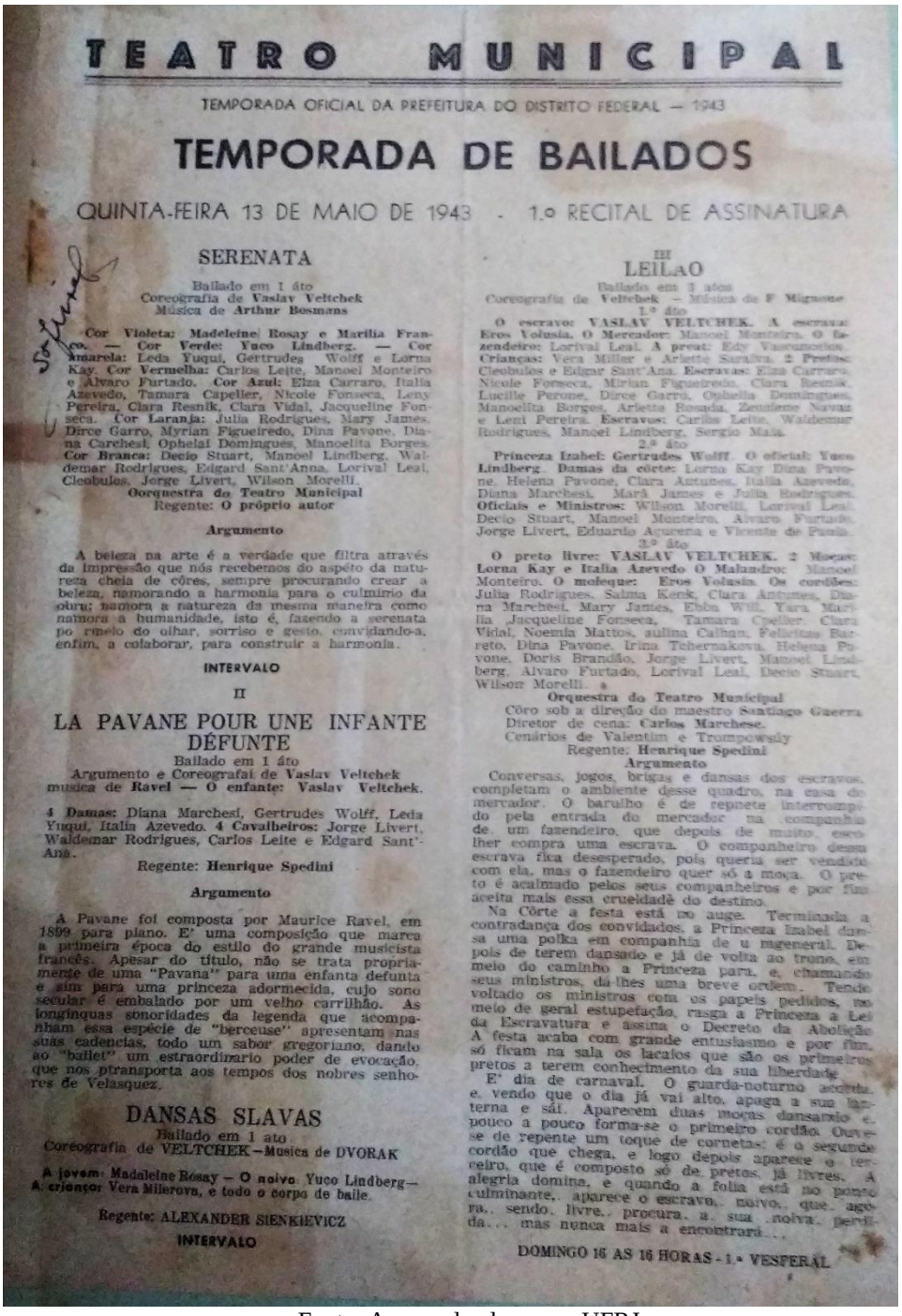
Approved: John J. Payette
Carter Barron
Andrew R. Kelley

Fonte: Acervo doado para a UFRJ

Outra informação importante que também podemos obter entre os recortes recolhidos e organizados por Volusia diz respeito a sua participação na temporada de bailados do Theatro Municipal, em 1943 (figura 18), o que nos permite cruzar o enredo constante no libreto e a

reação dos críticos da época.

Figura 18 – Programa da Temporada de Bailados do Theatro Municipal de 1943



TEATRO MUNICIPAL

TEMPORADA OFICIAL DA PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL — 1943

TEMPORADA DE BAILADOS

QUINTA-FEIRA 13 DE MAIO DE 1943 - 1.o RECITAL DE ASSINATURA

SERENATA

Bailado em 1 áto
Coreografia de Vaslav Veltchek
Música de Arthur Bosmans

Cor Violeta: Madeleine Rosay e Marilia Franco. — Cor Verde: Yuco Lindberg. — Cor Amarela: Leda Yuqui, Gertrudes Wolff e Lorna Kay. Cor Vermelha: Carlos Leite, Manoel Monteiro e Alvaro Furtado. Cor Azul: Elza Carraro, Italia Azevedo, Tamara Capeller, Nicole Fonseca, Leny Pereira, Clara Resnik, Clara Vidal, Jacqueline Fonseca. Cor Laranja: Julia Rodrigues, Mary James, Dirce Garro, Myrian Figueiredo, Dina Pavone, Diana Carchesi, Ophelai Domingues, Manoelita Borges. Cor Branca: Decio Stuart, Manoel Lindberg, Waldemar Rodrigues, Edgard Sant'Anna, Lorival Leal, Cleobulos, Jorge Livert, Wilson Morelli.

Orquestra do Teatro Municipal
Regente: O próprio autor

Argumento

A beleza na arte é a verdade que filtra através da impressão que nós recebemos do aspéto da natureza cheia de côres, sempre procurando crear a beleza, namorando a harmonia para o culminio da obra; namora a natureza da mesma maneira como namora a humanidade, isto é, fazendo a serenata po rmelo do olhar, sorriso e gesto, convidando-a, enfim, a colaborar, para construir a harmonia.

INTERVALO

II

LA PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

Bailado em 1 áto
Argumento e Coreografai de Vaslav Veltchek
musica de Ravel — O enfante: Vaslav Veltchek.

4 Damas: Diana Marchesi, Gertrudes Wolff, Leda Yuqui, Italia Azevedo. 4 Cavalheiros: Jorge Livert, Waldemar Rodrigues, Carlos Leite e Edgard Sant'Ana.

Regente: Henrique Spedini

Argumento

A Pavane foi composta por Maurice Ravel, em 1899 para piano. E' uma composição que marca a primeira época do estilo do grande musicista francês. Apesar do titulo, não se trata propriamente de uma "Pavana" para uma enfanta defunta e sim para uma princeza adormecida, cujo sono secular é embalado por um velho carrilhão. As longinquas sonoridades da legenda que acompanham essa espécie de "berceuse" apresentam nas suas cadencias, todo um sabor gregoriano, dando ao "ballet" um estraordinario poder de evocação, que nos ptransporta aos tempos dos nobres senhores de Velasquez.

DANSAS SLAVAS

Bailado em 1 ato
Coreografia de VELTCHEK — Musica de DVORAK

A jovem: Madeleine Rosay — O noivo: Yuco Lindberg — A criança: Vera Milerova, e todo o corpo de baile.

Regente: ALEXANDER SIENKIEVICZ

INTERVALO

III

LEILÃO

Bailado em 3 áto
Coreografia de Veltchek — Música de F Mignone

1.º áto

O escravo: VASLAV VELTCHEK. A escrava: Eros Volusia. O Mercador: Manoel Monteiro. O fazendeiro: Lorival Leal. A preat: Edy Vasconcellos. Crianças: Vera Miller e Arlette Serafim. 2 Profisc: Cleobulos e Edgar Sant'Ana. Escravas: Elza Carraro, Nicole Fonseca, Mirian Figueiredo, Clara Resnik, Lucille Perone, Dirce Garro, Ophelia Domingues, Manoelita Borges, Arletta Rosada, Zenaleme Navas e Leni Pereira. Escravos: Carlos Leite, Waldemar Rodrigues, Manoel Lindberg, Sergio Maia.

2.º áto

Princeza Izabel: Gertrudes Wolff. O official: Yuco Lindberg. Damas da côrte: Lorna Kay, Dina Pavone, Helena Pavone, Clara Antunes, Italia Azevedo, Diana Marchesi, Mará James e Julia Rodrigues. Oficiais e Ministros: Wilson Morelli, Lorival Leal, Decio Stuart, Manoel Monteiro, Alvaro Furtado, Jorge Livert, Eduardo Aguerra e Vicente de Paula.

3.º áto

O preto livre: VASLAV VELTCHEK. 2 Moças: Lorna Kay e Italia Azevedo O Malandro: Manoel Monteiro. O moleque: Eros Volusia. Os cordões: Julia Rodrigues, Salma Kenk, Clara Antunes, Diana Marchesi, Mary James, Ebba Will, Yara Martilia, Jacqueline Fonseca, Tamara Capeller, Clara Vidal, Noemia Mattos, Julina Calhan, Felicitas Barreto, Dina Pavone, Irina Tchernakova, Helena Pavone, Doris Brandão, Jorge Livert, Manoel Lindberg, Alvaro Furtado, Lorival Leal, Decio Stuart, Wilson Morelli.

Orquestra do Teatro Municipal
Côro sob a direção do maestro Santiago Guerra
Diretor de cena: Carlos Marchese.
Cenários de Valentim e Trompowsky
Regente: Henrique Spedini

Argumento

Conversas, jogos, brigas e dansas dos escravos, completam o ambiente desse quadro, na casa do mercador. O barulho é de repente interrompido pela entrada do mercador na companhia de um fazendeiro, que depois de muito, escolher compra uma escrava. O companheiro desta escrava fica desesperado, pois queria ser vendido com ela, mas o fazendeiro quer só a moça. O preto é acalmado pelos seus companheiros e por fim aceita mais essa crueldadè do destino.

Na Côrte a festa está no auge. Terminada a contradança dos convidados, a Princeza Izabel dansa uma polka em companhia de u mgeneral. Depois de terem dansado e já de volta ao trono, em meio do caminho a Princeza para, e, chamando seus ministros, dá lhes uma breve ordem. Tendo voltado os ministros com os papeis pedidos, no meio de geral estupefação, rasga a Princeza a Lei da Escravatura e assina o Decreto da Abolição. A festa acaba com grande entusiasmo e por fim, só ficam na sala os lacaios que são os primeiros pretos a terem conhecimento da sua liberdade.

E' dia de carnaval. O guarda-noturno acorda, e, vendo que o dia já vai alto, apaga a sua lanterna e sái. Aparecem duas moças dansando e, pouco a pouco forma-se o primeiro cordão. Ouve-se de repente um toque de cornetas: é o segundo cordão que chega, e logo depois aparece o terceiro, que é composto só de pretos, já livres. A alegria domina, e quando a folia está no ponto culminante, aparece o escravo, noivo, que, agora, sendo livre, procura a sua noiva, perdida... mas nunca mais a encontrará...

DOMINGO 16 AS 16 HORAS - 1.a VESPERAL

Fonte: Acervo doado para a UFRJ

Sobre essa temporada, A Noite Ilustrada de 27 de abril de 1943 trouxe uma crônica de Benedicto Lopes que exaltava o fato da companhia de balé do Municipal ser composta quase

inteiramente por brasileiros.

> Assistiremos na primeira quinzena de maio próximo vindouro, à estréia dos bailados da temporada lírica oficial de 1943. Bailados de sabor inédito, porque serão executados quase na sua totalidade por artistas brasileiros.
>
> [...]
>
> Podemos, portanto, sem incorrer em erro, avançar que os bailados de 1943 terão o grande mérito de ter a fisionomia inteiramente nacional. Acontecimento este que só nos encherá de mais justo orgulho, porque teremos ocasião de pôr em evidência o resultado de nosso trabalho e sacrifício, dizendo bem alto aos demais que nos visitam e nos assistem, muito sobre nosso valor e de que são capazes a nossa inteligência e cultura.
>
> [...]
>
> Os bailados da temporada lírica oficial deste ano serão enriquecidos com a arte e figura extraordinária de Eros Volusia, criadora do bailado brasileiro. Criadora e mestra fulgurante, que dançando a nossa dança típica tem alcançado dentro e fora do Brasil triunfos memoráveis; triunfos que nos orgulham e envaidecem, porque nos autorizam a dizer que já temos artistas e bailarinos brasileiros na acepção mais bela e elevada do vocabulário.

Vale notar nessa crítica o espírito da época: já não mais bastava orgulhar-se da companhia profissional de balé, que já operava há cerca de sete anos. Era preciso ter motivos de orgulho pelo fato dela ser "brasileira", ou seja, um corpo de baile composto apenas por brasileiros e repertório com bailados cujos temas fossem nacionais. Balés brasileiros dançados por brasileiros (PEREIRA, 2003, p.215). A temporada de 1943 contou com apenas seis semanas para preparação e ensaios[99].

Um dos temas nacionais apresentados então é o que aparece na figura 18, "Leilão", com música de Francisco Mignone (mesmo compositor de Maracatu do Chico Rei, de 1933, que figurou na temporada de 1939), do qual Volusia faz parte como primeira bailarina. O enredo do balé, que aparece no libreto (figura 18), é o seguinte:

> Conversas, jogos, brigas e dansas dos escravos, completam o ambiente desse quadro, na casa do mercador. O barulho é de repente interrompido pela entrada do mercador na companhia de um fazendeiro, que depois de muito escolher, compra uma escrava.

[99] Na revista Ilustração Brasileira, de agosto de 1943, Vaslav Veltchek – professor e principal coreógrafo da Escola de Bailados – conta a Jaques Corseuil: "Desde o momento em que fui chamado pelo Prefeito Henrique Dodsworth para organizar a temporada oficial até o dia da estreia, tive só e precisamente seis semanas para realizar o programa, compondo assim quase quinze bailados nesse espaço de tempo, trabalhando com um conjunto que não estava acostumado a realizar numa proporção tão grande e refiro-me, principalmente, à memória dos bailarinos".

> O companheiro dessa escrava fica desesperado, pois queria ser vendido com ela, mas o fazendeiro só quer a moça. O preto é acalmado pelos seus companheiros e por fim aceita mais essa crueldade do destino.
>
> Na Côrte a festa está no auge. Terminada a contradança dos convidados, a Princeza Izabel dansa uma polka em companhia de um general. Depois de terem dansado e já de volta ao trono, em meio do caminho a Princesa para, e, chamando seus ministros, dá-lhes uma breve ordem. Tendo voltado os ministros com os papeis pedidos, no meio de geral estupefação, rasga a Princeza a Lei da Escravatura e assina o Decreto da Abolição. A festa acaba com grande entusiasmo e por fim, só ficam na sala os lacaios que são os primeiros pretos a terem conhecimento da sua liberdade.
>
> É dia de carnaval. O guarda-noturno acorda, e, vendo que o dia já vai alto, apaga a sua lanterna e sái. Aparecem duas moças dansando e, pouco a pouco forma-se o primeiro cordão. Ouve-se de repente um toque de cornetas: é o segundo cordão que chega, e logo depois aparece o terceiro, que é composto só de pretos, já livres. A alegria domina, e quando a folia está no ponto culminante, aparece o escravo, noivo, que, agora sendo livre, procura sua noiva perdida... mas nunca mais a encontrará...

As críticas a esse bailado mostram-se bastante curiosas, no sentido de ser possível identificar certa resistência por parte do crítico, a despeito de todo sucesso e elogios que Volusia recebia já à época. Lembremo-nos de que foi o ano seguinte à viagem dela aos EUA e sua participação em Rio Rita. O que nos permite especular: O problema seriam os "bailados nacionais" sendo apresentados no palco do tradicionalíssimo Municipal? O Correio da Manhã de 14 de maio de 1943, o dia seguinte à estreia, traz o seguinte comentário do crítico JIC sobre a apresentação de "Leilão":

> [...] e, porfim, o "Leilão", de Francisco Mignone, obra que nos transporta aos ominosos tempos da escravatura.
>
> Temos aqui fórmas coreográficas novas, para dansas que se nos afiguram ainda bárbaras e sem dúvida, exóticas, bem que conservem em estado latente certos elementos constitutivos de estilos mais conhecidos. Nada de brasiliense. Puro africanismo [sic].

Dois dias depois, em 16 de maio, o crítico se estende um pouco mais:

> [...] Sobre o "Leilão", de Francisco Mignone, muito teríamos que dizer – pois os comentarios teriam que abranger o *assunto*, a *musica*, os *córos*, a *interpretação*, os *cenarios*, a *indumentaria*, o lado *moral* (ou antes imoral) *o episodio historico*, *os efeitos do bailado* (mais para uso interno do que externo, por ser de propaganda muito contraproducente) teriamos ainda que discutir o gosto e a escolha de Mignone por esse divertimento coreografico, enfim; tal quantidade de problemas de estetica, de psicologia, de logica e de profilaxia, que todos eles estariam exigindo volumes e não artigos – digamos então simplesmente: a fatura musical, mixto de modinha, seresta, macumba, congada, minueto, polka, realização intensamente dramatica e

> supersticiosa, á qual não escapam a macumba de "Pai de Santo", contradansas varias e até canto (este sob a direção de Santiago Guerra) causou excelente impressão, sob a regencia segura e alerta de Henrique Spedini, motivando muitos aplausos ao autor presente.
>
> Da interpretação coreografica, dificilima, devido á feição rudimentar ingenua, barbara e fetichista do elemento africano, destacaremos o papel de Eros Volusia, cheia de talento e endiabrada fantasia, nessas criações exoticas, que não são propriamente nacionalistas, porque de certo não somos africanos, (mau grado os desejos dos ignorantes em geografia). Eros Volusia, como é sabido, foi a criadora, entre nós, com graça espontanea e uma tecnica toda sua, do bailado brasiliense. É natural que tivesse encontrado no papel da Escrava alguns momentos felizes para exteriorizar a sua arte tão pessoal e sugestiva, merecendo os aplausos do publico. Vaslav Veltchek foi dramatico e impressionante ao encarar o escravo.
>
> O ato da Côrte, lindamente encenado, serviu de lenitivo ao episodio tristemente deprimente.
>
> [...] O "Leilão" não podia deixar de terminar com um carnaval...[sic]

Ora, se a dança não era brasileira, mas sim africana, para o crítico, esta deve ser tomada como "bárbara", "fetichista" e de "feição rudimentar ingênua". Colocando-as no lugar de "exóticas", a essas danças é conferido um caráter tipicamente romântico, uma cultura longínqua, ainda que encontrada em cada esquina da cidade[100]. Também é notável a relação quase natural entre esse tipo de dança e Eros Volusia; "para *aquela* dança, *aquele* corpo, com *aquela* técnica. Parecia que os ajustes entre informação e canal estavam ali sendo feitos, pouco a pouco, aos olhos do crítico" (PEREIRA, 2003, p.219).

Mario Nunes, crítico do Jornal do Brasil, também é duro em sua crítica, publicada em 16 de maio de 1943.

> O espetáculo inaugural da temporada foi recebido com simpatia, mas não despertou entusiasmo porque, pelo proprio Corpo de Baile do Municipal, já vimos coisa muito melhor. A não ser durante as convulsões epiléticas das macumbas de Leilão, tudo mais foi executado com frieza, como se a sombra da Infante Defunto se tivesse projetado sobre todos os bailados... Às marcações adequadas, à realização coreografica satisfatoria, faltou esse elemento imponderavel que tanto pode ser inspiração como impulso mistico, fogo interior que se sente e se propaga e que, espiritualizado, é a marca do verdadeiro artista ou, através duma sensibilidade de escola, manifestação da arte verdadeira.
>
> O publico, o da platéia, camarotes e frizas, parecia contaminado pela mesma frieza; mais no alto havia ardor nas palmas. Verificava-se, porem, a presença de alentada claque.
>
> [...]
>
> Leilão, pagina musical consideravel de Francisco Mignone, que se ouve com

[100] Ver discussão sobre danças nacionais e exotismo nos repertórios românticos europeus e russos desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho.

> crescente interesse e crescente prazer, inspirou um bailado em tres fases: a Escravatura, a Emancipação e o Carnaval... um século de vida brasileira! A coreografia focaliza a senzala, a macumba, o baile imperial e o samba, e não podia ser outra, mas duvidamos que já se tenha alcançado, nessa região, o ponto de cristalização dos elementos que devam servir de base à criação duma arte afro-brasileira. Por enquanto, a despeito, na dansa, dos bem intencionados esforços de Eros Volusia, quasi nada se tem alcançado. A transposição para o plano espiritual dos impulsos dum sensualismo puramente sexual, qual o que transborda das toadas e dansas de origem africana, é tarefa que só a genialidade pode realizar. Se se teimar em classificar de arte o que foi feito, ante-ontem, no palco do Municipal, deve-se convir que se trata de arte bastante inferior.
>
> O primeiro quadro é, pelos esgares febricitantes, todo ele influenciado pela demencia coletiva das macumbas. Eros Volusia dá muita vida a seu papel, procurando no expressionismo o exito que semelhante dansa nunca lhe permitirá. Não há duvida que ha, nela, algo diferente, um filão a explorar, mas o que até hoje conseguiu não basta, como não basta, no mesmo terreno, embora impressionasse, a preta possessa de Edi Vasconcelos, um tanto mais violenta e desbragada que as demais bailarinas macumbeiras.
>
> O segundo reproduz, sem côr local, uma quadrilha do tempo do Imperio, fria, inexpressiva, convencional. Gertrudes Wolff muito bem, por sua aristocratica elegancia e correção de maneiras.
>
> O terceiro tenta evocar os prodromos do Carnaval, mas não o consegue, porque nada tem de nosso Carnaval, nem em estilo nem em espirito. Lorna Kay e Italia Azevedo dão-nos aí um rapido momento de satisfação visual. Eros Volusia reaparece em um tipo da rua, o Moleque, deveras interessante; e Vaslav Veltchek encarna o Preto Livre, não o de uma compreensivel exuberante alegria, mas o do aflito que procura a liberta que amava, quando escravos ambos, e que nunca mais havia de encontrar. Fê-lo com sobriedade.
>
> O primeiro cenario, a senzala, parece mais um palacio arabe, nada tem de característico nosso, nem mesmo como estilização; o segundo é de uma pobreza chocante: onde devia haver brocados e sedas, empregaram-se tinta e pincel... o terceiro, muito bom, um bonito quadro brasileiro, esplendidamente sentido. São todos tres de Valentim e Trompovsky [sic].

Mais um ponto que conecta as danças que se pretendiam "africanas", executadas por corpos moldados pela dança erudita: Nunes clama por uma transposição do "sensualismo puramente sexual" para o "plano espiritual", outro tema caro ao balé romântico, assim como o exotismo das danças nacionais. Nota-se, entretanto, talvez uma certa tensão pela presença de um público diverso do habitual na casa. Nunes, que descreve a reação da plateia, camarotes e frisas como tão fria quanto a dos bailarinos durante a maior parte do espetáculo, nota a exceção do "ardor nas palmas" mais acima. Pela descrição, podemos inferir que este se referia à galeria do teatro, lugar tradicionalmente dos ingressos mais baratos. Ele se refere a essa parte do público como "alentada claque" diante de um espetáculo de "arte bastante inferior".

Enquanto Volusia recebe aplausos e inúmeras críticas positivas quando se apresenta em outros teatros (e outros países, já que arrebatou sucesso considerável nos EUA), quando parte do contexto do Municipal, a ela cabem referências como "bem-intencionada" em seus esforços,

“algo diferente” e “interessante”.

Opinião bastante diversa tinha Ruben Navarra, que em 16 de maio de 1943 publicou no jornal A Manhã:

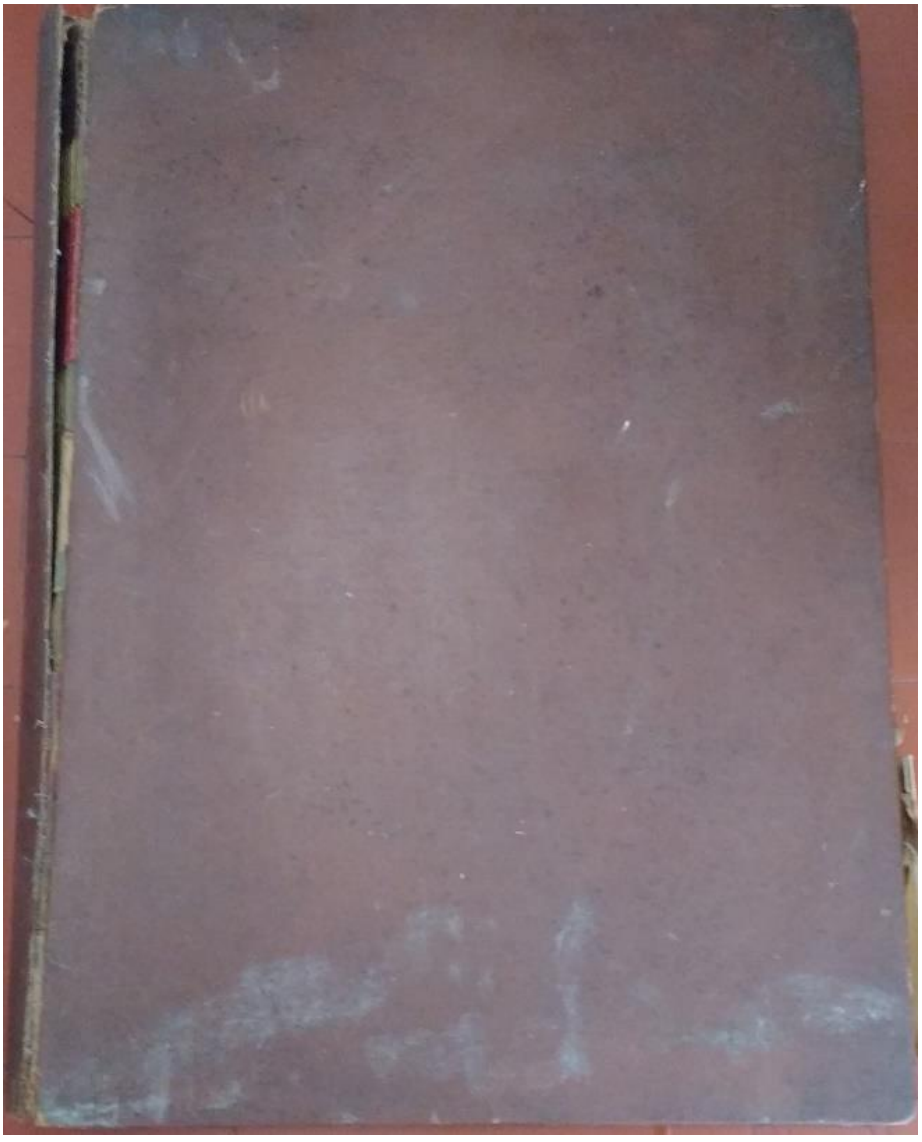
> [...]Chegamos ao final e tambem ao ponto culminante do espetáculo. A partir de “Leilão” podemos falar numa mentalidade brasileira em materia de dansa teatral. Não estou exagerando. Confesso que nunca esperei que Veltchek pudesse realizar aquele primeiro quadro com uma substância de inspiração tão impressionantemente brasileira. Fiquei feliz com a justiça que o público lhe fez, quando o pano desceu sobre a casa do mercador de escravos. Era impossivel um espectador ficar indiferente àquilo. Eros Volusia, para nossa surpresa, esteve excelente no seu papel dramático de escrava. Embora Veltchek generosamente lhe tenha dado uma relativa liberdade de interpretação, ela não fugiu ao estilo do conjunto e soube enquadrar-se, como é preciso, dentro do plano geral do coreógrafo. Considero esse primeiro ato uma das mais fortes realizações da arte brasileira nestes últimos tempos. Aquelas dansarinas vestidas, pintadas e penteadas, ou antes, despenteadas, como negras, eram de fato negras de senzala em carne e osso, e a dansa que executavam tinha um carater formidavel, que a música de Mignone sustentou magnificamente. Tudo culminou com aquela dansa final de escrava possuida por algum espirito de porco, a maior sensação do bailado, que veio revelar em Edith Vasconcelos uma dessas figuras que ficam muitas vezes na sombra como o peixe fora da sua água. Descobrir e aproveitar esses valores escondidos e colocá-los no seu justo papel é, sem dúvida, a maior responsabilidade e o mais importante dever dum diretor artístico. Infelizmente, o primeiro ato de “Leilão” é forte demais e abala a estrutura dos outros dois. O bailado decai a olhos vistos. A cena do segundo ato é muito fraca, e nela tambem a mediocridade do cenário se requinta em disparate. A concepção do argumento pondo em cena a Princesa Isabel nos parece dificil de sustentar teatralmente. O “coup de théàtre” da assinatura da Abolição torna-se ridiculo e assume a feição dum ato mundano e trivial. Não devia ser trazido em cena. Não creio que a Princesa Isabel, de ar tão bondoso e maternal, tivesse aquele jeito faceiro e arrogante de Gertrudes Wolff. E tampouco um minueto pode justificar um ato inteiro de bailado. Veltchek deve tirar a Princesa de cena e tentar fazer do segundo ato uma série de “divertissements” de côrte, formando assim um contraste interessante com o quadro anterior. Enfim, o ato final, embora melhor, não satisfaz plenamente. O guarda civil, muito bem mimado por Vicente de Paula, leva tempo demais em cena. A dansa do carnaval é um bocado curta demais para preparar um climax. O cenário é gravura colorida. Os vestuarios são lamentaveis, aqueles arlequins e pierrots são de ópera e não do nosso carnaval. É uma encenação sem carater. Eros Volusia esteve ótima como o moleque, mas os arlequins pareciam caidos da lua, de tão alheios [...] [sic].

A divergência de opiniões entre os críticos é particularmente marcante sobre o primeiro ato. Para Navarra, este se sobressai tanto que chega a eclipsar e prejudicar os outros dois. Ainda segundo o crítico, “Leilão” tornou-se um marco a tal ponto que, para ele, a partir de então podemos falar de uma “mentalidade brasileira em matéria de dança teatral”.

O que podemos notar nessas críticas é que, embora bastante difundido por Volusia, ainda não havia um consenso – pelo menos por parte da imprensa dita especializada – sobre o que era um “bailado brasileiro”. Segundo Pereira (2003, p.226-227), o próprio convite para que

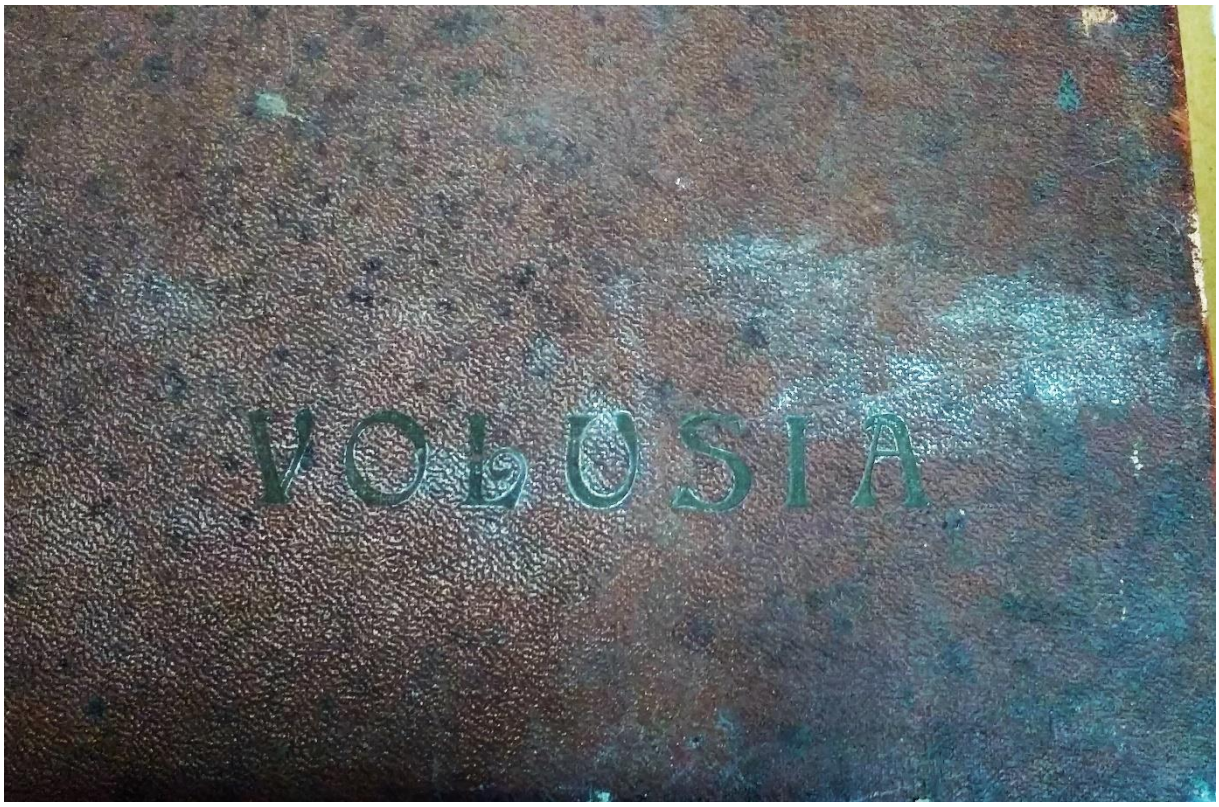
Volusia fizesse parte da temporada como primeira bailarina talvez indicasse a intenção de Veltchek de não trabalhar mais com estilizações de danças brasileiras feitas para bailarinos eruditos, a partir de seu olhar estrangeiro.

Figura 19 – Volume I fechado



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

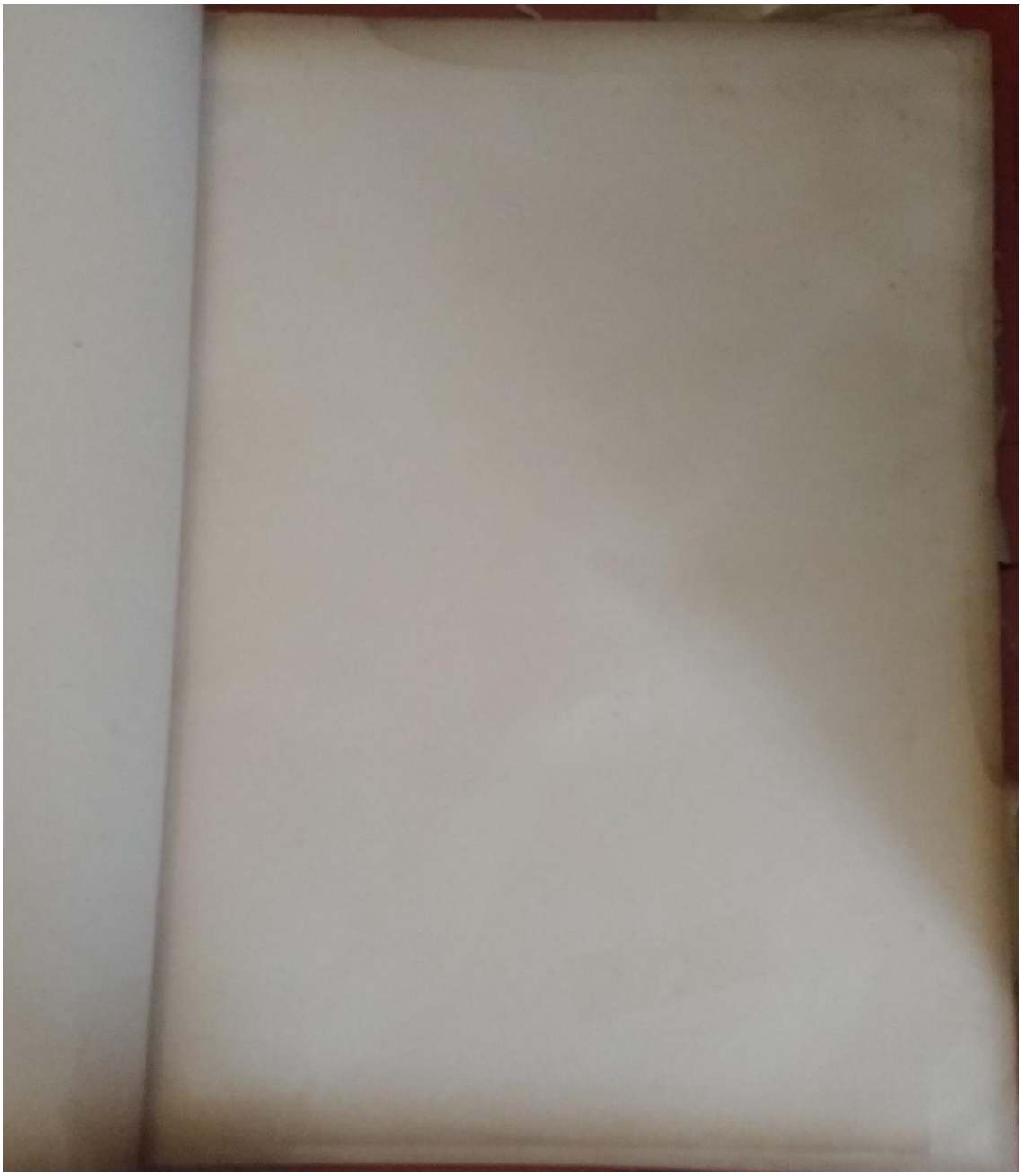
Figura 20 – Volume I fechado, detalhe da capa



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Assim como o volume II, o volume I apresenta aproximadamente 67cm de altura por 51cm de largura (figura 19), embora este tenha uma capa dura de algum material que remete a couro, com o nome de Volusia marcado no canto inferior direito (figura 20). Diferente daquele, porém, este foi-nos apresentado com as páginas em branco (figura 21), sem colagens, nem ao menos marcas de manuseio (como, por exemplo, colagens com fitas adesivas que foram retiradas posteriormente para que a página fosse reutilizada, como se encontra no Volume II), e uma quantidade considerável de recortes e fotos soltas dentro dele, alguns desses elementos colados em páginas de papel ofício.

Figura 21 – Volume I aberto



Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Figura 22 – Recortes soltos encontrados dentro do Volume I, colados em duas folhas de papel ofício



Pela Guanabara passou o "Highland Princess" para B. Aires

Como falou ao CORREIO DA NOITE o jornalista argentino Luiz Blanquer, acerca do panorama europeu — A Russia odeia a America do Sul — diz-nos aquelle confrade — Regressou o casal Joaquim Costa-Laura Margarida de Queiroz — Outras noticias

Devido a ligeira cerração no mar á primeiras horas da manhã de hoje, o navio inglez "Highland Princess" entrou a barra um pouco mais tarde da hora designada. O navio da Mala Real conduziu, tanto do velho mundo como de Recife, elevado numero de passageiros, principalmente em terceira classe, com destino ao Rio, o que occasionou ter sido, ligeiramente, demorada a livre pratica. Encontrámos na lista dos passageiros para esta Capital o official da marinha de guerra de Portugal, Joaquim Costa, ora licenciado do navio escola "Sagres" e, que, no anno proximo passado aqui estivera com aquella unidade da marinha portugueza. O illustre viajante que veiu em companhia de sua esposa, sra. Laura Margarida de Queiroz Costa, e de suas encantadoras filhinhas, está em gozo de uma licença por tempo indeterminado, razão por que, irá residir em sua usina de Araxá. Ao seu desembarque compareceram innumeros amigos e parentes. De Recife regressou a bailarina patricia Eros Volusia, que, ali havia ido afim de estudar as caracteristicas das dansas, typicas regionaes de Bahia e de Pernambuco. Falando ao nosso redactor, contou-nos aquella insinuante bailarina, que conseguiu, uma collecção de 10 bailados, sendo que, fronxe promptos uns seis. Dentre elles, conta "Vania" dansa da Jurema, e "Role-Role", ambos motivos bahianos. Em Pernambuco, apreciou um grupo interessante — os "caboclinhos", um conjuncto que exhibe indumentarias maravilhosas, de rara belleza e de grande difficuldade, com influencias flagrantes indigenas. Traz, tambem, melodias authenticas das dansas tanto da Bahia como de Pernambuco para serem entregue aos grandes compositores brasileiros, afim de orchestral-as. Eros Volusia conta, ainda ter visitado varios centros onde se dansavam as dansas typicas locaes, apezar dos ambientes diversos.

A nossa sympathica patricia volta encantada com os frevos, maracatús e outras dansas, e contou-nos ainda, que, nas ruas de Recife, lá se dansa, animadamente e todos se preparam para os proximos folguedos carnavalescos com vibração. Pretende Eros Volusia organizar o seu proximo recital sómente com dansas daquelles Estados.

Em transito, passam muitos passageiros, porém, um delles, mais nos chamou a attenção. E' o nosso confrade argentino Luis Blanquer, redactor do "El Diario" da capital nortenha, e correspondente do "Petit Jornal" e do "Lutetia Press", de Paris. O nosso confrade esteve em Londres, em representação do seu jornal assistindo á coroação do novo rei da Inglaterra. Depois, visitou outros paizes, e pretendia ir á Russia, porém, não conseguiu chegar lá porquanto, os "donos" daquelle paiz não permittem mais nenhum jornalista sul-americano pisar aquelle solo. Contou-nos que alguns russos foragidos lhes declararam que a actual Russia não supporta a America do Sul, principalmente o Brasil e o Uruguay, este depois da expulsão do embaixador Minquim de recommendavel memoria, e ao Brasil, pelo combate, sem treguas que vem dando ao communismo. Quanto á situação politica europea, acha aquelle confrade, que a guerra vira, devido á situação de Hespanha e que, de qualquer maneira, a victoria será das tropas do general Franco, porque está defendendo um direito e uma pagina da civilização. Tropas italianas estão sob o commando daquella autoridade, assim como technicos allemães cooperam para a victoria final. Emquanto a Italia e a Allemanha ajudam a Hespanha de Franco, a Russia e a França, estão ao lado dos vermelhos. Ha entretanto um phenomeno a ser resaltado: é que, tanto a Italia como a Russia, estão, ambas na mesma directriz quanto ao ponto de vista de "idéa" e, divorciadas, materialmente de seus objectivos na Hespanha. E por essa razão, julga que a guerra na Europa depende da Hespanha. Na França ha um forte movimento esquerdista e não será de estranhar, si, de um momento para outro, romper, ali, o credo vermelho em todas as suas actividades. Em Paris, nota-se, perfeitamente, essa inclinação. Declarou-nos ainda que em Europa existem blocos politicos para rumo da politica internacional, sendo isso que ainda resguarda, um pouco, a guerra. Emquanto do lado do general Franco existe ordem, disciplina, do outro lado, impéra a desordem, a rapinagem. Pode saber que muitos enriquecem á custa dos furtos de grandes fortunas, e, mui principalmente de grandes quantidades de joias, sendo que muitos ministros da Hespanha, têm dinheiro guardado nos bancos francezes, em seus proprios nomes. O ouro dos hesponhoes está mantendo ladrões e assassinos, diz; está, a gente que defende Madrid. O nosso illustre confrade contou-nos ainda, ter assistido a varias conferencias do professor Osorio de Almeida em Paris, tendo recebido as mais gratas impressões. O nosso illustre patricio teve uma verdadeira consagração nas altas esphéras culturaes da França, e sua presença ali, servia para mais ainda estreitar as relações culturaes entre a France e o Brasil. E, realmente, grande o prestigio do professor Osorio de Almeida em França. Uma impressão formidavel deixára o illustre professor em todas as camadas sociaes francezas. Um nome de grande relevo na sciencia brasileira, concluiu o nosso confrade argentino.

UM BOXEADOR

Tambem, foi passageiro o boxeador Antonio Rodrigues, que, vem tomar parte nas lutas do Stadium Brasil.

OUTROS PASSAGEIROS

Viajaram, ainda as seguintes pessoas: Florence Beatrice Howe e filha; Richard Charles Mackay, Edaline Mackay, Edward Hughes Agnes Julia Mardart, Lewis Henry Pratt, Cecil Francis Shardlow, Thomas Hovard Morgan, Constance Vera Morgan, Laura Margarida de Queiroz Costa e filhos, Joaquim Costa, Salvina Cesar Moreira, Antonio de Souza Macedo, Ruberi Warner Consmaner, Ernest Thomas Combras.

Hoje, a apresentação de Eros Volusia no DCE

Deverá comparecer o prefeito da Capital — Animada hora-dançante precederá o «show» da grande bailarina brasileira — Domingo proximo, nova hora-dançante carnavalesca — Instrucções sobre o Carnaval no Diretorio

Flagrante da visita de Eros Volusia á séde social do D. C. E., vendo-se a grande bailarina, quando agradecia ás homenagens de que foi alvo. Vê-se ainda os Condes Abdul Pardo e Betinho, da diretoria do clube

Finalmente hoje os frequentadores do Diretorio Central dos Estudantes terão a opportunidade de ver a grande bailarina brasileira Eros Volusia dançar. A famosa artista patricia oferecerá um "show" aos universitarios que comparecerem á grande festa do logo mais, por uma gentileza especial do "Betos" Accioly na pessoa de seu gerente L.F., que tudo tem feito para os estudantes notarem ser um de seus grandes amigos.

A festa terá inicio ás 20 horas, devendo comparecer á mesma o Prefeito da Capital e toda a fina flor do gabinete civil e militar.

Por gentileza da visita que Eros Volusia fez ao D.C.E., no domingo ultimo, varias homenagens lhe foram prestadas, tendo, ainda, ganhado a "surprise massa", o Conde Abdul Pardo, Tambem a gracilea senhorita Maria Lucia da Gama Degani, em nome das senhoritas frequentadoras da séde social, ofereceu á famosa bailarina uma "corbeille" de flores naturaes. Após, a Comissão Social ofereceu uma taça de "champagne", tendo a grande artista nacional agradecido.

NOVA FESTA NO PROXIMO DOMINGO

Dando prosseguimento ao seu movimentado programma preparatorio o Diretorio fará realizar no proximo domingo dia 12, mais uma de suas costumeiras hora-dançantes de 17 ás 21 horas, animando as dansas tocará a Orquestra de Dalá.

CARNAVAL NO D.C.E.

Para o proximo triduo momesco a diretoria do D.C.E. tomou as seguintes resoluções:

I — fazer realizar no sabado gordo, no domingo e na terça-feira de Carnaval, tres bailes, que serão inicio ás 20 e terminando á 1 hora da madrugada;

II — fazer realizar na segunda-feira de Carnaval, uma vesperal dançante, a qual terá inicio ás 15 e terminando ás 19 horas;

III — Para as festas acima será ordenado o machina ricar na porta, devendo os associados e senhoritas frequentar permanentemente apresentando as carteiras do clube e o recibo mensal;

IV — Aos universitarios socios do Diretorio será cobrada uma taxa de Carnaval de Cr$ 40,00 (quarenta cruzeiros);

V — de accordo com a policia da Chefia de Policia, não será permitido o uso de lança perfume dentro da séde social;

VI — estabelecer reserva de mesas para as festas acima;

VII — será proibido o uso de fantasias consideradas inconvenientes á bons moral.

VIII — contar com a collaboração de todos os associados para o mais completo exito das festas.

Todas as festas acima serão animadas pela orquestra de Dalá.

Entrudo no Iate Golfe Clube

Promovido por senhoras e senhoritas em beneficio de Ouro Preto

Promete revestir-se de grande brilhantismo a festa que senhoras e senhoritas da sociedade laboriosinha estão promovendo para o proximo dia 11, sabado, a qual será realisada no Iate Golfe Clube.

Trata-se de uma reunião social em beneficio de Ouro Preto, já contando a iniciativa com a cooperação das seguintes senhorinhas que servirão de "vendedoras":

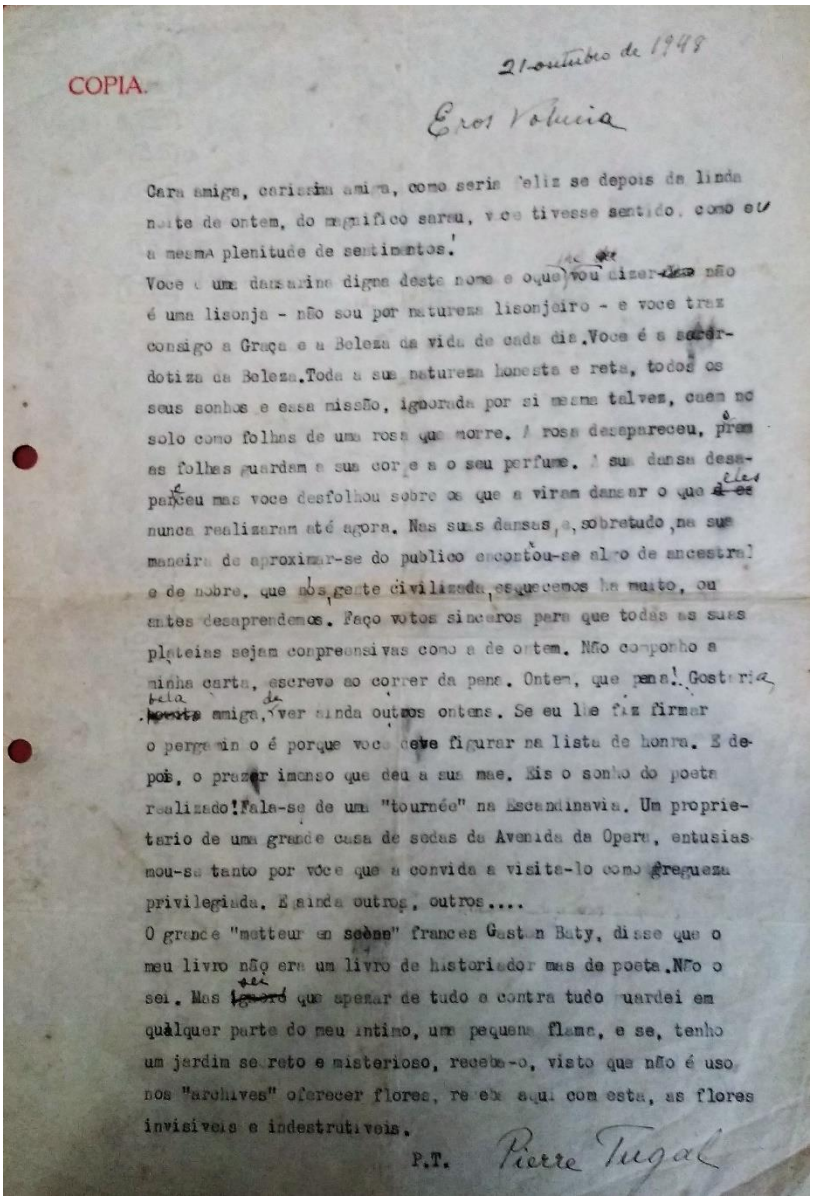
Edi Vargas, Terezinha Vargas, Sonia Vargas, Maria da Gloria Drummond, Lucia Horta, Maria Luiza Alvares da Silva, Adriana Carvalhaes, Déa Vieyra Abbo, Marita Rita Bolivar, Maria Lucia e Maria Thia Dantas.

Do programma que vem sendo elaborado com apurado gosto destacam-se um "show" no qual tomarão parte os bonitos elementos do nosso mundo artistico.

Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Nos recortes da figura 22, que não possuem qualquer indicador de periódico ou data, trata-se, no primeiro, do retorno de viagem que Volusia fizera para Bahia e Pernambuco, em busca de novas inspirações. Segundo ela informou ao autor da matéria, voltava com dez novos bailados, sendo seis já prontos. Embora não haja indicação de datas, podemos presumir, pela ortografia utilizada, que possivelmente é anterior a 1943. O outro recorte, por sua vez, anuncia um show que seria dado aos frequentadores do Diretório Central dos Estudantes naquela noite, e fala da recepção anterior que foi feita, com homenagens e agradecimentos.

Figura 23 – Carta de Pierre Tugal, diretor dos *Archives Internationales de la Danse*



COPIA.

21 outubro de 1948

Eros Volusia

Cara amiga, caríssima amiga, como seria feliz se depois da linda noite de ontem, do magnífico sarau, você tivesse sentido, como eu a mesma plenitude de sentimentos.

Você é uma dansarina digna deste nome e o que vou dizer-lhe não é uma lisonja - não sou por natureza lisonjeiro - e você traz consigo a Graça e a Beleza da vida de cada dia. Você é a sacerdotiza da Beleza. Toda a sua natureza honesta e reta, todos os seus sonhos e essa missão, ignorada por si mesma talvez, caem no solo como folhas de uma rosa que morre. A rosa desapareceu, mas as folhas guardam a sua cor e o seu perfume. A sua dansa desapareceu mas você desfolhou sobre os que a viram dansar o que êles nunca realizaram até agora. Nas suas danças, e, sobretudo, na sua maneira de aproximar-se do publico encontou-se algo de ancestral e de nobre, que nós, gente civilizada, esquecemos ha muito, ou antes desaprendemos. Faço votos sinceros para que todas as suas platéias sejam compreensivas como a de ontem. Não comporho a minha carta, escrevo ao correr da pena. Ontem, que pena! Gostaria feita de amiga, ver ainda outros ontens. Se eu lhe fiz firmar o pergamino é porque você deve figurar na lista de honra. E depois, o prazer imenso que deu a sua mae. Eis o sonho do poeta realizado! Fala-se de uma "tournée" na Escandinavia. Um proprietario de uma grande casa de sedas da Avenida da Opera, entusiasmou-se tanto por você que a convida a visita-lo como freguesa privilegiada. E ainda outros, outros....

O grande "metteur en scène" francês Gaston Baty, disse que o meu livro não era um livro de historiador mas de poeta. Não o sei. Mas que apesar de tudo e contra tudo guardei em quàlquer parte do meu intimo, uma pequena flama, e se, tenho um jardim secreto e misterioso, recebe-o, visto que não é uso nos "archives" oferecer flores, recebe aqui com esta, as flores invisiveis e indestrutiveis.

P.T. Pierre Tugal

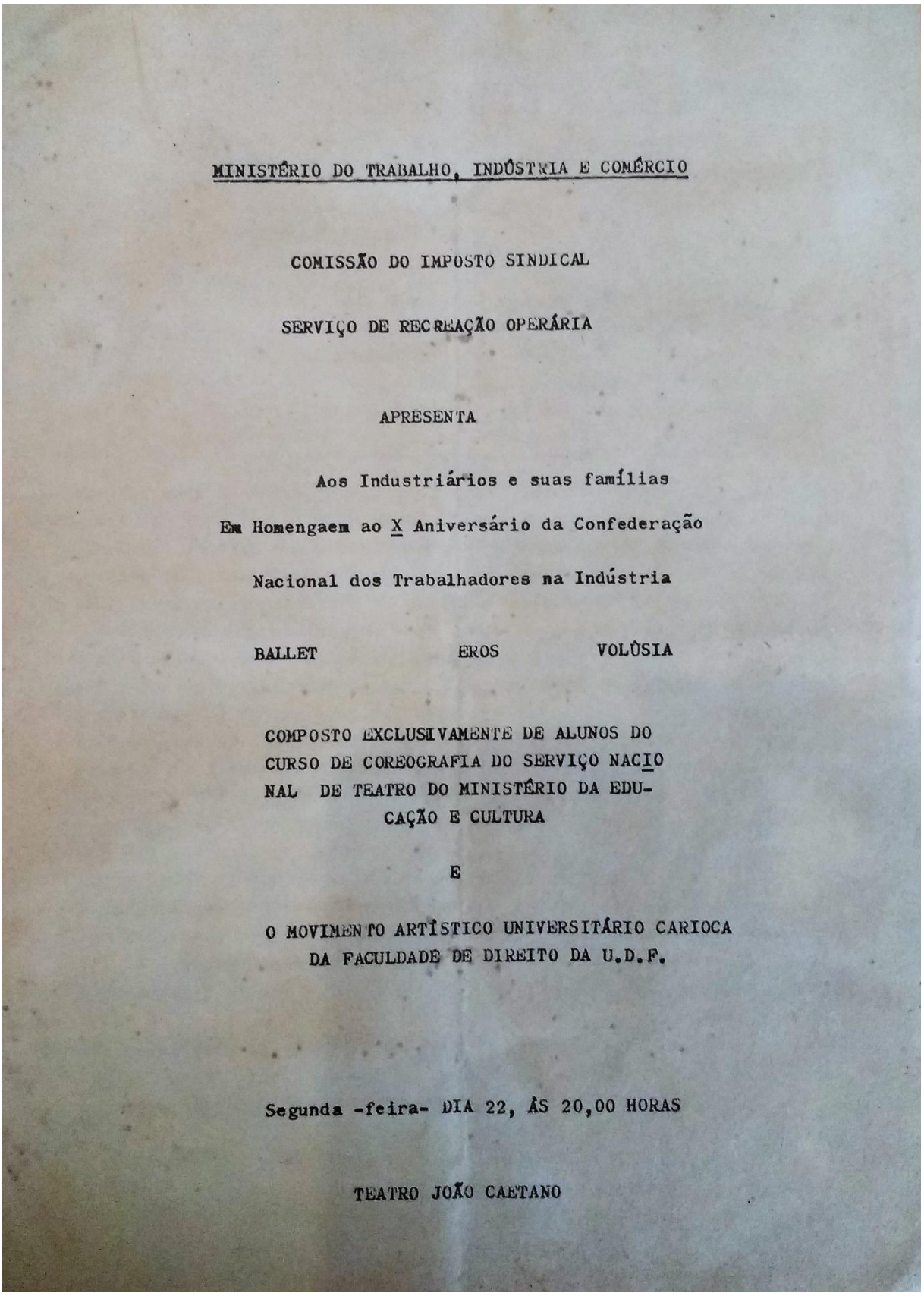
Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Encontramos, ainda, uma carta datilografada e em português assinada pelo diretor dos *Archives Internationales de la Danse*, Pierre Tugal, datada de 21 de outubro de 1948 (figura 23). Há algumas correções nela feitas com caneta preta, além de um carimbo de "cópia" em vermelho. O conteúdo é o que segue:

> Cara amiga, caríssima amiga, como seria feliz se depois da linda noite de ontem, do magnífico sarau, você tivesse sentido, como eu a mesma plenitude de sentimentos.
>
> Você é uma dansarina digna deste nome e o que vou dizer não é uma lisonja - não sou por natureza lisonjeiro - e você traz consigo a Graça e a Beleza da vida de cada dia. Você é a sacerdotiza da Beleza. Toda a sua natureza honesta e reta, todos os seus sonhos e essa missão, ignorada por si mesma talvez, caem no solo como folhas de uma rosa que morre. A rosa desapareceu, porém as folhas guardam a sua cor e o seu perfume. A sua dansa desapareceu mas você desfolhou sobre os que a viram dansar o que eles nunca realizaram até agora. Nas suas dansas, e, sobretudo, na sua maneira de aproximar-se do público encontrou-se algo de ancestral e de nobre, que nós, gente civilizada, esquecemos há muito, ou antes desaprendemos. Faço votos sinceros para que todas as suas plateias sejam compreensivas como a de ontem. Não componho a minha carta, escrevo ao correr da pena. Ontem, que pena! Gostaria, bela amiga, de ver ainda outros ontens. Se eu lhe fiz firmar o pergaminho é porque você deve figurar na lista de honra. E depois, o prazer imenso que deu a sua mãe. Eis o sonho do poeta realizado! Fala-se de um "tournée" na Escandinavia. Um proprietário de uma grande casa de sedas da Avenida da Ópera, entusiasmou-se tanto por você que a convida a visitá-lo como fregueza privilegiada. E ainda outros, outros...
>
> O grande "metteur en scène" francês Gaston Baty, disse que meu livro não era um livro de historiador mas de poeta. Não o sei. Mas sei que apezar de tudo e contra tudo guardei em qualquer parte do meu íntimo, uma pequena flama, e se, tenho um jardim secreto e misterioso, receba-o, visto que não é uso nos "archives" oferecer flores, receba aqui com esta, as flores invisíveis e indestrutíveis [sic].

Também consta entre esse material diverso um libreto de uma apresentação feita pelo Ballet Eros Volusia no Teatro João Caetano. Como mencionado anteriormente, em seu discurso de aposentadoria, Volusia cita que sua companhia foi a primeira a dançar em bairros operários, graças ao Ministério do Trabalho. Nas figuras 24, 25 e 26 podemos ter uma ideia de como se configuravam essas apresentações (embora a desse libreto em específico tenha ocorrido no teatro João Caetano, no Centro do Rio de Janeiro). Conquanto não haja indicação do ano, pelo nome do ministro mencionado, senador Parsifal Barroso, podemos deduzir que tal apresentação ocorreu entre os anos de 1956 e 1958, período em que o senador foi Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio.

Figura 24 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; capa



MINISTÉRIO DO TRABALHO, INDÚSTRIA E COMÉRCIO

COMISSÃO DO IMPOSTO SINDICAL

SERVIÇO DE RECREAÇÃO OPERÁRIA

APRESENTA

Aos Industriários e suas famílias

Em Homengaem ao X Aniversário da Confederação

Nacional dos Trabalhadores na Indústria

BALLET EROS VOLÚSIA

COMPOSTO EXCLUSIVAMENTE DE ALUNOS DO
CURSO DE COREOGRAFIA DO SERVIÇO NACIO
NAL DE TEATRO DO MINISTÉRIO DA EDU-
CAÇÃO E CULTURA

E

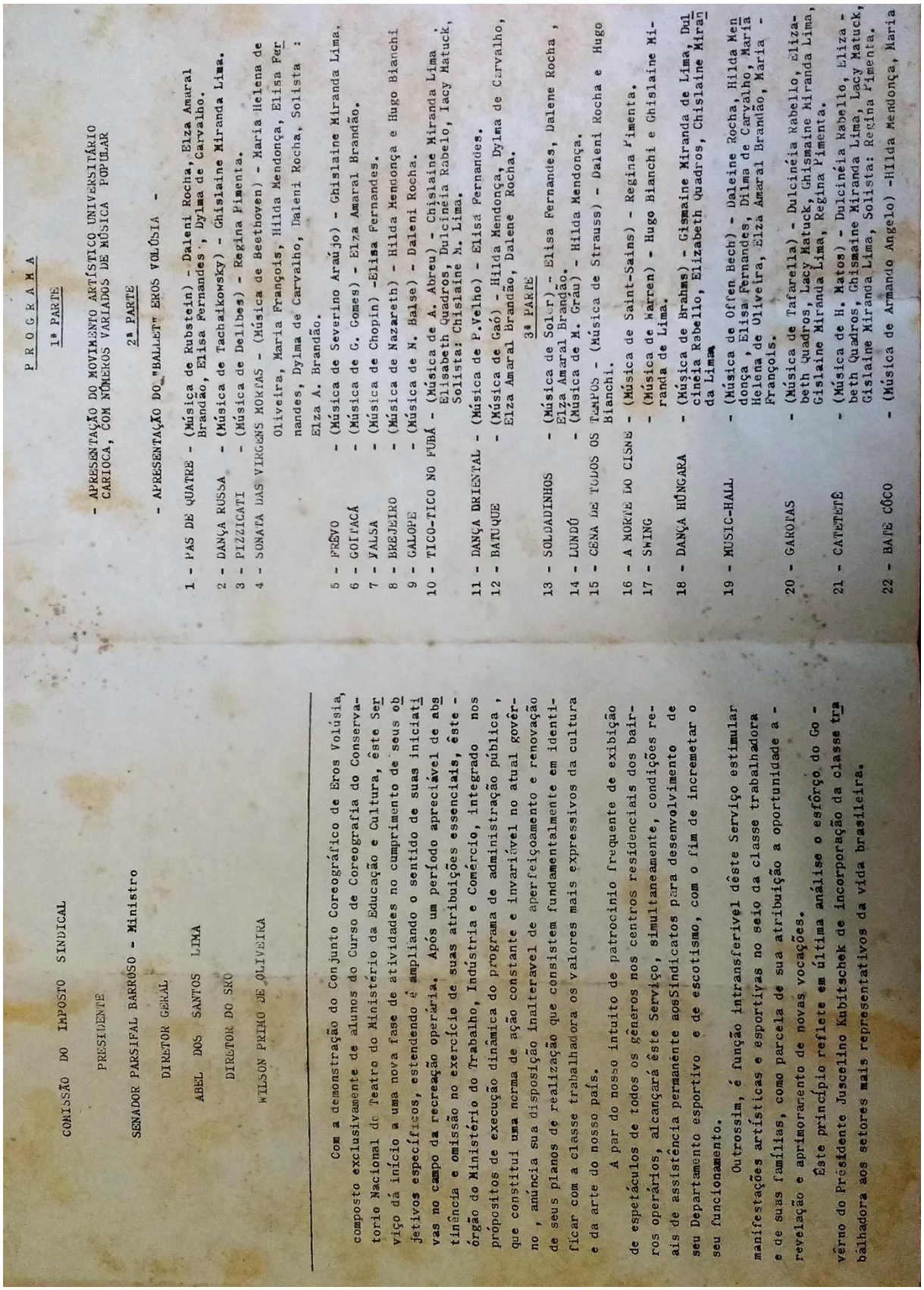
O MOVIMENTO ARTÍSTICO UNIVERSITÁRIO CARIOCA
DA FACULDADE DE DIREITO DA U.D.F.

Segunda -feira- DIA 22, ÀS 20,00 HORAS

TEATRO JOÃO CAETANO

Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Figura 25 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; programa



COMISSÃO DO IMPOSTO SINDICAL

PRESIDENTE

SENADOR PARSIFAL BARROSO - Ministro

DIRETOR GERAL

ABEL DOS SANTOS LIMA

DIRETOR DO SKO

WILSON PRIMO DE OLIVEIRA

Com a demonstração do Conjunto Coreográfico de Eros Volúsia, composto exclusivamente de alunos do Curso de Coreografia do Conservatório Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, êste Serviço dá início a uma nova fase de atividades no cumprimento de seus objetivos específicos, estendendo e ampliando o sentido de suas iniciativas no campo da recreação operária. Após um período apreciável de abstinência e omissão no exercício de suas atribuições essenciais, êste órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, integrado nos propósitos de execução dinâmica do programa de administração pública, que constitui uma norma de ação constante e invariável no atual govêrno, anúncia sua disposição inalterável de aperfeiçoamento e renovação de seus planos de realização que consistem fundamentalmente em identificar com a classe trabalhadora os valores mais expressivos da cultura e da arte do nosso país.

A par do nosso intuito de patrocínio frequente de exibição de espetáculos de todos os gêneros nos centros residenciais dos bairros operários, alcançará êste Serviço, simultaneamente, condições reais de assistência permanente aos Sindicatos para desenvolvimento de seu Departamento esportivo e de escotismo, com o fim de incrementar o seu funcionamento.

Outrossim, é função intransferível dêste Serviço estimular manifestações artísticas e esportivas no seio da classe trabalhadora e de suas famílias, como parcela de sua atribuição a oportunidade a revelação e aprimoramento de novas vocações.

Êste princípio reflete em última análise o esfôrço do Govêrno do Presidente Juscelino Kubitschek de incorporação da classe trabalhadora aos setores mais representativos da vida brasileira.

P R O G R A M A

1ª PARTE

- APRESENTAÇÃO DO MOVIMENTO ARTÍSTICO UNIVERSITÁRIO CARIOCA, COM NÚMEROS VARIADOS DE MÚSICA POPULAR

2ª PARTE

- APRESENTAÇÃO DO "BALLET" EROS VOLÚSIA -

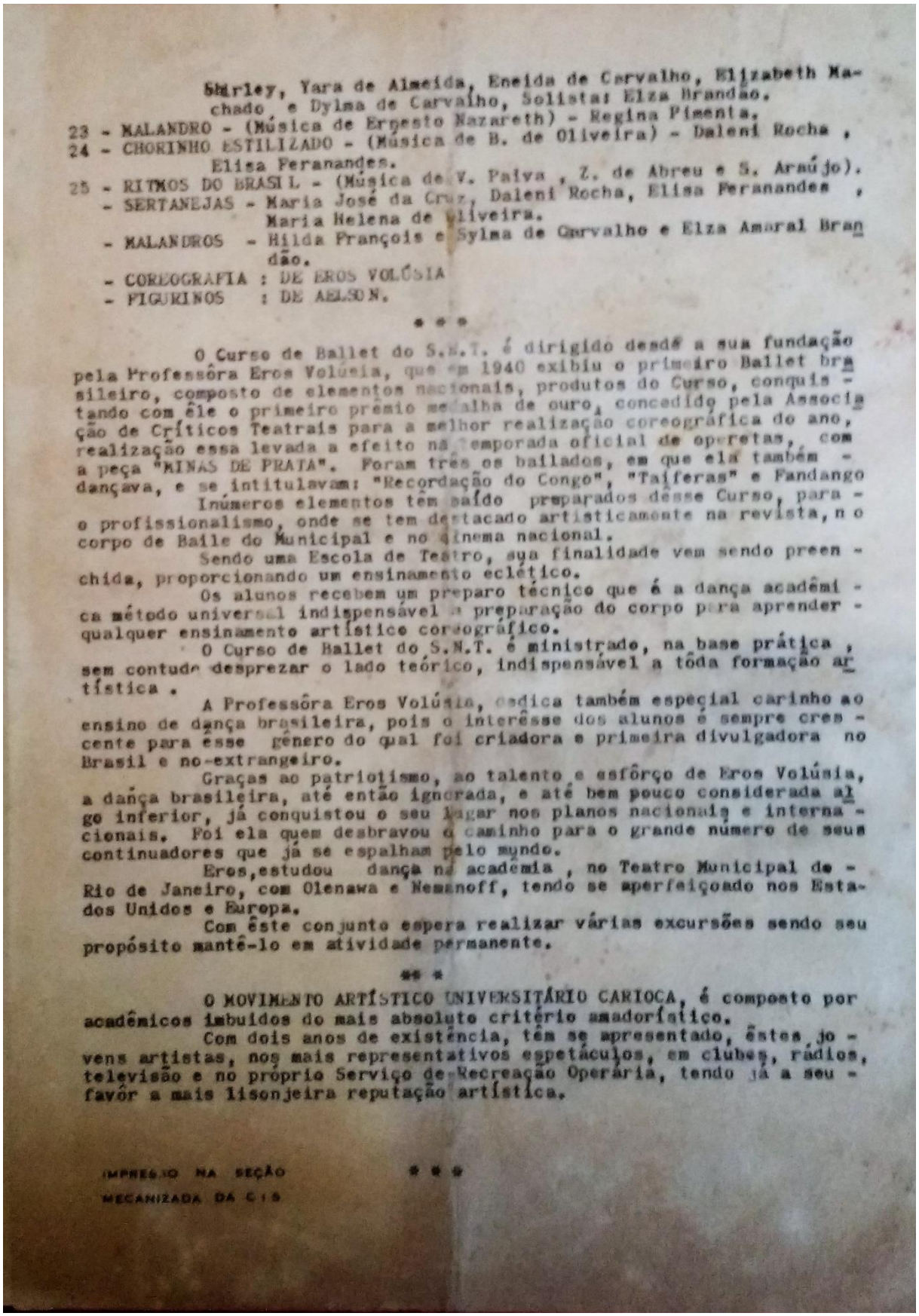
1 - PAS DE QUATRE - (Música de Rubstein) - Daleni Rocha, Elza Amaral Brandão, Elisa Fernandes, Dylma de Carvalho.
2 - DANÇA RUSSA - (Música de Tachaikowsky) - Ghislaine Miranda Lima.
3 - PIZZICATI - (Música de Delibes) - Regina Pimenta.
4 - SONATA DAS VIRGENS MORTAS - (Música de Beethoven) - Maria Helena de Oliveira, Maria François, Hilda Mendonça, Elisa Fernandes, Dylma de Carvalho, Daleni Rocha, Solista : Elza A. Brandão.
5 - PRÊVO - (Música de Severino Araújo) - Ghislaine Miranda Lima.
6 - GOIANÁ - (Música de G. Gomes) - Elza Amaral Brandão.
7 - VALSA - (Música de Chopin) -Elisa Fernandes.
8 - BREJEIRO - (Música de Nazareth) - Hilda Mendonça e Hugo Bianchi
9 - GALOPE - (Música de N. Balse) - Daleni Rocha.
10 - TICO-TICO NO FUBÁ - (Música de A. Abreu) - Chislaine Miranda Lima Elisabeth Quadros, Dulcinéia Rabelo, Lacy Matuck, Solista: Chislaine M. Lima.
11 - DANÇA ORIENTAL - (Música de P.Velho) - Elisa Fernandes.
12 - BATUQUE - (Música de Gaó) - Hilda Mendonça, Dylma de Carvalho, Elza Amaral Brandão, Dalene Rocha.

3ª PARTE

13 - SOLDADINHOS - (Música de Solcr) - Elisa Fernandes, Dalene Rocha, Elza Amaral Brandão.
14 - LUNDÚ - (Música de M. Grau) - Hilda Mendonça.
15 - CENA DE TODOS OS TEMPOS - (Música de Strauss) - Daleni Rocha e Hugo Bianchi.
16 - A MORTE DO CISNE - (Música de Saint-Sains) - Regina Pimenta.
17 - SWING - (Música de Warren) - Hugo Bianchi e Ghislaine Miranda de Lima.
18 - DANÇA HÚNGARA - (Música de Brahms) - Gismaine Miranda de Lima, Dulcinéia Rabello, Elizabeth Quadros, Chislaine Miranda Lima.
19 - MUSIC-HALL - (Música de Offen Bech) - Daleine Rocha, Hilda Mendonça, Elisa Fernandes, Dilma de Carvalho, Maria Helena de Oliveira, Elza Amaral Brandão, Maria - François.
20 - GAROTAS - (Música de Tafarella) - Dulcinéia Rabello, Elizabeth Quadros, Lacy Matuck, Ghismaine Miranda Lima, Gislaine Miranda Lima, Regina Pimenta.
21 - CATETETÊ - (Música de H. Matos) - Dulcinéia Rabello, Eliza - beth Quadros, Ghismaine Miranda Lima, Lacy Matuck, Gislaine Miranda Lima, Solista: Regina Pimenta.
22 - BATE CÔCO - (Música de Armando Angelo) -Hilda Mendonça, Maria

Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

Figura 26 – Libreto de apresentação do Ballet Eros Volusia; contracapa



Shirley, Yara de Almeida, Eneida de Carvalho, Elizabeth Machado e Dylma de Carvalho, Solista: Elza Brandão.
23 - MALANDRO - (Música de Ernesto Nazareth) - Regina Pimenta.
24 - CHORINHO ESTILIZADO - (Música de B. de Oliveira) - Daleni Rocha, Elisa Peranandes.
25 - RITMOS DO BRASIL - (Música de V. Paiva, Z. de Abreu e S. Araújo).
- SERTANEJAS - Maria José da Cruz, Daleni Rocha, Elisa Peranandes, Maria Helena de Oliveira.
- MALANDROS - Hilda François e Sylma de Carvalho e Elza Amaral Brandão.
- COREOGRAFIA : DE EROS VOLÚSIA
- FIGURINOS : DE AELSON.

* * *

O Curso de Ballet do S.N.T. é dirigido desde a sua fundação pela Professôra Eros Volúsia, que em 1940 exibiu o primeiro Ballet brasileiro, composto de elementos nacionais, produtos do Curso, conquistando com êle o primeiro prêmio medalha de ouro, concedido pela Associação de Críticos Teatrais para a melhor realização coreográfica do ano, realização essa levada a efeito na temporada oficial de operetas, com a peça "MINAS DE PRATA". Foram três os bailados, em que ela também dançava, e se intitulavam: "Recordação do Congo", "Taíferas" e Fandango

Inúmeros elementos têm saído preparados dêsse Curso, para o profissionalismo, onde se tem destacado artisticamente na revista, no corpo de Baile do Municipal e no cinema nacional.

Sendo uma Escola de Teatro, sua finalidade vem sendo preenchida, proporcionando um ensinamento eclético.

Os alunos recebem um preparo técnico que é a dança acadêmica método universal indispensável a preparação do corpo para aprender qualquer ensinamento artístico coreográfico.

O Curso de Ballet do S.N.T. é ministrado, na base prática, sem contudo desprezar o lado teórico, indispensável a tôda formação artística.

A Professôra Eros Volúsia, dedica também especial carinho ao ensino de dança brasileira, pois o interêsse dos alunos é sempre crescente para êsse gênero do qual foi criadora e primeira divulgadora no Brasil e no-extrangeiro.

Graças ao patriotismo, ao talento e esfôrço de Eros Volúsia, a dança brasileira, até então ignorada, e até bem pouco considerada algo inferior, já conquistou o seu lugar nos planos nacionais e internacionais. Foi ela quem desbravou o caminho para o grande número de seus continuadores que já se espalham pelo mundo.

Eros, estudou dança na academia, no Teatro Municipal de Rio de Janeiro, com Olenawa e Nemanoff, tendo se aperfeiçoado nos Estados Unidos e Europa.

Com êste conjunto espera realizar várias excursões sendo seu propósito mantê-lo em atividade permanente.

* * *

O MOVIMENTO ARTÍSTICO UNIVERSITÁRIO CARIOCA, é composto por acadêmicos imbuídos do mais absoluto critério amadorístico.

Com dois anos de existência, têm se apresentado, êstes jovens artistas, nos mais representativos espetáculos, em clubes, rádios, televisão e no próprio Serviço de Recreação Operária, tendo já a seu favôr a mais lisonjeira reputação artística.

IMPRESSO NA SEÇÃO MECANIZADA DA C.I.S

* * *

Fonte: Acervo doado para a UFRJ.

A apresentação do espetáculo no libreto (figura 25) demonstra uma tentativa de trabalho de difusão da dança fora do eixo Centro – Zona Sul, atuando como medida de incentivo para práticas artísticas e esportivas na população mais carente por parte do governo de Juscelino Kubitschek. O texto, na íntegra, diz:

> Com a demonstração do Conjunto Coreográfico de Eros Volúsia, composto exclusivamente de alunos do Curso de Coreografia do Conservatorio Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, êste Serviço dá início a uma nova fase de atividades no cumprimento de seus objetivos específicos, estendendo e ampliando o sentido de suas iniciativas no campo da recreação operária. Após um período apreciável de abstinência e omissão no exercício de suas atribuições essenciais, êste órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, integrado nos propósitos de execução dinâmica do programa de administração pública, que constitui uma norma de ação constante e invariável no atual govêrno, anúncia sua disposição inalteravel de aperfeiçoamento e renovação de seus planos de realização que consistem fundamentalmente em identificar com a classe trabalhadora os valores mais expressivos da cultura e da arte do nosso país.
>
> A par do nosso intuito de patrocinio frequente de exibição de espetáculos de todos os gêneros nos centros residenciais dos bairros operários, alcançará êste Serviço, simultaneamente, condições reais de assistência permanente aos Sindicatos para desenvolvimento de seu Departamento esportivo e de escotismo, com o fim de incrementar o seu funcionamento.
>
> Outrossim, é função intransferivel dêste Serviço estimular manifestações artísticas e esportivas no seio da classe trabalhadora e de suas famílias, como parcela de sua atribuição a oportunidade a revelação e aprimoramento de novas vocações.
>
> Êste princípio reflete em última análise o esfôrço do Govêrno do Presidente Juscelino Kubitschek de incorporação da classe trabalhadora aos setores mais representativos da vida brasileira [sic].

A programação, embora em sua maioria indique trabalhos coreográficos com direcionamento folclórico e/ou danças populares, também apresenta coreografias de cunho erudito, como Pas de Quatre e A Morte do Cisne (figura 25). Ela é dividida em três partes, sendo a primeira apresentada pelo Movimento Artístico Universitário Carioca da Faculdade de Direito da Universidade do Distrito Federal, que posteriormente seria conhecida como UERJ. Na pauta, números de música popular.

Na contracapa do libreto (figura 26), além da continuação da programação, consta uma breve apresentação do curso do SNT e da própria Volusia.

> O Curso de Ballet do S.N.T. é dirigido desde a sua fundação pela Professôra Eros Volúsia, que em 1940 exibiu o primeiro Ballet brasileiro, composto de elementos nacionais, produtos do Curso, conquistando com êle o primeiro prêmio medalha de

> ouro, concedido pela Associação de Críticos Teatrais para a melhor realização coreográfica do ano, realização essa levada a efeito na temporada oficial de operetas, com a peça "MINAS DE PRATA". Foram três os bailados, em que ela também dançava, e se intitulavam: "Recordação do Congo", "Taiferas" e Fandango.
>
> Inúmeros elementos têm saído preparados desse Curso, para o profissionalismo, onde se tem destado artisticamente na revista, no corpo de Baile do Municipal e no cinema nacional.
>
> Sendo uma Escola de Teatro, sua finalidade vem sendo preenchida, proporcionando um ensino eclético.
>
> Os alunos recebem um preparo técnico que é a dança acadêmica método universal indispensável a preparação do corpo para aprender qualquer ensinamento artístico coreográfico.
>
> O Curso de Ballet do S.N.T. é ministrado, na base prática, sem contudo desprezar o lado teórico, indispensável a tôda formação artística.
>
> A Professôra Eros Volúsia, dedica também especial carinho ao ensino de dança brasileira, pois o interêsse dos alunos é sempre crescente para êsse gênero do qual foi criadora e primeira divulgadora no Brasil e no extrangeiro.
>
> Graças ao patriotismo, ao talento e esfôrço de Eros Volúsia, a dança brasileira, até então ignorada, e até bem pouco considerada algo inferior, já conquistou o seu lugar nos planos nacionais e internacionais. Foi ela quem desbravou o caminho para o grande número de seus continuadores que já se espalham pelo mundo.
>
> Eros, estudou dança na acadêmica, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com Olenewa e Nemanoff, tendo se aperfeiçoado nos Estados Unidos e Europa.
>
> Com êste conjunto espera realizar várias excursões sendo seu propósito mantê-lo em atividade permanente [sic].

Como dissemos anteriormente, o material é vasto e muito variado, e, para ser estudado de forma apropriada, demanda tempo e atenção. Lamentavelmente nosso acesso tardio não nos permitiu tal pesquisa acurada, e são esses os dados que conseguimos coletar numa primeira avaliação breve.

2.3. HELENITA SÁ EARP

2.3.1. SOBRE UM CORPO DISPONÍVEL

Embora catedrática da cadeira de Ginástica Rítmica a princípio, como vimos, Earp desde o começo inseriu elementos de dança em suas aulas. Em sua prática e em seus discursos, ela evidenciava a preocupação com a criação de um embasamento educacional que coadunasse com as novas correntes da dança, que se libertavam das restrições criativas e até mesmo

anatômicas do balé (MOTTA, 2006, p.55). Buscando uma estruturação coerente com os princípios que cria serem importantes não só para a técnica como também para a criação em dança, ela "pretendia dar à dança moderna fundamentos que se sustentassem através dos anos" (GUALTER, 2000, p.28-29).

Nessa construção de uma teoria e uma práxis da dança na universidade, como podemos notar, a dança moderna é de suma importância para Earp.

> Anos de trabalho, de pesquisas, de colaboração entre pessoas e grupos com o mesmo ideal, de intercâmbio cultural, de meditação, sobretudo de meditação, levou-nos ao movimento lírico de Isadora Duncan, ao movimento dramático de Marta Graham. Pelo seu aspecto multiforme, ritmo dinâmico, seu colorido, sua amplidão de recursos, sua identificação com o próprio "eu", a dança moderna tinha de infiltrar-se no terreno educacional, como as demais artes plásticas. A própria pedagogia moderna assim o determina. A possibilidade do homem desrecalcar-se, desinibir-se, de lançar fora os estigmas de anos e anos de superficialismo, de exprimir-se por movimentos que revelassem de fato os seus impulsos, que interpretassem com exatidão as suas próprias idéias e sentimentos, encontrou apoio, guarida e significação na dança moderna (EARP, 1954, p.138 – anexo II.5.).

Cabe aqui uma digressão acerca de tal movimento histórico. Em princípios do século XX, o balé encontrava seu ocaso como referência internacional de dança cênica[101]. Surgiam novas influências, novas pesquisas, novos movimentos, que questionavam o engessamento dos parâmetros até então considerados como essenciais para a dança. Nas palavras de Garaudy,

> A dança, no início do século XX tinha-se transformado numa arte decorativa, desumanizada como uma rainha fútil e bonita, embalsamada no seu caixão de vidro. Com seu sorriso congelado, seus gestos imutáveis, seu *tutu* e suas sapatilhas rosas, ela estava na situação da Bela Adormecida, dormindo há cem anos enquanto o mundo mudava vertiginosamente ao seu redor (1980, p.41).

Nesse contexto é que o trabalho de Isadora Duncan[102] (1877-1927) torna-se revolucionário e abre as portas para a posteriormente denominada dança moderna. Dançando com pés descalços e diáfanas túnicas gregas, a bailarina estadunidense "promove aberturas e

[101] É preciso que se ressalte aqui a diferença entre dança cênica, aquelas que são pensadas, criadas e dançadas especificamente para o palco (nessa época, palco predominantemente italiano), e dança popular, dança folclórica, manifestações populares. Estas, mantinham-se características de cada sociedade, de acordo com o tempo; aquela, havia durante pelo menos um século se espalhado pelo mundo tendo como referência o balé francês. Na passagem do século XIX para o XX, porém, o centro mundial de dança havia se deslocado da França para a Rússia, tendo se mantido o balé ainda como praticamente a única dança possível a ser entendida como espetáculo, apenas com algumas mudanças de ordem técnica nessa viagem de Paris a Moscou e São Petersburgo.

[102] Para mais sobre Duncan, ver nota 35.

consolidações a tudo aquilo que era outro à dança, criticando e rejeitando abertamente a *dança morta* e seus cânones cristalizados" (MOTTA, 2006, p.49). Embora os *Ballets Russes de Diaghilev*[103] viessem desde 1909 encantando a Europa com uma intrincada combinação de coreografia, música, tema, pantomima, cenografia e figurinos, impondo a seus bailarinos uma vigorosa técnica que ficou famosa por todo o mundo, estes não apresentavam problematizações para a dança e a sociedade da época (SOUZA, 2009, p.63), para além de alterações técnicas, inovações estéticas e um certo grau de progressismo deliberadamente chocante. Criações como *Le Sacre du Printemps*[104] e *L'Après-midi d'un Faune*[105], de Vaslav Nijinsky[106], escandalizaram as elites habituadas ao balé romântico e trouxeram inovações como o *en dedans*[107], mas não foram muito além disso. Eram ventos de inovação no balé, mas ainda não traziam para a cena as inquietações que viriam da Dança Moderna[108].

Duncan, nesse ponto, traz não uma nova técnica, mas uma nova concepção de dança e de vida (GARAUDY, 1980, p.57). Na virada do século XIX para o XX e nos anos prévios à I Grande Guerra, os EUA e a Europa passavam por grandes mudanças de pensamento e de

---

[103] Serguei Pavlovich Diaguilev nasceu em Perm, na Rússia, em 31 de março de 1872 e morreu em Veneza, em 19 de agosto de 1929. Famoso empresário artístico, organizou várias exposições de arte na Rússia e em Paris, além de produzir concertos de música e ópera. Criou em 1909 os *Ballets Russes de Diaghilev*, onde concentrou os maiores nomes do balé russo da época.

[104] A Sagração da Primavera, com música de Igor Stravinsky, coreografia original de Vaslav Nijinsky e concepção de cenografia e figurinos de Nicholas Roerich, estreou no Théâtre des Champs-Élysées, Paris, em maio de 1913. O balé retratava um ritual em que uma virgem seria escolhida para ser oferecida em sacrifício, dançando até a morte. A reação do público à música dissonante de Stravinsky e aos movimentos fortes, voltados para a terra e com membros em rotação interna de Nijinsky foi de choque e causou furor ao público parisiense. "Refinada que fosse, a *intelligentsia* parisiense foi reativa desde a primeira frase soprada alta do fagote. O sussurro desconfortável que já corria áspero quando a cortina revelou o corpo de bailarinos virou em questão de segundos manifesto e generalizado mal-estar. Robusteceram gritos, vaias. Frutas foram arremessadas sobre um elenco já diacrônico a uma orquestra inaudível. Cerca de quarenta pessoas foram retiradas à força do teatro" (DUARTE, 2016, p.2-3).

[105] Encenado um ano antes da Sagração, em maio de 1912 no Théâtre du Châtelet, Paris, A Tarde de um Fauno, ou O Entardecer do Fauno, foi coreografado por Vaslav Nijinsky, com música de Claude Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*). Tanto a música quanto a coreografia foram inspiradas pelo poema *L'après-midi d'un faune*, do poeta francês Stéphane Mallarmé. Nele, um fauno encontra um grupo de ninfas numa colina, que dançam para despertar sua atenção. Ele as persegue enquanto fogem, e apenas uma permanece. Ambos dançam até que ela também foge, deixando seu lenço aos pés do fauno. Nijinsky já antecipava o escândalo do ano seguinte ao chocar o público com movimentos sensuais e até mesmo obscenos, ao deitar sobre o lenço da ninfa, no final do espetáculo.

[106] Nijinsky (1888 – 1950) foi talvez o maior nome da estelar companhia de Diaghilev, e considerado por muitos autores como o maior bailarino de seu tempo. Filho de bailarinos poloneses, entrou para a escola de dança do Teatro Imperial em São Petersburgo aos dez anos, e para os Ballets Russos de Diaghilev aos vinte. A partir de 1919 começou a ser acometido por distúrbios mentais (esquizofrenia) e se afastou dos palcos em definitivo.

[107] *En dedans*, "para dentro" em contraposição ao *en dehors*, "para fora", era um desafio para os bailarinos da época. Consagrado desde os tempos do balé de corte, convencionou-se dizer que o *en dehors* fora criado para que nenhum bailarino desse as costas ao rei, que ficaria então no centro e os demais dançantes, ao seu redor, em diagonal. *En dehors* constitui-se, anatomicamente, na rotação da coxa em sentido externo ao meio do corpo, ou seja, "para fora", enquanto o *en dedans* configura uma rotação da coxa em sentido interno, em direção ao meio do corpo, isto é, "para dentro". Essa era uma inovação de Nijinsky absolutamente estranha aos bailarinos de Diaghilev, já que, até hoje, o balé preza pela rotação externa, ou *en dehors*.

[108] Paul Bourcier classifica os balés da companhia de Diaghilev como Neoclássicos (1987, p.225).

sociedade, buscando embasamento nos princípios científicos para sua ânsia de controle, "desde os fenômenos naturais até o domínio das mentes humanas" (SOUZA, 2009, p.64). Caberia, então, aos artistas, aventurarem-se por novos caminhos, não mais os já traçados e conhecidos, mas desbravando todo um novo mundo da criação. "O aventureiro, para dizê-lo numa só palavra, trata o que na vida é incalculável, como em geral tratamos o que pode ser calculado com segurança" (SIMMEL, 2005, p.175).

> A arte moderna e urbana pretendeu realizar um olhar além do comum, capturar peculiaridades e ir além do convencional. Em princípio, o artista percebe impressões do universo, não apenas interpretando-as, mas soltando-se do seu mundo particular e incluindo-se no todo infinito.
> Com essas novas ideias, ganha espaço uma crítica à academia, entendendo-se que esta, ao impor modelos a serem seguidos, acaba impedindo que o artista, de forma livre, exprima sua subjetividade (SOUZA, 2009, p.66).

Duncan, em seu afã de desatar amarras, inseria-se, portanto, nesse espírito de intrepidez e descobertas. Rejeitava desde pequena a dureza da dança acadêmica (o balé), as pontas, o *tutu*, o espartilho. Sua dança era relacionada à natureza, ao movimento dos ventos e das ondas, à leveza.

> [...] minha mãe me confiou a um famoso bailarino de São Francisco, porém as suas lições não me agradaram. Quando o professor me disse que eu devia manter-me sobre a ponta dos pés, quis saber por que assim me aconselhava. "É porque é mais bonito", observou-me ele. Ao que logo lhe repliquei, que não só era feio, como até ia de encontro aos preceitos da natureza. Uma ginástica rígida e vulgar perturbava o meu ideal de uma dança totalmente diferente (DUNCAN, 1989, p.14).

Essa foi a inspiração de Earp ao pensar em um corpo "livre", ou, ainda, "disponível". Curiosamente essa noção parece ser bem recente, ou pelo menos tem sido verbalizada dessa forma há pouco tempo, e tem ganhando cada vez mais os debates e discussões acerca da criação e produção em dança, e muitas vezes parece intrinsecamente ligada à dança contemporânea. Essa ideia atualmente inclusive extrapola os limites da cena e atinge também o espectador, nas palavras de Solange Dondi,

> É por isso que falei há pouco – não sei, acho que a ideia é de Laurence Louppe – dessa disponibilidade de ser um espectador. É um presente para o artista quando temos a disponibilidade do olhar. Não é simplesmente combinado. Não é porque nós nos sentamos lá e olhamos para algo que está bom. Portanto, é verdade que essa disponibilidade, essa abertura que devemos ter, que não é apenas a abertura do conhecimento ou da inteligência, que é verdadeiramente a abertura de todas... de todas as emoções de seu próprio ser[109] (DONDI apud SALADAIN, 2017, p.14).

[109] No original: "C'est pour ça que je parlais tout à l'heure de – je ne sais plus, je crois que l'idée est de Laurence Louppe – de cette disponibilité d'être spectateur. C'est un cadeau pour un artiste la disponibilité qu'on peut avoir

Dessa forma, tal "disponibilidade", entendida aqui como uma abertura para além dos limites do conhecimento, do intelecto e das emoções, seria necessária para qualquer espectador apreciar a dança contemporânea. Para Saladain (2017, p.14), se tal discussão é levada ao nível de espectador, parece razoável afirmar que o mundo da dança também reproduz tal discurso quando se trata de bailarinos e, particularmente, de seus corpos. A própria Saladain dedica toda sua tese a discutir o conceito de "corpo disponível" no mundo da dança e na construção dos saberes acerca do tema.

Mas, a despeito da discussão hodierna acerca da disposição do corpo do bailarino ou do olhar do espectador, que nos dá a impressão de que esse conceito é algo deveras recente, se observamos pesquisas e criações de fins do século XIX, podemos constatar que, na verdade, a semente de tal questão já havia sido plantada. François Delsarte[110] (um dos inspiradores de Duncan) em sua Estética Aplicada[111] já considerava a ação artística e o corpo humano como intimamente integrados a uma dimensão metafísica, quase espiritual, relacionando teologia católica e esoterismo. Seu ensino é estruturado sobre as ideias de Trindade (pai, filho e espírito santo) e de correspondência universal ("o que está em cima é como o que está embaixo, o que está embaixo é como o que está em cima"). Dessa forma, Delsarte propunha encarnar tais pensamentos na expressividade do trabalho cênico.

Tais pensamentos metafísicos permearam toda a dança moderna, e quase todos os seus pioneiros basearam-se nesse raciocínio em suas pesquisas e produções. É importante ressaltar tal base pois, graças a isso, a dança começa a ampliar suas possibilidades de pesquisa de movimento e áreas de atuação. Tecnicamente falando, em termos de movimento, a dança moderna liberta-se do tronco rígido do balé, das pontas que conferiam às bailarinas a aparência de um ser etéreo, e volta-se então para o solo, introduzindo, aos poucos, quedas e elevações, movimentos em níveis baixos, torções e outras qualidades de saltos possíveis graças aos pés descalços. Os modernistas voltaram-se para uma espiritualidade diferente da explorada pelo balé romântico, onde os seres etéreos flutuavam em cena; agora eles dividiam este plano com os humanos, eles eram os próprios humanos e se integravam com a natureza.

---

quand on regarde. Ce n'est pas seulement convenu. Ce n'est pas parce qu'on est assis là et qu'on regarde quelque chose que c'est bien. Donc, c'est vrai, que cette disponibilité, cette ouverture que l'on doit avoir, qui n'est pas simplement l'ouverture de la connaissance ou de l'intelligence, qui est véritablement l'ouverture de tous les… de toutes les émotions de son propre être" (tradução nossa).

[110] François Delsarte (1811-1871) foi ator, cantor, orador e filósofo. Desenvolveu uma teoria chamada "Estética Aplicada", sistema de educação do gesto baseado na expressividade humana - suas fontes e mecanismos psicofísicos.

[111] Para mais sobre Delsarte e seu trabalho de pesquisa do gesto, ver MADUREIRA, 2002 e WAILLE, 2009.

> A Dança Moderna enfatizava a movimentação natural do ser humano e representava acima de tudo as experiências pessoais e emocionais dos coreógrafos. [...] Por outro lado, o vocabulário técnico da Dança Moderna envolvia largo uso do centro do corpo como propiciador do movimento no chão em oposição ao Ballet Clássico cuja ênfase acentuava a verticalidade e as linhas periféricas. Novas inclinações de tronco, torções e flexões traduziam uma movimentação forte, percussiva e densa dramaticamente, o que se opunha naturalmente ao lirismo considerado superficial da escola romântica (RODRIGUES, 1999, p.7).

Para além das questões filosóficas envolvidas quando pensamos no conceito de corpo disponível, há também relações físico-motoras que devem ser consideradas. Quando tratamos de dança, além dos métodos utilizados para a criação, é necessário um profundo conhecimento da mecânica corporal, afinal, o corpo é o instrumento da arte nesse caso. É senso comum que as crianças aprendem por repetição, e esse reflexo se propaga ao longo da vida, porém não podemos nos pautar apenas nisso. Temos algumas definições sobre do que se trata a **aprendizagem motora**, como a sugerida por Schmidt (1993, p.153), que nos diz ser "um conjunto de processos associados com a prática ou a experiência, conduzindo a mudanças relativamente permanentes na capacidade para executar a performance habilidosa". Singer (1986, p.10), por outro lado, a define como "a variação relativamente permanente no potencial de execução como resultado da prática ou de experiências anteriores". Mas a que mais se aproxima da ideia que queremos trabalhar é a dada por Grosser & Neumaier (1986, p.61), para quem aprendizagem motora "é o processo de obtenção, melhora e automatização de habilidades motoras, como resultado da repetição (prática) de uma sequência de movimentos de forma consciente, conseguindo uma melhora na coordenação entre o sistema nervoso central e o sistema muscular". Muitos estudos nas áreas de Educação Física, Fisioterapia, Medicina Desportiva, entre outras, discorrem sobre o efeito da repetição sobre a estrutura muscular, seja na recuperação de lesões ou na aprendizagem de determinados movimentos, a ponto destes se tornarem o mais refinado possível. Nesse ponto em particular, nada mais é o que podemos testemunhar em treinamentos desportivos ou, no caso do foco desta pesquisa, estudo de modalidades de dança.

Essa breve introdução à repetição como método de aprendizado motor visa ressaltar uma característica do balé que, a despeito de diversas (e válidas) críticas, de fato tem se mostrado efetiva em termos de condicionamento físico para a execução de movimentos virtuosos[112]: A exaustiva repetição de exercícios e movimentos pré-determinados. Essa repetição resulta em uma constituição corporal e características motoras muito particulares, tais como as pernas constantemente rotacionadas externamente, projeção anterior do tronco, entre outras[113]. Indo de encontro a esses princípios, a dança moderna traz outro entendimento para o corpo que dança.

---

[112] Virtuosismo aqui é entendido como um alto grau de conhecimento e domínio técnico na execução de determinado fazer artístico, no caso, a dança.

[113] Não foram feitas, para este trabalho, pesquisas de campo específicas para determinar a frequência de tais alterações corporais e motoras, já que esse não é o cerne da problematização. Tais assertivas são resultado de pelo menos 14 anos de observação subjetiva da autora.

Tal digressão faz-se necessária para ressaltar uma característica do conceito de corpo disponível: A ausência de repetições constantes de estruturas de exercícios pré-determinados. Voltamos à crítica feita por Isadora Duncan ao balé: Ele condiciona o corpo a uma estrutura necessária para a execução dos movimentos exigidos pelo repertório de espetáculos, mas esse condicionamento traz consigo uma marca. Assim como também o Butô[114], as danças de salão ou as danças urbanas, cada estilo carrega em si, filosófica e fisicamente, características que se imprimem sobre o corpo de seus dançarinos. O corpo disponível configura-se como a busca de uma estrutura motora que se permite assimilar o maior número de movimentos, estruturas, relações gestuais, com o mínimo de estranhamento possível. Nas palavras de Teixeira (2015, p.222), "o corpo disponível articula novos territórios dentro dos espaços. Trata-se de um corpo que deflagra processos de criação em relação ao tempo em que dedica-se ao ser-outro. Um corpo heterotrópico que está acessível ao contato durante sua atenção ao presente que se desdobra no interior da ação". É relacionar-se com um espaço outro, diminuindo tanto quanto possível o incômodo advindo dessa desafiadora posição. Envolve desconstruir padrões pré-estabelecidos e descobrir novos caminhos de movimentos e entendimentos, facilitando, assim, o devir artístico.

2.3.2. Os Fundamentos da Dança

Inserida no mundo acadêmico, Earp preocupava-se em compor suas pesquisas de forma que estas dialogassem com as normas científicas que norteiam a Academia – que de maneira nenhuma pareciam-lhe limitadoras. Nesse sentido, a estruturação que lhe pareceu mais adequada foi "a forma de organização e desenvolvimento da teoria dos sistemas" (GUALTER, 2000, p.29).

> Assim como a ciência evoluiu em seus princípios, o conceito de arte também transformou-se. Podemos dizer que [...] a tendência da arte, [...] é estar mais ligada à ciência do que antes, porque ela não se limita à representação objetiva da natureza, mas sim sua expressão subjetiva. Não é apenas a forma que interessa, mas também a idéia. Com a evolução da ciência, a arte cada vez mais se lhe aproxima. Arte e ciência, portanto caminham juntas no tempo. Não poderíamos ter atualmente um conceito rígido de arte, se a ciência nos prova, dia a dia, a relatividade das coisas, o que motiva a queda das formas rígidas, das regras antigas. Foi a ânsia na aproximação da verdade que levou o mundo atual a quebrar tabus, libertando-se cada vez mais dos preconceitos antigos, adquirindo desta forma liberdade relativa ao conceito de estética (EARP, 2000, p.19).

[114] Estilo de dança criado por Tatsumi Hijikata (1928-1986) e Kazuo Ohno (1906-2010) no Japão pós-guerra (particularmente na década de 1950). Teve inspiração em diversos movimentos de vanguarda, tais como expressionismo, cubismo, construtivismo, entre outros, e também em danças japonesas como Nô e Bugaku.

A ideia de universalidade defendida por Earp para sua estruturação da dança, longe de simbolizar um método que estabelecesse limites de atuação, antes se propunha a "permitir um questionamento que abarcasse uma gama variada de eventos, que ultrapassasse as fronteiras da temporalidade, da regionalidade tanto quanto a separação da dança em estilos e escolas" (MOTTA, 2006, p.61). Dessa forma, a proposta pretendia-se como uma teoria estruturada segundo os parâmetros científicos exigidos pela Academia e que, ao mesmo tempo, pudesse ser aplicada a qualquer recorte histórico e/ou social. Cabe ressaltar que o ponto chave para entender tal teoria reside no raciocínio de um todo composto por várias partes dinâmicas e intercambiáveis.

> A base filosófica do sistema aberto para dança [...] foi inspirada na obra de Huberto Rohden que enunciou que tudo no universo está em perfeita e constante interação. A própria etimologia pressupõe a idéia de unidade na diversidade – *Uni – verso* – o Uno se manifestando nos diversos. Tudo possui uma essência, indivisível que faz parte de todas as manifestações. Este então passou a ser o seu desafio, a descoberta das unidades e das variações dos movimentos do corpo. (GUALTER, 2000, p.30).

Diante disso, tornou-se então necessário estabelecer os parâmetros dessas unidades que compunham o todo.

> Após alguns estudos sobre anatomia humana [...], percebeu que estas unidades e diversidades deveriam ser decorrentes do estudo das possibilidades mecânico-motoras do corpo e, portanto, a base do SUD deveria ser o estudo do movimento. Investigou como estabelecer uma estrutura lógica, procurando os elementos que poderiam estabelecer inter-relações entre diferentes fatores do movimento. Seguindo o raciocínio científico, definiu que as unidades do sistema de dança poderiam estar organizadas em parâmetros [...]. (GUALTER, 2000, p.30).

Earp buscava, com essas pesquisas, criar pontos de apoio que levassem a uma renovação constante das práticas corporais na dança, onde, nas palavras de Glória Futuro Marcos Dias, "técnica e criatividade se integram propiciando o desenvolvimento dinâmico da linguagem corporal" (DIAS apud LIMA, 2012, p.69-70). Longe da perspectiva de restrição, característica de determinadas modalidades de dança, Earp expunha suas ideias nos seguintes termos:

> (...) Um sistema aberto e que procure expressar a natureza total do homem não só para sua realização mas como também para a melhoria da qualidade de sua ação, seja em qualquer aspecto que ela se dê, não quer dizer que não seja evolvível. Seria um absurdo achar que uma obra que procura propiciar o desenvolvimento do Homem Integral fique acabada em si mesma, contrariando o próprio princípio que apregoa, o princípio da criatividade, da liberdade e da evolvibilidade. Por isso, consideramos que uma organização, para ser realmente eficaz, deve dar margem, fornecer na sua constituição, condições de sua própria evolução, fazendo jus à própria natureza humana. Procuramos dar a este sistema este caráter, o caráter de abertura a muitas descobertas (EARP apud LIMA, 2012, p.70).

Sendo assim, os parâmetros dentro do SUD[115] devem ser sempre compreendidos como fragmentos de possibilidades **do corpo**, separados didaticamente com intenção de aprofundamento, mas que não se apresentam individualizados quando das pesquisas e criações artísticas. Em um contexto amplo, esses parâmetros compõem fatores variantes das ações desse corpo, já que, nos FD, o referencial é sempre o corpo. Nesse sentido, os parâmetros definem as partes da estrutura que compõe o todo.

> Dentro da TFD, os parâmetros não compreendem a definição de uma essência, muito menos a descrição cristalizada de um estado de coisas. Enquanto conceitos, não são totalidades fechadas nem simples, sendo definidos, mas não definitivos. Desempenham uma função que delimita sua consistência, sem que a pluralidade na qual se constituem seja efetivamente totalizada por sua unidade conceitual. Apresentam-se como o plano de emergência de algo, mobilizando "situações geminais" e redes de circunstancias engendradoras de dada realidade. São conceitos-ferramentas e, como tal, expressam um processo de produção. Atuam como estratégias de intervenção no corpo poético (MOTTA, 2006, p.93)

Porém devemos frisar que essa pretensa definição não se faz através de axiomas definitivos e incontestáveis; ao contrário, cada parâmetro – Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo – carrega em si domínios conceituais com o objetivo de delimitar o estudo e a investigação de cada um deles, sem, entretanto, ignorar sua inter-relação e inseparabilidade (MOTTA, 2006, p.94).

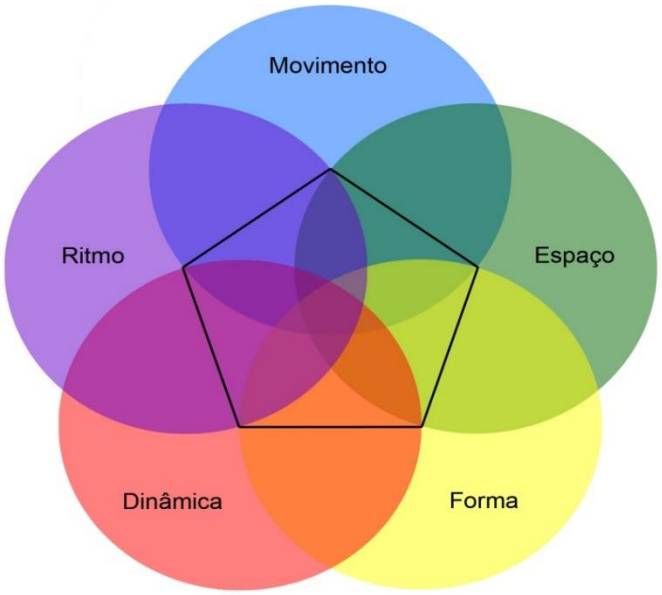
2.3.2.1. Os Parâmetros

Em termos matemáticos, parâmetro pode ser definido como uma variável utilizada para especificar objetos de um conjunto ou família. Também pode ser definido, de forma geral, como um padrão através do qual pode-se estabelecer relações ou comparações entre conteúdos.

Para Earp, parâmetros são unidades intercomunicáveis da corporeidade humana que se conectam a partir de áreas de interseção. Essas áreas foram por ela definidas como Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo (ou Ritmo). Graficamente, podemos visualizá-los da seguinte forma:

[115] Sistema Universal de Dança.

Figura 27 – Parâmetros dos Fundamentos da Dança e suas relações



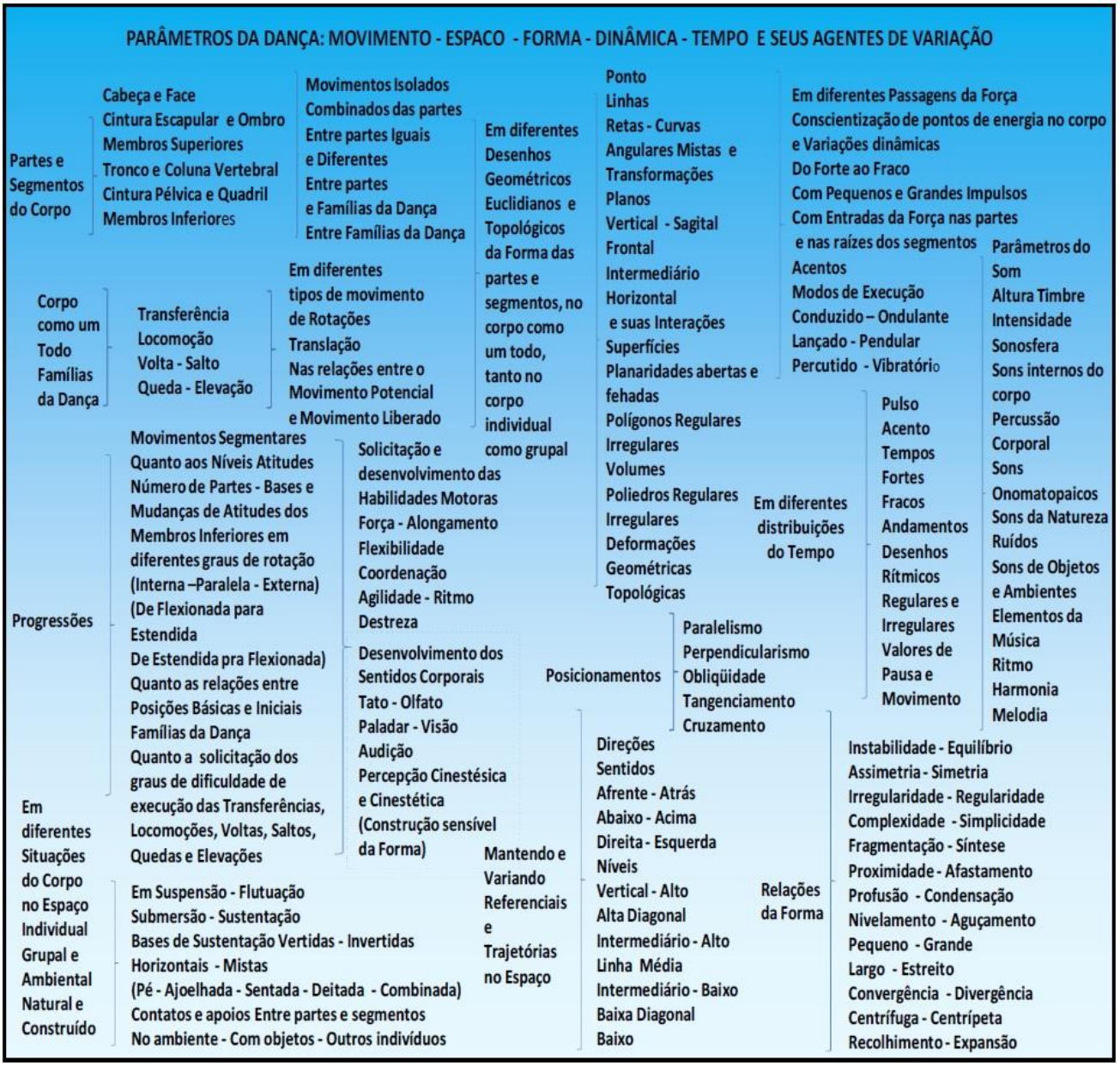
Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.56

Como percebemos na imagem (figura 27), os parâmetros se interconectam, com áreas de mútuo pertencimento. Essa divisão em unidades se dá com a intenção de criar agentes diversificadores da dança, que se mantêm em constante comunicação, o que os torna responsáveis pela delimitação que auxilia na investigação (EARP, 2010, p.6). Dessa forma, pode-se aprofundar um tema, assunto ou aspecto, numa relação de foco e fundo (realçando um elemento sem, contudo, abandonar os outros), sendo uma estratégia efetiva no estudo da dança.

Cabe ainda ressaltar que cada parâmetro tem Agentes de Variação, que "funcionam como pontos de apoio que definem relações e focos de investigação na pesquisa do movimento" (LIMA, 2012, p.94). Assim, o parâmetro Movimento possui Agentes de Variação como movimentos isolados, movimentos combinados entre partes iguais, entre partes diferentes, movimentos do corpo como um todo (Famílias da Dança), entre outros, e o mesmo acontece com todos os outros parâmetros, como demonstra a figura 28. Nesse quadro, podemos visualizar de forma resumida inúmeros Agentes de Variação possíveis, alguns dos quais serão abordados detidamente mais adiante, quando discorrermos sobre cada item dos parâmetros. Por ora, cabe salientar a importância da combinação e interseção dos parâmetros e suas variações; nenhum deles é trabalhado de forma completamente isolada[116].

[116] Ressaltamos, porém, que quando se trata de "movimentos isolados", como aparece na figura 28, fazemos referência a uma parte do corpo isolada que está se movendo em relação ao resto do corpo, que permanece em potencial. Entretanto, essa movimentação se dá em um espaço, passa por diversas formas, tem uma certa

Figura 28 – Parâmetros da Dança e seus Agentes de Variação



Fonte: LIMA, 2012, p.95

Essa proposição epistemológica da dança tenciona extrair princípios que suportem e incentivem o desenvolvimento de uma sensibilidade que interage diretamente com múltiplos aspectos mentais, desvelando, de forma irrestrita, a fisicalidade. Assim sendo, a amplitude de conhecimento na dança resulta em um meio, não uma técnica fechada, epítome de padrões de

dinâmica e um certo ritmo, ou seja, os parâmetros continuam entrelaçados, como no gráfico da figura 27. No caso de movimentos isolados, o foco está no parâmetro movimento, tendo todos os outros como fundo.

movimento. Temos então uma “ciência da dança”, considerando-se que a corporeidade é una e múltipla apresentando-se simultaneamente nos parâmetros Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo. Cientificamente esse raciocínio consiste em definir e organizar princípios das ações corporais (EARP apud LIMA, 2012, p.89).

2.3.2.1.1. Movimento

Usualmente considera-se este o primeiro parâmetro, não numa escala de qualificação ou importância, mas por questões de progressão. O parâmetro movimento não é estudado como uma “sobreposição de possibilidades mecânico-motoras, como aglutinação de movimentos ou sequências dos mesmos” (TEIXEIRA, 2012, p.57), mas sim como uma pesquisa de possibilidades de integração de movimentos e suas intenções. Este parâmetro aborda a busca de um movimento “integral”, que extrapola as ações mecânicas em prol de um conhecimento amplo das possibilidades de desenvolvimento da intenção no gesto.

> Em todas as necessidades humanas, o movimento tem papel central. Nos diferentes níveis de organização das estruturações particulares física, mental e emocional, o movimento percorre um espaço, num determinado tempo, configurando formas, em diferentes intensidades. Esses níveis interagem constantemente nas relações que o sujeito estabelece no mundo, consigo mesmo, e com os outros, definindo e redefinindo estruturas de comunicação (EARP, A.C. apud GUALTER; PEREIRA, 2000, p.12).

Dessa forma, a ação deve ser executada o mais conscientemente possível, com um sentido claro que, porém, não se esgota em si. Para Earp, dança é todo movimento transformado em arte, o que denota, necessariamente, uma atitude diferente do habitual movimento cotidiano. A mecânica motora do bailarino deve ser articulada de muitas formas, tais como anatômica, que conduz à conscientização básica desses movimentos; semântico, numa investigação que leva a possibilidades outras, diferentes das habituais; técnico, de forma que estes se tornem claros e objetivos, ampliando as possibilidades de criação; simbólico, imiscuindo-lhes intencionalidade, entre outros (MOTTA, 2006, p.96-97).

> Movimento é mudança. O movimento deve constantemente confluir as forças qualitativas e quantitativas. Entende-se, aqui, por qualidade a promoção do movimento que converge para a interiorização de uma ação. Por quantidade, entende-se a promoção do movimento exteriorizado pelas modificações da ação no espaço. O *Movimento Real ou Integral* expressa o máximo da totalidade do ser, envolvendo todas as energias corporais. O ato de *mexer* é o movimento reduzido ao ato puramente mecânico-motor, desconsiderando os aspectos mental e emocional do homem. Alcançar o plano do *Movimento Integral* é conquistar a consciência pela liberdade; integração através do conhecimento (Ibid.).

Em se tratando de questões teórico-práticas, seu embasamento reside no estudo anatômico e nas variações de requisitos básicos de cada corpo. Sendo assim, não são determinados exercícios pré-definidos, mas combinações possíveis a partir de variações cinéticas básicas, que são limitadas de acordo com a estrutura anatômica humana e individual. Ou seja, tais combinações estão limitadas não só pela constituição própria da nossa espécie (o joelho, em condições normais, não pode flexionar anteriormente, por exemplo), mas também por condições individuais de cada dançarino (a amplitude de abdução das coxas varia de acordo com uma série de fatores, tais como constituição fisiológica, histórico de práticas físicas, etc).

Em termos práticos, podemos dividir esse parâmetro em dois grandes grupos: **Estado potencial** e **estado liberado**.

No **estado potencial** o corpo passa a impressão para o espectador de estar parado, sem ação anatômica visível. Caracteriza-se, porém, pela iminência de movimento, ou seja, o corpo permanece latente e ativo, mantendo as tensões isométricas[117] musculares e pronto para agir a qualquer momento. É um movimento em estado de latência, pronto para desvelar-se em ação.

O **estado liberado** é o exato oposto do potencial, isto é, caracteriza-se por contrações isotônicas[118] da musculatura de partes do corpo ou dele como um todo. É o movimento *per se*, aparente e visualmente identificável. É nesse estado que se dá a maior parte dos estudos de movimento e sua segmentação. Não pretendendo entrar em classificações anatômicas e mecânico-motoras específicas, tais como as conceituações de flexão, extensão, adução, abdução, entre inúmeras outras, cabe, entretanto, citar os Agentes de Variação segundo o parâmetro movimento, ainda que de forma resumida.

Em termos de **segmentos**, ou seja, partes do corpo, ou ainda **movimentos segmentares**, temos como possibilidades gerais a **translação**, isto é, o deslocamento entre dois pontos, e a **rotação**, que é o deslocamento de um segmento em torno de um eixo longitudinal fixo[119].

Com relação às variações mais específicas, temos[120]:

---

[117] A contração **isométrica** é a contração do músculo que produz força sem mudar seu comprimento. Nesse caso, a tensão que o músculo gera não supera determinada resistência, o que resulta em força estática, sem alteração de ângulo das articulações envolvidas. Em suma, não há movimentação perceptível visualmente, tampouco deslocamento.

[118] Quando o músculo realiza uma contração que resulta em encurtamento ou alongamento das fibras, exercendo força constante análoga a uma certa carga ou resistência, diz-se que realizou uma contração **isotônica**. Essa alteração no comprimento muscular - encurtando ou alongando o mesmo - gera movimento nas articulações envolvidas.

[119] Um aparte faz-se necessário. Aqui tratamos de translação e rotação aplicadas a segmentos pois, quando estas se aplicam ao corpo como um todo, entendemos que caracterizam Famílias da Dança (no caso, locomoção e giros, respectivamente). Ainda se tratam de movimentos de translação ou rotação, porém, nos FD ganham nomes e características específicas quando ocorrem no corpo como um todo. Abordaremos esse aspecto logo adiante.

[120] Para um maior aprofundamento no tema, recomendamos MOTTA, 2006.

1) Combinações – Os movimentos podem ocorrer isolados ou combinados, em partes iguais ou diferentes.
2) Contatos – Pode haver contato entre partes diferentes ou iguais, com outro indivíduo, com o meio e o que o integra.
3) Apoios – Transferência do peso da parte ou do corpo como um todo através do contato, resultando em alavancas que multiplicam as possibilidades de movimentação.
4) Modo sucessivo – Caracteriza-se pela sucessão de dois ou mais movimentos, de partes iguais ou diferentes, ou seja, os movimentos ocorrem um após o outro.
5) Modo simultâneo – É a simultaneidade de dois ou mais movimentos, de partes iguais ou diferentes, isto é, eles ocorrem ao mesmo tempo.
6) Simetria – Correspondência de movimentos com relação à forma, trajetória, rotações, etc, em dois ou mais movimentos, considerando-se os segmentos bilaterais (membros superiores e inferiores). De forma simplificada, poderíamos dizer que são movimentos iguais em todas as suas características sendo executados por partes diferentes.
7) Assimetria – Oposto da simetria, é definido pela diferenciação das características supracitadas nos movimentos de partes diferentes.
8) Amplitude – Refere-se aos pontos de apoio do corpo no espaço, particularmente no solo, e se subdivide nas seguintes bases:
    a) Base de pé – distribuição do peso corporal sobre ambos os pés ou apenas um.
    b) Base sentada – apoio do peso do corpo sobre os quadris.
    c) Base deitada – peso distribuído pelo corpo, em particular no tronco, nos decúbitos ventral, dorsal ou lateral.
    d) Base ajoelhada – apoio do peso em ambos os joelhos ou apenas um.
    e) Base invertida – apoio na cabeça, membros superiores e/ou parte superior do tronco. Nessa base, em geral a parte inferior do corpo encontra-se suspensa.
    f) Base suspensa – quando o corpo fica suspenso no ar por uma corda, um tecido ou qualquer outro ponto de apoio flutuante.
    g) Base combinada – pode ser a combinação de duas ou mais bases citadas acima, como joelho e pé; quadril e pé; joelho e mão; pé, quadril e mão, etc.

Em se tratando do corpo global, a translação e a rotação são agrupadas segundo aspectos específicos e denominadas como Famílias da Dança. Segundo Motta (2006, p.144), essa denominação surgiu a partir de uma analogia ao uso da terminologia “família” na Biologia, onde se reúnem diversos gêneros com características comuns. Segundo essa analogia, as

Famílias da Dança seriam o conjunto de características de movimento agrupadas de acordo com suas semelhanças. Dessa forma, temos:

1) Transferência – Caracteriza-se pela mudança do peso do corpo de uma parte à outra e todos os movimentos que levam a ela.
2) Locomoção – Condensa movimentos que resultam em deslocamento do corpo como um todo.
3) Giros ou voltas – Refere-se à rotação do corpo no espaço e dos movimentos envolvidos.
4) Saltos – É caracterizada como a perda de contato do corpo global com o solo.
5) Quedas e elevações – Embora sejam duas famílias distintas, em geral são usadas em conjunto, e caracterizam-se como a mudança de base de apoio do corpo em direção ao solo e no sentido inverso, respectivamente.

Como podemos notar, diante de todas essas variações os esquemas se diversificam e não precisam se prender a modelos fixos. A exploração de cada um desses tópicos leva a um longo estudo individual de aprendizagem anatômica e mecânico-motora, além de ampliar o vocabulário para a criação de frases coreográficas.

2.3.2.1.2. Espaço

Os parâmetros Espaço e Forma em geral são estudados com bastante proximidade, tendo em vista que ambos são investigados teórica, experimental e tecnicamente com base na Geometria Euclidiana e na Topologia[121], além da Gestalt[122] (MOTTA, 2006, p.107). O parâmetro Espaço, em particular, refere-se às possibilidades de composição e distribuição do movimento e do corpo em determinado meio e suas relações com outros indivíduos e/ou objetos. Tais relações se dão já que todo corpo cria uma alteração no espaço em torno de si, uma espécie de campo energético que se relaciona com outros campos (TEIXEIRA, 2012, p.59). Tal compreensão define de forma breve o entendimento do espaço nos FD, resumido

[121] Topologia é um ramo da matemática considerado uma extensão da geometria. Tal palavra é utilizada tanto para definir esse ramo quanto para se referir ao espaço topológico, onde se estuda convergência, conexidade, continuidade, entre outros. Fundamentalmente ela trata das possibilidades das figuras, analisando as propriedades que se mantêm invariáveis, ainda que sua forma se altere, enquanto a geometria descreve tais figuras matematicamente.

[122] Gestalt é um conceito criado no começo do século XX que preconiza que, para compreender as partes, é preciso primeiro compreender o todo. Nas palavras de OSTROWER (1998, p.70), "o que se afirma é que a totalidade nunca é apenas uma adição de suas partes. Em vez de adição, o todo resulta da *integração* de suas partes. O todo constitui sempre uma *síntese*".

como “possibilidade de relação” (EARP apud GUALTER; PEREIRA, 2000, p.14)

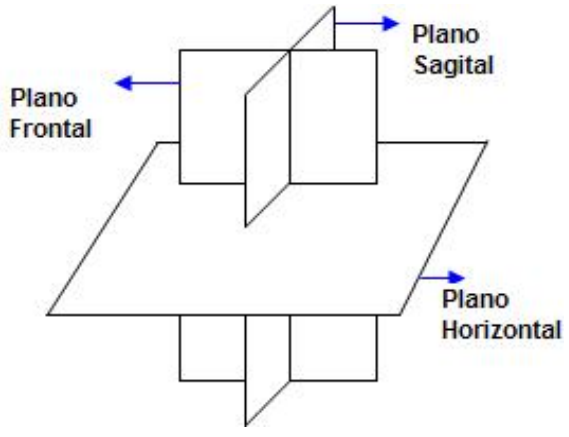
Quando nos referimos à geometria euclidiana ao falar do parâmetro Espaço, tratamos das noções dimensionais do corpo e do ambiente, de forma a ampliar a percepção para utilização de formas nos espaços (MOTTA, 2006, p.107), tais como ponto (remetendo ao recolhimento máximo das partes do corpo em qualquer base), linha (quando o comprimento se sobressai à largura - do corpo como um todo ou segmentos), reta (remetendo à ideia de prolongamento), superfície (comprimento e largura), entre outros.

Os Agentes de Variação do parâmetro Espaço, na fisicalidade, podem assumir os seguintes aspectos: **planos** (do corpo), **localização espacial** (do corpo), **direção** (do movimento), **sentido** (do movimento), **nível** (do corpo e das partes em movimento), **trajetória** (do corpo e das partes em movimento) e **eixo** (do corpo). Desta forma, temos:

Quanto aos planos:

1) Frontal – Refere-se às faces anterior e posterior de um segmento, do corpo ou do ambiente.
2) Sagital – Refere-se às faces laterais de um segmento, do corpo ou do ambiente.
3) Horizontal – Refere-se às faces superior e inferior de um segmento, do corpo ou do ambiente.
4) Intermediário – Combinação entre dois ou mais planos anteriores.

Figura 29 – Representação gráfica dos planos de movimento no parâmetro Espaço



Fonte: TOZETTO, 2006, p.4.

As trajetórias do movimento, por sua vez, podem ser **definidas**, onde o início e o fim da movimentação mostram-se visualmente claros, como retas, curvas, ondulações, entre outras; ou **indefinidas**, quando não se pode determinar visualmente seu início ou fim, como nos

movimentos vibratórios ou deformações.

Quanto aos vetores de orientação espacial, temos:

Direção – Projeção de um eixo de movimento em relação direta com os planos. Podem ser:

1) Látero-lateral – Trajetória de lado a lado, traduzindo-se em um movimento de orientação frontal.
2) Ântero-posterior – Trajetória de frente para trás (ou vice-versa), resultando em um movimento de orientação sagital.
3) Longitudinal ou craniocaudal – Trajetória de cima para baixo (ou vice-versa), resultando em um movimento vertical.
4) Intermediário – Combinação de duas ou mais direções anteriores.

Sentido – Determina a origem e o fim do movimento, de acordo com a direção. As combinações são inúmeras, tais como:

- Esquerda – direita
- Direita – esquerda
- Trás – frente
- Frente – trás
- Cima – baixo
- Baixo – cima
- Diagonal baixa esquerda – diagonal alta direita (trás ou frente)
- Diagonal baixa direita – diagonal alta esquerda (trás ou frente)
- Diagonal alta esquerda – diagonal baixa direita (trás ou frente)
- Diagonal alta direita – diagonal baixa esquerda (trás ou frente)

Todos esses Agentes de Variação quanto à orientação espacial também têm relação com a amplitude dos movimentos, ou, ainda, a área circundante máxima de movimentação nas relações entre centro do corpo e extremidades periféricas. Essas relações foram estudadas a fundo por Rudolf Laban na categoria Espaço, especialmente nos estudos da Kinesfera ou Cinesfera[123]. Segundo esse conceito, a Kinesfera é a área onde podemos alcançar com todas as partes do corpo, independente de distância, intensidade ou velocidade do movimento. É a

[123] Para mais sobre Laban, ver LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978; MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1979; FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

delimitação natural do espaço pessoal. Citamos aqui esse trecho do estudo de Laban pois sua imagem do icosaedro exemplifica bem as possibilidades de orientação espacial que podem ser exploradas nos sólidos platônicos (como no tetraedo, octaedro, cubo e dodecaedro), segundo direções ou sentidos, com pontos representando essas origens ou finalizações, conforme podemos notar graficamente na imagem a seguir (figura 30).

Figura 30 – Dançarina dentro de um icosaedro



Fonte: Digital Dance Archives[124]

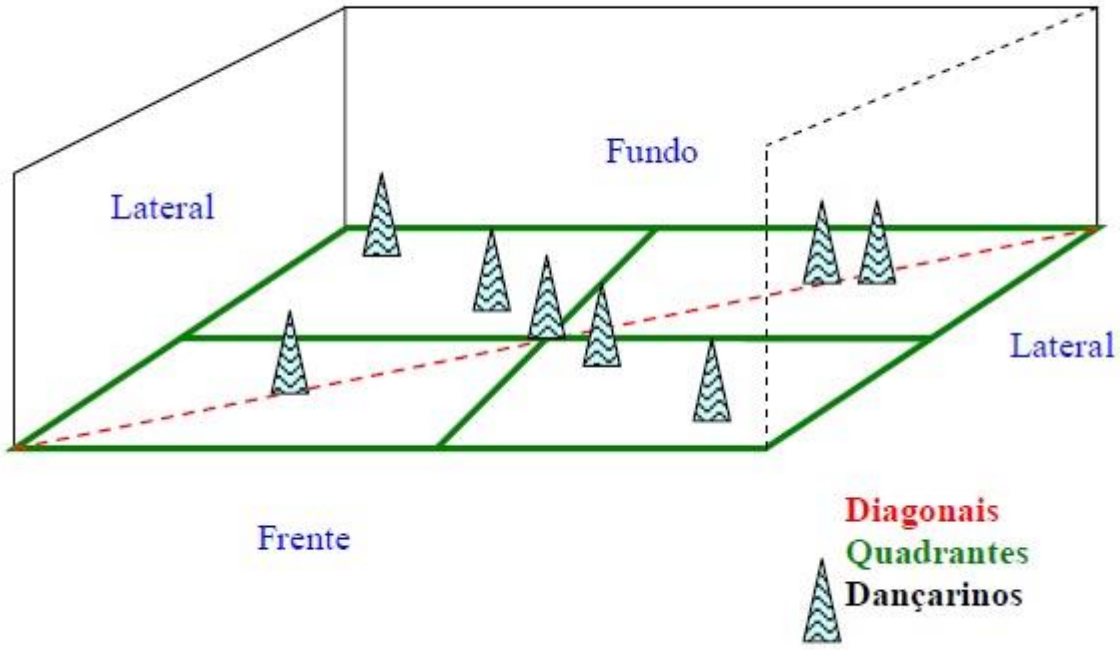
Os **níveis** são variações da verticalidade tendo como referência o eixo vertical do corpo. Dessa forma temos, por exemplo, a movimentação realizada na base de pé tida como nível alto, a realizada nas bases ajoelhada e sentada (e demais combinações) como nível médio e na base deitada como nível baixo. Cabe ressaltar, porém, que as variações de níveis podem apresentar gradações sutis e níveis intermediários.

Nos FD, quando precisamos determinar um referencial para a movimentação, como mencionado anteriormente, este sempre será o corpo. Dessa forma, um movimento no plano frontal continuará assim independente da posição no espaço; diferentemente se, por exemplo, o referencial fosse o espaço, o que determinaria uma frente e condicionaria o plano do movimento a essa frente. Entretanto não podemos ignorar que há orientações espaciais referenciais outras quando da composição coreográfica, conforme exemplificado na figura 17. Nas palavras de Lima (2004, p.85), “as relações espaciais entre indivíduos criam diálogos

[124] Disponível em < http://www.dance-archives.ac.uk/media/1210>. Acesso em 20 de julho de 2017.

coletivos, em jogos e transformações coreográficas". Para a composição coreográfica, o referencial usualmente deixa o corpo e passa a ser o espaço, explorando, assim, questões como profundidade, aproximação, afastamento, etc.

Figura 31 – Espaço cênico e seus diversos referenciais



Fonte: MOTTA, 2006, p.150.

Como já mencionado, todos esses Agentes de Variação podem e em geral são estudados em conjunto com outros parâmetros e suas variabilidades, alternando a ênfase para gerar uma relação de foco e fundo e ressaltar determinados aspectos de pesquisa que se tencione explorar. Iremos agora detalhar o parâmetro Forma que, como foi supracitado, tem íntima relação com o parâmetro Espaço.

2.3.2.1.3. Forma

Afirmamos mais de uma vez no parâmetro anterior que Forma e Espaço estão intimamente ligados, e isso porque, operacionalmente, são compreendidos em conjunto. Esse raciocínio se dá porque a forma é a organização e particularização de uma estrutura no espaço (EARP apud GUALTER, 2000, p.14), onde ela surge de forma definida mas jamais definitiva. Fisicamente toda forma é e está no espaço, sendo este, portanto, o lugar, o domínio onde diferentes formas podem interagir e se relacionar. Essa existência da forma no espaço acaba por

individualizá-lo, isto é, torná-lo único porque é alterado por ela e acaba por alterá-la, como a água que muda de forma de acordo com o espaço onde é colocada. O espaço de um copo vazio é modificado a partir do momento em que é enchido com água, e esse espaço altera, por sua vez, a forma da água. Essas conexões continuam a ser alteradas numa inter-relação enquanto se acrescentarem mais elementos nesse espaço, como cubos de gelo, rodelas de limão, etc. De igual maneira se comporta o corpo do (s) intérprete (s) em cena, alterando o espaço que o cerca e sendo alterado por ele e pelos outros elementos que com ele dividem-na.

Em termos de geometria não euclidiana, podemos mencionar as formas denominadas nos FD como "topológicas" (em referência, como explicado anteriormente, à Topologia matemática), que se baseiam em deformações contínuas e relações descritas por uma superfície (MOTTA, 2006, p.102). Tais formas têm como seu foco a capacidade de maleabilidade corporal que remete a imagens amassadas ou torcidas, ou seja, com uma linearidade não tão evidente.

> Em termos gerais, Earp (2000) acerca da deformação [estudo da topologia da forma] na dança e dos processos envolvidos na sua caracterização estilística, analisa a questão sob dois eixos básicos: a deformação funcionando como um fator desestabilizador de uma composição motriz ordenada segundo aspectos de uma configuração mais definida por referenciais da forma corporal pautados na geometria euclidiana. E a deformação sendo gestada a partir de mutações e modulações desdobrando-se no corpo em movimento a partir dela mesma.
> Dentro do primeiro enfoque, Earp analisa a natureza da deformação por processos que desmantelam e dissolvem uma estrutura mais estabilizada e sustentada que remonta uma definição apolínea da forma. Neste enfoque as deformações ocorreriam nestes casos como mosaico de força para desfigurar o padrão gestual de distribuição linear da forma, focalizado fisicamente no corpo do dançarino.
> Ao contrário, a deformação, como mosaico de relações moventes, compreende um modo de reconformação que afasta o ser que dança de configuração estáveis para valorizar as instabilidades. Tais redes de instabilidades cinéticas deflagram configurações exteriores no ato dançante, não com simples desenhos contorcidos de formas no espaço. Elas instauram por sua vez, toda uma psicologia própria no movente e no fruidor. (LIMA, 2004, p.70-71).

Ao tratarmos das delimitações práticas dos Agentes de Variação do parâmetro, temos posições, linhas, angulações e amplitudes[125]. Tais delimitações passam, muitas vezes, por limitações anatômico-fisiológicas do corpo humano, tal como, por exemplo, o grau de rotação da articulação coxofemoral[126]. Não apenas é uma limitação natural anatômica a todos os humanos em relação às articulações dos membros superiores[127] para a execução de abduções e circunduções, já que estas permitem uma amplitude muito maior de movimentos em relação

[125] Amplitude aqui é compreendida de maneira diferente do parâmetro Movimento. Aqui ela se relaciona à expansão e recolhimento das formas.
[126] Constituída pela cabeça do fêmur e o acetábulo.
[127] No caso, a escapuloumeral e glenoumeral, constituídas resumidamente pela escápula, cavidade glenóide e cabeça umeral.

àquelas, como também uma questão fisiológica, tendo em vista que a rotação da articulação coxofemoral varia de indivíduo para indivíduo, de acordo com sua constituição e histórico de práticas físicas. Essa limitação individual influencia, por exemplo, na amplitude de formação das posições.

Devido a essa limitação anatômica comum dos membros inferiores, ao longo do tempo determinou-se um número limitado de formas para os membros inferiores com relação a sua posição no espaço. As cinco primeiras, herdamo-las do balé, e sua origem perdeu-se no tempo (embora haja manuais coreográficos do século XVII que fazem referência a posturas e posições). Entretanto Earp preocupou-se em possibilidades anatômicas para além das já consagradas posições do balé, definindo-as segundo a aproximação e o afastamento dos membros inferiores em relação aos planos (na base de pé). Assim, temos oito posições, a saber:

Figura 32 – Primeira posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.65

É definida como a aproximação dos membros inferiores, com os pés unidos, independente da rotação. Reúne em si todos os planos num único ponto.

Figura 33 – Segunda posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.65

Definida pelo afastamento dos membros inferiores no plano frontal, independente de rotação.

Figura 34 – Terceira posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.65

Definida por um pequeno afastamento no plano sagital, da extremidade de um pé até a parte medial do outro. Em paralelo e em rotação interna, o contato dá-se pelos metatarsos de um pé com a parte medial do outro pé. Na rotação externa, é o calcanhar que mantém o contato.

Figura 35 – Quarta posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.66

É determinada pelo afastamento dos membros inferiores no plano sagital, independente da rotação.

Figura 36 – Quinta posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.66

É definida pelo contato do calcanhar de um pé com os dedos do outro. Na paralela, há um pequeno deslocamento sagital. Nas rotações externa e interna, há um pequeno cruzamento dos membros inferiores.

Figura 37 – Sexta posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.66

Definida pelo cruzamento dos membros inferiores, mantendo a aproximação independente da rotação.

Figura 38 – Sétima posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.66

Definida pelo afastamento dos membros inferiores no plano intermediário, entre os planos frontal e sagital, independente da rotação.

Figura 39 – Oitava posição



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.67

Definida pela combinação de cruzamento e afastamento dos membros inferiores no plano intermediário, independente da rotação.

Motta (2006, p.151-152) divide ainda as posições em **puras** ou **mistas**, de acordo com a relação entre os planos. Assim, as posições puras seriam a primeira, segunda e quarta, onde não há cruzamento de planos; e, consequentemente, as terceira, quinta, sexta, sétima e oitava seriam mistas, já que se dão em planos intermediários entre frontal e sagital.

Há ainda uma segunda divisão entre as posições: **Básicas** e **iniciais**. As básicas referem-se ao apoio bilateral dos membros inferiores na base de pé, ainda que haja variação do terceiro segmento (pé) com flexão e apoio sobre os metatarsos (meia ponta). As iniciais, por sua vez, constituem-se por apoios unilaterais, onde um dos membros inferiores mantém-se em contato e apoio com o solo, enquanto o outro permanece suspenso, com ou sem contato com o solo. A diferença básica entre eles, no caso, é a distribuição do peso corporal em um ou em ambos os membros inferiores.

Cabe ressaltar ainda que, considerando-se o corpo como referencial espacial como é feito nos FD, todas as posições só podem ser devidamente caracterizadas quando o quadril mantém-se voltado para o plano frontal do corpo, caso contrário a posição se altera ou descaracteriza. Por exemplo, quando da sétima posição, se o quadril se vira para o plano

intermediário do pé que está à frente, ela passa a se configurar como quarta; se virar para o plano intermediário do pé que está atrás, torna-se segunda.

Temos ainda as **linhas** como Agentes de Variação. Estas podem ser **euclidianas** (ou apenas "geométricas") e **topológicas**. As euclidianas subdividem-se em:

1) Curvas – São usualmente mais perceptíveis em segmentos do corpo que possuem um maior número de articulações. Prolongamento circular dos segmentos[128].
2) Retas – Proporcionam uma percepção de prolongamento vetorial. Constituem figuras longilíneas.
3) Angulares – Linhas onde as articulações ficam evidenciadas, quebrando a continuidade.
4) Mistas – Combinação de duas ou mais linhas citadas anteriormente.

As linhas topológicas referem-se a formações não evidentes ao olhar, a uma dissolução das formas euclidianas, deformando-as. Elas "são realizadas pela combinação de pequenos segmentos de linhas geométricas, mas que no conjunto não se distinguem" (TOZETTO, 2006, p.6).

> Em termos gerais, Earp acerca da deformação na dança e dos processos envolvidos na sua caracterização estilística, analisa a questão sob dois eixos básicos: a deformação funcionando como um fator desestabilizador de uma composição gestual ordenada segundo aspectos de uma configuração mais definida por referenciais da forma corporal pautados na geometria euclidiana. E a deformação sendo gestada a partir de mutações e modulações desdobrando – se no corpo em movimento a partir dela mesma. (LIMA, 2004, p.70)

Como podemos notar, as características das formas variam e se relacionam entre si e com os demais elementos dos parâmetros, compondo imagens simbólicas e expressivas. No próximo parâmetro, Dinâmica, veremos como esses Agentes de Variação podem se tornar ainda mais vastos quando combinados na criação.

2.3.2.1.4. Dinâmica

A Dinâmica é talvez o mais amplo dos parâmetros. Muitas vezes dita como "estudo da força", é pesquisada com o objetivo de diversificar as possibilidades de expressividade, intensidade e variações dos movimentos. A palavra chave aqui é "intencionalidade", que decorre do emprego e distribuição da força no corpo.

[128] Linhas sinuosas podem ser consideradas como linhas curvas em sentidos variados.

> Dinâmica é o estudo da força. São as variações expressivas promovidas por diferentes gradações de intensidade/energia, no plano mecânico-motor atrelado ao tom emocional, o que vai permitir as variações de caráter – jocoso, romântico, dramático, sensual, etc. Não se deve pensar e trabalhar a dinâmica reduzindo-a a determinados tons expressivos aprisionando-os a determinados movimentos. Pois a dinâmica, enquanto princípio norteador é a própria liberdade expressiva que vai dar colorido ao movimento (EARP apud GUALTER, 2000, p.16).

Particularmente neste parâmetro a influência dos estudos de Earp sobre filosofia oriental se mostram de forma ainda mais clara. Bastante impactada pelo pensamento de Huberto Rohdhen (1893-1981)[129], ela formulou quatro princípios segundo os quais orientou suas pesquisas, a saber:

> 1) Princípio da Unidade na Diversidade - onde toda manifestação é uma particularização do infinito. Particularidades que em si mesmas estão permeadas pela presença da fonte infinita da qual emanam, onde todos os múltiplos aparecem, flutuam e desaparecem; 2) Princípio do Ritmo - da unidade surge a multiplicidade como movimento que se manifesta em bipolaridades complementares que estabelece uma distribuição, um Ritmo; 3) Princípio do Ser-Criador - o ser humano, quando se abre para o seu ilimitado Eu, deixa de ser determinado pelo seu ego condicionado e se torna mais consciente e mais capaz para expressar de modo pleno suas potencialidades criativas e 4) Princípio da Corporeidade - os aspectos físicos, mentais e emocionais são campos que velam e revelam o Ser[130].

Em Dinâmica ressalta-se em particular o princípio da Corporeidade, ou seja, os aspectos que se sobressaem e constituem o indivíduo, numa interligação constante. Earp concebe a dança como uma religação incessante do indivíduo com o universo, daí ser uma arte inerente a todos. Há a necessidade de compreender a unidade entre pensamento e gesto, emocional e racional, isto é, as diferentes energias que compõem o ser, assim há uma circularidade onde o dançarino transforma o movimento e é por ele transformado. "A Dinâmica é um princípio norteador a toda expressividade dos movimentos, revelando as potencialidades das forças existenciais manifestas no ato dançante" (MOTTA, 2006, p.154).

Nos FD o estudo de Earp para Dinâmica propõe os seguintes Agentes de Variação: **Ligação do movimento**, **intensidade**, **entradas e passagens da força**, **acentos**, **impulsos**, **relações de peso** e **modos de execução**. Tais variantes nos permitem analisar a "aplicação da força muscular, a ampliação e manutenção do fluxo da energia circulante e a intenção investida no movimento" (MOTTA, 2006, p.155) e, a partir daí, conjugar inúmeras possibilidades de

[129] Filósofo, educador e teólogo, tem como uma de suas características marcantes o estudo comparado das religiões e filosofias do Ocidente e Oriente.

[130] André Meyer Alves de Lima, em comunicação durante o VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, em 2014, Belo Horizonte.

criação. Dentro desses Agentes de Variação encontra-se ainda um subgrupo qualitativo chamado **modos de execução**, que se caracteriza por um conjunto de relações de aplicação da força que variam de acordo com certas particularidades, que vamos listar mais adiante.

A ligação do movimento pode ser resumida como a energia que transita e conecta os movimentos, tornando-os fluidos e integrados, fazendo com que a transição entre formas se dê de forma manante.

Intensidade se caracteriza como a variação de aplicação de energia que se converte em força no movimento. Relaciona-se à sintonia fina da ação muscular, que determina o tom de gradação da contração gerando movimentos que podem ir do suave ao fortíssimo.

Entrada da força é a origem do movimento, o segmento ou parte dele onde tem início. Também chamada de raiz do movimento, ela pode, além de iniciar, alterar um movimento ou sua trajetória e provocar acentos e/ou impulsos. A passagem da força, por sua vez, indica a trajetória por onde ela circula, o caminho de um segmento a outro independente da distância entre origem e fim do movimento. Essa passagem pode ser contínua, ou seja, o movimento flui sem interrupções, ou descontínua, quando há uma quebra na trajetória sem que o fluxo de energia cesse (utilizando-se, por exemplo, do movimento potencial).

Acentos, como o próprio nome sugere, são usados para realçar, destacar uma parte durante o movimento. Podem variar de acordo com a velocidade e/ou intensidade empregadas, o que leva a uma leve alteração na aplicação da força para, em sequência imediata, retomar o curso do movimento.

Os impulsos podem ser definidos como variações súbitas de intensidade durante o trajeto e/ou a origem de um movimento. Eles aumentam a gradação da força, alterando sua constância e determinando picos de energia que levam o segmento ou o corpo como um todo a se projetar no espaço. O caminho traçado por um movimento impulsionado varia de acordo com a força aplicada na origem, isto é, ele dura enquanto durar tal força (a menos que seja conscientemente interrompido). Podem ser pequenos impulsos, quando aplicados em pequenos segmentos, ou grandes impulsos, aplicados a grandes segmentos.

As relações de peso no parâmetro Dinâmica dizem respeito à massa corporal e à gravidade, e têm como foco as resistências e cessões entre elas, seja de segmentos ou do corpo como um todo. Leveza e peso, na Dinâmica, direcionam-se mais a essa correlação de resistir ou ceder à gravidade do que necessariamente ao peso corporal em si. Dessa forma, são traçados possibilidades de jogos entre perda e recuperação da força de acordo com a atuação do dançarino e seu controle ativo ou abandono, caracterizando, então, um corpo leve ou pesado.

Ainda sob o escopo do parâmetro Dinâmica, existem grupos de movimentos

identificados por particularidades diretamente relacionadas à maneira segundo a qual eles se realizam, delimitando-os visual e espacialmente. Os modos de execução, como o próprio nome antecipa, diz respeito ao modo, às características específicas que determinam a execução do movimento. Motta (2006, p.156) os divide em dois grupos básicos: Conduzidos, cuja origem se dá pela entrada da força que segue de forma constante e abarca os modos conduzido, ondulante e pendular; e impulsionados, cuja entrada da força "empurra" o segmento e o movimento dura enquanto aquela força inicial se mantiver, ou até que um novo impulso seja dado, reiniciando o ciclo. Esse grupo é constituído pelos modos balanceado, lançado e percutido. Há ainda um sétimo modo, não adequado a nenhum dos dois grupos, chamado de vibratório. Vejamos breves definições de cada um e a representação gráfica da atuação da força.

1) Conduzido – Passagem constante e contínua da força, sem variações repentinas e com controle uniforme.

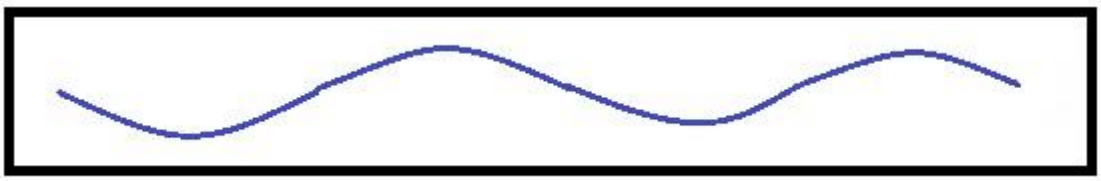
Figura 40 – Representação gráfica do modo conduzido



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.72.

2) Ondulante – Assim como o modo conduzido, constitui-se por uma passagem constante e contínua da força, porém com contrações e relaxamentos alternados entre as partes do segmento, sucessivamente, projetando curvas ascendentes e descendentes. É importante notar que neste modo deve-se buscar ao máximo evitar angulações nessa passagem.

Figura 41 – Representação gráfica do modo ondulante

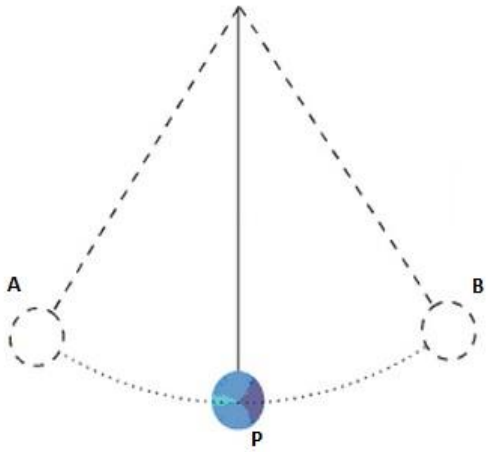


Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.72.

3) Pendular – Como na imagem de um relógio de pêndulo, este modo de execução é caracterizado por um ponto articular central agindo como eixo, de onde parte uma força de tração contrária à da gravidade. Teoricamente a força se manteria pela

inércia, porém a resistência do ar é um agente ativo, o que torna o modo pendular mais um elemento visual do movimento do que um princípio físico.

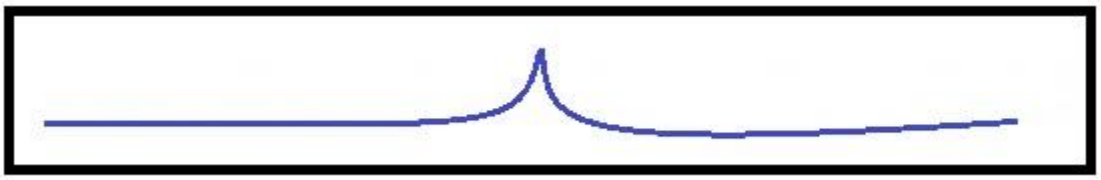
Figura 42 – Representação gráfica do modo pendular



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.73.

4) Lançado – Primeiro modo do grupo dos impulsionados, é iniciado por uma força explosiva que precipita o segmento com uma velocidade que varia de acordo com a força inicial. Considerando-se o movimento segmentar isolado, podemos definir seu ponto final como a limitação decorrente da articulação, ou seja, o movimento se estende no limite do segmento. Seu retorno ao ponto inicial pode ser feito pela força da gravidade ou pela retomada da força partindo de um outro modo de execução.

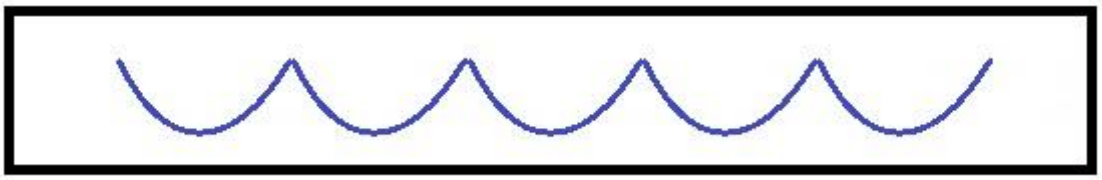
Figura 43 – Representação gráfica do modo lançado



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.73.

5) Balanceado – embora semelhante ao pendular, este modo caracteriza-se essencialmente por três fases: A projeção, que se dá pelo impulso inicial; o retorno, ocasionado pela gravidade; e a retomada da força, que gera um novo impulso, retornando ao início do ciclo. O princípio físico é o mesmo de um balanço infantil (daí, inclusive, o nome).

Figura 44 – Representação gráfica do modo balanceado



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74

6) Percutido – Caracteriza-se por movimentos explosivos, decorrentes da contração rápida e intensa do segmento, e sua posterior contenção.

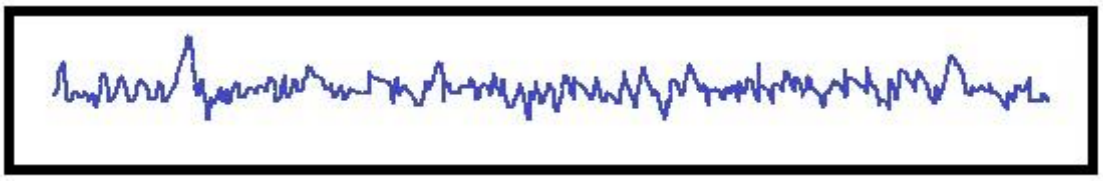
Figura 45 – Representação gráfica do modo percutido



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74

7) Vibratório – Ocasionado pela contração isométrica da musculatura, alternando entre a liberação e contenção do movimento. Tal contração gera um efeito visual semelhante ao de “tremer”.

Figura 46 – Representação gráfica do modo vibratório



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74

Cada Agente de Variação deste parâmetro pode ser aplicado de inúmeras formas, com inúmeras combinações, em inúmeras partes do corpo. Ainda mais do que nos casos anteriores, por ser um parâmetro fortemente relacionado à expressividade, as limitações de seus Agentes de Variação não são claramente delimitadas, variando em grande parte de acordo com a subjetividade do dançarino.

2.3.2.1.5. Tempo (ou Ritmo)

Parâmetro inicial e primeiramente relacionado à dança, já que a linguagem musical é a que mais se entrecruza com a linguagem do corpo no imaginário popular. É neste parâmetro que ela é estudada, a ponto de muitas vezes assumir-se parte dela, o ritmo, como denominação do parâmetro. Para Earp,

> Por um esforço de concepção e de imaginação, podemos transferir a noção de rítmo para o domínio da arte em geral, considerando-o como o impulso motor para o movimento que pode ser definido como a "substância" que sentimos ao apreciar a manifestação do espírito, através de uma obra de arte. Diz-se comumente, por exemplo: que "movimento" têm estas linhas, esta estátua, esta construção, êste quadro e assim por diante. Êste movimento, contudo, dependeu do equilíbrio posto pelo artista na sua obra, equilíbrio êste avaliado pelo princípio dos contrastes, da ação e reação, do sentimento da medida dos intervalos ou seja, numa palavra só, rítmo. (EARP, 1947, p.45 – anexo II.3.).

Tendo em vista que Earp adentrou a universidade como docente da cadeira de Ginástica Rítmica, o movimento e o ritmo eram o centro de sua preocupação e pesquisa, sendo utilizados simultaneamente e ressaltando este último como o principal fundamento para a dança (MOTTA, 2006, p.114). Entretanto, para Motta (2006, p.114), epistemologicamente quando se trata dos Parâmetros como princípios estruturantes da pesquisa, o termo delimitante deveria ser **tempo**, já que o ritmo, sob esse aspecto, abarcaria duas vertentes: O primeiro sendo uma compreensão quase metafísica da dança como arte do gesto e, o segundo, como direcionamento de estudos e investigação de forma a ampliar a potência criativa do dançarino. Tempo, dessa forma, alcançaria a amplitude necessária para conjugar os demais elementos que compõem o parâmetro.

> As relações do tempo devem ser qualitativas. A capacidade de se trabalhar a estruturação do Tempo na dança deve atrelar-se ao trabalho das diferentes situações corporais conjugada a diferentes acompanhamentos, inclusive, musical. Esta abordagem permite uma maior liberdade de expressão, porque amplia o campo de possibilidade de estruturar o tempo na dança [...] (EARP apud GUALTER, 2000, p.17).

Como arcabouço deste parâmetro, temos os Agentes de Variação **pulso**, **métrica**, **andamento**, **duração**, **ritmo**, **figuras de ritmo**, **compasso**, **polirritmia**, **gêneros musicais** e **dimensão sonora do corpo**.

O pulso caracteriza-se por um evento cíclico que tende a se repetir em intervalos regulares. Motta (2006, p.161) ressalta que o pulso tem um ciclo de três momentos: o que atinge

a máxima tensão, ocasionando um marco; o de propagação desse marco; o encaminhamento para outro ponto de máxima tensão. De forma prática, podemos exemplificar a noção de pulso com as batidas do coração.

A métrica pode ser definida como uma divisão onde se agrupa uma quantidade determinada de pulsos. Através dela, é possível indicar o tamanho de uma sequência de movimentos e sua relação rítmica.

Referimo-nos a andamento quando, a grosso modo, falamos de velocidade, medidas do ciclo de um pulso. Em termos de movimento, tratamos como andamento a delimitação entre o início, meio e fim deste, o intervalo entre seu surgimento e o início do próximo, variando entre rápido e lento. Pode estar intimamente relacionado ao andamento musical ou, ao contrário, desconectar-se dele.

Duração, no parâmetro Tempo, é entendida de forma literal, isto é, a quantidade de tempo que dura um movimento liberado, ou, ainda, durante quanto tempo um movimento permanece potencializado. De forma metafórica, este último pode ser associado à pausa da linguagem musical.

O ritmo, como uma parte do todo do parâmetro Tempo, é entendido como as diversas distribuições de duração de movimento em uma metrificação. Estabelece uma composição de movimento (ou sonora) tendo pulso, andamento e compasso como elementos de variação. Usualmente tais distribuições são compreendidas através de figuras de notação musical ocidental[131], desta forma, para variar o ritmo de uma sequência de movimentos, varia-se a distribuição desses movimentos dentro de uma métrica, sem alterar a velocidade da execução (o que, sendo feito, alteraria o andamento).

As figuras de ritmo, como supracitado, a princípio devem ser entendidas como as que compõem a notação ocidental, e é a estas que fazemos referência neste trabalho. Na aplicação prática, a movimentação deve durar o espaço de tempo exato da figura de ritmo determinada (mínima, semínima, colcheia, etc), sem ser finalizado antes ou depois. O movimento obedece à exata duração do tempo da nota.

Quando descrevemos um intervalo metricamente estipulado, onde combinações e durações de movimentos (figuras) se agrupam, denominamos de compassos. Ele constitui o fraseado da movimentação, sendo composto por unidades cíclicas cujas quantidades são indicadas por um numerador. Por exemplo, em um compasso quatro por quatro, cada unidade

[131] Embora não sejam as únicas, tendem a ser as mais comuns dentro do microuniverso aqui estudado através dos parâmetros. Ressaltamos, porém, que são apenas orientações, não limitações.

cíclica dura 1/4 de semibreve[132] (ou seja, uma semínima) e o compasso é composto por quatro unidades, isto é quatro semínimas. Uma semibreve, neste caso, preenche todo o compasso[133].

Polirritmia na dança pode ser caracterizada como o uso de diferentes células rítmicas em partes do corpo diversas simultaneamente. Ou seja, há uma sobreposição de compassos em segmentos diferentes, o que permite combinar diferentes tempos de forma simultânea. Exige um alto nível de controle corporal e coordenação para manter a duração e distribuição dos movimentos.

Gênero musical pode ser definido como um conjunto de características musicais que podem ser a base na criação de uma identidade. Tais características variam de acordo com tipo de escala, estilo, estética, códigos, etc. São classificações artificiais, na tentativa de ajustar determinada composição a critérios objetivos que nem sempre são claros, já que uma obra pode se enquadrar a mais de um gênero ou estilo, ou, ainda, ser tão complexa a ponto de não se adequar a nenhum dos gêneros pré-estabelecidos. Também podemos tratar os gêneros musicais como parte de manifestações culturais, onde estes são estabelecidos de acordo com a tradição local.

Por fim, em se tratando de dimensão sonora do corpo na dança, podemos definir como relações sonoras que se estabelecem tendo como fonte o próprio corpo do bailarino, abrangendo percussão corporal, sons diversos, textos declamados, cantos, entre outros. Estes podem fazer parte de uma composição harmônica com o fundo musical ou, ainda, ser por si mesmo o acompanhamento da movimentação, sem qualquer influência instrumental externa à produzida pelo corpo.

Salientamos mais uma vez que toda exposição feita até aqui sobre os parâmetros da dança mostra-se de forma resumida. Tais elementos são estudados de forma bem mais profunda com a aplicação metodológica da tríade de disciplinas Técnica, Fundamentos e Laboratório de cada parâmetro que se apresenta durante os cursos de Dança hodiernamente existentes na UFRJ, onde se compreende as disciplinas de Técnica como a aplicação prática e preparação corporal para a execução da dança, os Fundamentos como o arcabouço teórico-filosófico e, por fim, os Laboratórios como a aplicação subjetiva de todo esse conhecimento de acordo com a experiência e criatividade de cada dançarino-criador. Tal divisão se dá de forma didática para

[132] A semibreve é a maior duração possível segundo a notação musical ocidental hodierna, sendo, portanto, tomada como referência para as outras durações.

[133] Cabe destacar que os compassos podem ser simples ou compostos, binários, ternários ou quaternários. Não nos aprofundamos em cada um deles pois, a priori, a apresentação dos parâmetros da dança aqui está sendo feita de forma resumida. Cada um deles é bem mais extenso e profundo do que caberia explicitar no escopo deste trabalho.

um maior aprofundamento de cada aspecto desses parâmetros[134].

> Na técnica reside a qualidade do movimento, seja ele simples ou complexo. A técnica e a criatividade se complementam e devem inter-atuar constantemente no desenvolvimento da dança. [...] Um corpo qualificado deve estar apto a atender o maior número de solicitações possíveis. Um corpo não deve ser excluído por suas limitações, porém ampliado por suas potencialidades. À qualidade técnica atribui-se a inteireza na ação (EARP apud GUALTER e PEREIRA, 2000, p.11).

Outros princípios metodológicos dos FD que podemos mencionar são os **Pontos Fundamentais de Execução**, constituídos por pesquisas analíticas e experimentais que ressaltam as especificações e caminhos traçados para determinado movimento, isto é, quais são os pontos fundamentais para executar esse movimento. Além disso, também temos as **Lições**, isto é, estruturas lógico-pedagógicas para a composição de uma aula de acordo com o objetivo desta.

> Esse processo de pensamento estético-didático é complexo, pois trata de práticas de desenvolvimento de aulas que cada professor/coreógrafo confecciona e molda a partir de parâmetros para cada situação específica de ensino, e que permitem construir sínteses múltiplas que passam por diferentes esquemas de elaboração de exercícios e laboratórios não padronizados e padronizadores de experiências na singularidade (EARP, A.C.,1993, s/p)[135]

Tais lições são pensadas sobre estratégias didáticas que podem ser, quanto ao modo, **diretivas** (onde a prática é demonstrada pelo professor e seguida pelos alunos-intérpretes) ou **não-diretivas** (onde o professor faz proposições e os alunos-intérpretes desenvolvem de forma subjetiva as respostas corporais). De acordo com o objetivo, podemos agrupar as Lições da seguinte forma:

1) Lição completa – Compreende uma aula onde o conteúdo é abordado em quatro momentos distintos: Introdução, estudo segmentar, estudo das famílias e finalização.
2) Estudo segmentar – Focado no estudo dos detalhes, trabalha a conscientização do movimento através da análise minuciosa das possibilidades de cada segmento.

---

[134] Embora essa divisão metodológica venha desde as origens do primeiro curso criado, o de Bacharelado em Dança, em 1994, a mesma é atualmente questionada quanto a sua efetividade, tendo em vista que a própria Earp não se preocupava em fazer essa separação conscientemente durante suas aulas. Para mais sobre essa questão, ver as entrevistas de Katya Gualter e Celina Batalha nos anexos I.4. e I.5., respectivamente. Para um maior aprofundamento teórico nos FD, ver MOTTA, 2006.

[135] Retirado de Organização Didático-pedagógica, tópico 15.1. Marcos Conceituais Para a Composição Curricular do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (Documento encaminhado à Secretaria de Educação Superior no qual se pleiteava a abertura de um novo curso superior: o Curso de Bacharelado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro), 1993.

3) Lição de laboratório – Compreende uma aula onde o foco é o estímulo à experimentação do indivíduo de acordo com o tema definido. Não visa necessariamente a um resultado final e definitivo, mas a descobertas criativas.
4) Lição de coreografia – Constitui uma investigação temática visando a uma composição coreográfica. Aproxima-se da Lição de Laboratório, com a diferença de que se objetiva um resultado final.
5) Lição de treinamento – Diz-se do ensaio de uma obra já criada. É onde são revistos os pontos fundamentais de execução do trabalho e correção de eventuais desvios.

O último aspecto metodológico que gostaríamos de frisar diz respeito a **Progressão**. Esta consiste em uma série de etapas que assegurem o desenvolvimento de valências físicas[136] respeitando as limitações fisiológicas e estimulando o avanço a uma maior segurança no exercício.

> Uma regra geral, que resolve muitas dúvidas acerca deste assunto, determina que habilidades com alto nível de complexidade – o significa uma grande quantidade de partes envolvidas ou de movimentos combinados – requerem a prática dos seus elementos isoladamente, progredindo aos poucos, de forma cumulativa. Por outro lado, por esta mesma regra, para habilidades com alto nível de organização, com estruturas que determinam o modo como as partes estão relacionadas, recomenda-se a prática do todo. Como, normalmente, estas duas características (complexidade e organização) se fazem presentes em algum grau que não necessariamente os extremos, torna-se necessário, como uma segunda regra, que o profissional desenvolva a capacidade de perceber os aspectos fundamentais e combinar os métodos de forma equilibrada e adequada. A partir daí ele pode determinar em que momentos aplicar repetições, variações de andamento, movimentos combinados em simultaneidade ou em sucessividade, estabelecer relações de movimento potencial ou liberado das partes. Um aspecto importante, nestas regras, é que não só implicam o desenvolvimento de uma determinada habilidade, mas possibilitam a correção de possíveis falhas de execução. O profissional capaz de perceber em que ponto está a maior dificuldade pode isolá-lo e propor novas situações em que a percepção corporal se torne mais clara, aplicando, então, o método que julgar necessário e adequado para corrigi-la. (TOZETTO, 2000, p.1).

A progressão deve ser entendida não apenas em termos físicos, mas também quanto a conteúdo, ou seja, gradativamente a fundamentação deve ser estruturada de forma a complementar e facilitar a apreensão dos conceitos e sua aplicação prática.

Por fim, acerca dos FD, cabe ressaltar que todo o embasamento teórico-metodológico repousa sobre estudos continuados que têm como base as pesquisas de Helenita Sá Earp, porém esta não deixou uma teoria formatada nos moldes que hoje entendemos ser adequado aos parâmetros acadêmicos. Suas pesquisas se desenrolaram ao longo do tempo através da *práxis* e

[136] Aqui compreendidas como flexibilidade, agilidade, força, resistência, equilíbrio e coordenação.

da constituição de uma orientação pedagógica para os cursos de Dança da UFRJ, os quais, hoje, moldam – ou ajudam a moldar, levando-os à reflexão – a forma de pensar e fazer a dança de seus alunos. Porém, como procuramos deixar claro ao longo desta exposição, talvez justamente por não ter deixado suas pesquisas teórico-metodológicas estruturadas e publicadas, estas se apresentam abertas a reformulações e interpretações diversas, desenvolvendo-se de acordo com as alterações do pensar no tempo. Alguns dos elementos aqui apresentados podem encontrar vozes dissonantes dentro dos estudiosos do assunto; mas, como pudemos perceber através das entrevistas constantes nos anexos deste trabalho, Earp mantinha-se constantemente aberta a modificações e novas criações dentro de uma arte efêmera como a dança, em sua tentativa de adequar-se às rígidas normas do pensamento científico.

2.4. BREVE CONCLUSÃO SOBRE METODOLOGIAS

Em um primeiro momento, o que podemos notar de mais relevante na vida dessas duas pesquisadoras são os elementos que as diferenciam. Earp, diante do ambiente acadêmico que favorecia e, mais do que isso, incentivava uma estruturação longa e aprofundada da dança, do pensar a dança, estabeleceu o que inicialmente identificou como um sistema, marcadamente pedagógico. Volusia, por outro lado, envolta pelo ambiente nacionalista – e, por que não dizer, financiada até certo ponto por ele – dedicou-se a uma pesquisa quase etnográfica, claramente pautada pelo movimento de estudo folclórico que permeava o período. Em suas anotações de aula (como nos anexos III.2.A., III.2.B., III.2.C., III.2.D. e III.2.E.) transparecem as pesquisas acerca do tema, embora não haja qualquer indicação de autores de referência.

Por tudo que já foi exposto até aqui, notamos que, embora não tenham trabalhado juntas (conforme anexo I.3.), é possível perceber uma relação de sincronia e, particularmente, diacronia entre Earp e Volusia. Isso ficará mais evidenciado no decorrer do próximo capítulo.

"A dança inventa outros métodos de conhecer. É mesmo necessário e urgente interrogar aquilo que define, arbitra e valida o conhecimento acerca dos modos como o faz, dos princípios a partir dos quais o realiza e, mais, da vontade de verdade, uma vontade de poder, que talvez o atravesse."
(ROCHA, 2016, p.20)

3. EROS VOLUSIA E HELENITA SÁ EARP: ATRAVESSAMENTOS

3.1. HISTÓRIA COMPARADA ENQUANTO LABORATÓRIO E ESTUDO DE DIFERENÇAS

Após o longo caminho trilhado através do Nacionalismo exacerbado que tanto auxiliou a estruturação dos estados-nações na Europa do século XIX, e que, de certa forma, tinha culminado na Primeira Grande Guerra, habitava nos intelectuais europeus certo desânimo no período entre guerras. Em particular nos historiadores, que tanto haviam colaborado com a construção de narrativas apologéticas exaltando suas nações (BARROS, 2007, p.142).

> Agora, diante dos aspectos nefastos daquele processo de exacerbação nacionalista que resultara em tão terrível desastre, era compreensível que, no complexo e multidiversificado circuito dos historiadores profissionais, surgissem aqui e ali os vestígios de um certo "mal-estar" da historiografia. Não era um sentimento necessariamente predominante em todos os países e ambientes, mas esse mal-estar certamente se fazia presente (BARROS, op.cit.).

É nesse contexto de mal-estar que começam a surgir as primeiras propostas de estudos que ultrapassassem as fronteiras nacionais, a busca em entender o outro em comparação consigo mesmo. Entre os primeiros pesquisadores que se dedicaram a essa empreitada, podemos citar Lucien Febvre (1924), Henri Pirenne (1923) e, especialmente, Marc Bloch (1930).

Bloch defendia que a comparação era importante para pesquisar e entender características gerais e específicas de determinado fenômeno, além de auxiliar no entendimento das causas e das origens destes. Como medievalista, Bloch trabalhou com o caráter sobrenatural atribuído aos reis de França e Inglaterra no livro Os Reis Taumaturgos (1924), aplicando o método comparativo, assim, em sociedades vizinhas e contemporâneas, e que, como tal, "sofriam influência uma da outra, estavam sujeitas à ação das mesmas grandes causas, em vista de sua proximidade e sincronização, e remontavam parcialmente a uma origem comum" (THELM; BUSTAMANTE, 2007, p.3).

A despeito de várias outras discussões acerca do comparativismo, foi efetivamente com Bloch que este alcançou especificidades estritamente historiográficas. Nas palavras de Barros (2007, p.6), "A História Comparada de Bloch é antes de tudo uma 'História Comparada Problema', uma história que se constrói em torno de problematizações específicas, e não de curiosidades ou meras factualidades".

Muitas discussões foram suscitadas desde então sobre métodos e práticas em História

Comparada. Podemos mencionar a História Assimétrica, com as pesquisas de História das Transferências e Cruzada, entretanto tais aprofundamentos não cabem no escopo deste trabalho. Queremos aqui ressaltar a prática do comparativismo como uma abordagem historiográfica que nos permite cotejar sincronias e diacronias em eventos de recortes tanto distantes cronológico-espacialmente quanto próximos, como é o caso deste trabalho. Procuramos seguir as premissas de Jürgen Kocka (2003), para quem o ato de comparação pressupõe a separação analítica dos casos a serem comparados, sem, contudo, ignorar ou negligenciar as inter-relações entre esses casos. Desta forma, essas inter-relações tornam-se parte da estrutura comparativa, já que sua análise leva a considerar fatores que conduzem a similaridades ou diferenças, convergências ou divergências entre os casos comparados.

Com esse objetivo, Kocka propõe quatro funções ou propósitos da comparação na pesquisa histórica, que procuramos observar e aplicar aqui:

Heuristicamente, nossa hipótese inicial previa que tanto Eros Volusia quanto Helenita Sá Earp haviam fincado raízes em suas respectivas áreas de atuação graças aos movimentos de incentivo que partiram do governo federal, em sua campanha nacionalista. Ainda que em linhas diferentes (dados os caminhos distintos que ambas decidiram seguir), podemos afirmar que, de fato, a intervenção do governo varguista na criação da ENEFD e nos incentivos culturais para obras de cunho nacionalista catapultaram os trabalhos de ambas as bailarinas-pesquisadoras. Foi através da criação da ENEFD que Earp pôde encontrar um terreno fértil para desenvolver suas ideias sobre a dança, não apenas através de aulas experimentais com suas turmas, mas também com a relação próxima com áreas acadêmicas das mais diversas, o que colaborou de forma ímpar para o arcabouço teórico dos FD. Volusia, por sua vez, não só foi contemplada com financiamentos governamentais para suas pesquisas ao redor do país como também contava com a amizade próxima do ministro Gustavo Capanema, o que lhe rendeu a indicação para representar o país internacionalmente em mais de uma ocasião. Ao aplicarmos o método comparativo podemos, assim, identificar pontos de interseção entre duas figuras tão díspares, para além da óbvia dedicação de ambas à dança.

Ainda sob os parâmetros de Kocka para a comparação na pesquisa histórica, descritivamente "a comparação histórica ajuda a esclarecer os perfis de casos singulares, frequentemente de apenas um único caso, ao contrastá-lo com outros" (KOCKA, 2003, p.40). O alcance da obra de Earp e Volusia são bastante díspares, a depender da fonte e direção de análise que dermos. Por exemplo, Volusia refletia em seu trabalho todo o *zeitgeist* que a cercava e, com isso, tornou-se um símbolo no período. Entretanto, à medida em que o foco governamental lentamente desviava-se para outras questões e o cenário artístico mantinha-se

em constante mutação, seu trabalho também foi perdendo o brilho da publicidade. Como podemos observar nos gráficos do primeiro capítulo, as citações a Volusia começam progressivamente a diminuir a partir de 1945, tendo um breve retorno no final da década. Podemos especular, com isso, que, a despeito da inegável importância da originalidade de seu trabalho, este concentrou-se muito especificamente durante a década de 1940. Hoje, sua relevância reside em aspectos históricos, importantes, sem dúvida, em pesquisas acadêmicas, mas não muito além. Em contrapartida, a outra pesquisadora que aqui propusemo-nos a estudar, Earp, teve uma divulgação ínfima de sua obra, quando em comparação com a de Volusia. Contudo, tendo em vista o círculo mais fechado – e, por que não dizer, elitizado – em que seu trabalho se desenvolveu, a segurança da Academia, toda a estabilidade da pesquisa de longa duração, sua obra acabou por ser mais intelectualmente profunda, servindo até hoje como base de diversos outros pesquisadores. Desta forma, acreditamos abranger a função descritiva da comparação segundo Kocka, já que

> Comparação neste sentido é ubíqua, e até exerce um papel em trabalhos históricos que não se poderia classificar propriamente como comparativo no sentido mais completo da palavra. Deveria ser acrescentado que comparação não apenas ajuda a apoiar noções de particularidade, mas é também indispensável para desafiar e modificar tais noções (KOCKA, 2003, p.40).

Em termos de função analítica, na qual "a abordagem comparativa é indispensável para se levantar e responder questões de causa" (KOCKA, op.cit.), podemos constatar que, no rastro da profissionalização da dança trazido com a Escola de Bailados do Municipal, em 1927, progressivamente os professores de dança ganharam importância na capital federal. Prova disso foi a criação do SNT em 1939, do qual Volusia foi diretora e no qual deu aula durante muitos anos (tendo sido a própria Volusia, recordemos, aluna da Escola de Bailados durante quatro anos). Da mesma forma, com a criação da ENEFD, embora a princípio sem uma cadeira que tivesse esse nome, graças ao trabalho de Earp a dança foi introduzida na formação acadêmica, o que resultou em alunos de Educação Física aptos a também ensiná-la nas escolas do país. Em particular no caso de Earp, já que o foco de suas pesquisas, pelo que transparece em seus artigos (Anexo II), era prioritariamente pedagógico, o nexo causal entre sua atividade e a disseminação do ensino de dança no país aparece de forma mais clara.

Por fim, dentre os propósitos do comparativismo listados por Kocka, a função paradigmática parece-nos a menos marcante hodiernamente. Como dito anteriormente, a História Comparada surgiu, dentre outros motivos, como uma crítica ao Nacionalismo exacerbado do período, quando os historiadores se focavam em elaborar discursos e tradições

que se queriam próprias de seus países. Parece-nos, em uma análise subjetiva, pelo menos no Brasil, que o alcance da historiografia aqui estudada já extrapolou há muito as fronteiras nacionais e o confortável lugar de estudos do que lhe é mais conhecido. Segundo Kocka (2003, p.41), com a comparação "o sujeito descobre o caso com o qual ele é mais familiar como apenas uma possibilidade entre outras". Em se tratando deste trabalho em particular, podemos utilizar essa noção de forma micro, já que, com o distanciamento proporcionado pela comparação, a autora pôde colocar em perspectiva as origens de seu método de formação (os Fundamentos da Dança), reconhecendo influências outras.

Marcel Detienne (2004), em seu livro Comparar o Incomparável, traz uma crítica ao método comparativo clássico, no qual os objetos de pesquisa traduzem-se por sociedades geográfica e temporalmente próximas (como no caso de Bloch em Os Reis Taumaturgos). Detienne propõe um alargamento na visão comparativa, além de um trabalho conjunto entre áreas diversas de conhecimento. Ora, nada mais desejável a uma pesquisa sobre dança do que a interdisciplinaridade. Além disso, Detienne (2004, p.19) propõe que se analisem aspectos fora dos padrões comuns na historiografia (social, político, econômico), tais como objetos, gestos, vestuários, entre outros, desmontando e remontando, assim, lógicas parciais de pensamento. O trabalho historiográfico torna-se, então, um laboratório de experimentação onde busca-se "compreender como um microssistema de pensamento é impelido a organizar seus elementos constitutivos" (DETIENNE, 2004, p.58).

Em suma, através da História Comparada o pesquisador opta pelo aprofundamento em duas ou mais realidades distintas (sejam essas socioeconômicas, políticas, culturais ou outras) ao mesmo tempo em que a forma como observa a realidade histórica o força a se manter atento às semelhanças e às diferenças (BARROS, 2007, p.2-3).

> A História Comparada consiste, grosso modo, na possibilidade de se examinar sistematicamente como um mesmo problema atravessa duas ou mais realidades histórico-sociais distintas, duas estruturas situadas no espaço e no tempo, dois repertórios de representações, duas práticas sociais, duas histórias de vida, duas mentalidades, e assim por diante. Faz-se por mútua iluminação de dois focos distintos de luz, e não por mera superposição de peças (BARROS, 2007, p.24).

Essa digressão sobre o campo disciplinar da História Comparada fez-se necessária pois, neste capítulo, ressaltaremos as inter-relações sincrônicas e diacrônicas entre Volusia e Earp. Reagindo a uma cultura herdada de formas distintas, com bases formativas diversas, vamos ressaltar seus atravessamentos.

3.2. DANÇA NO BRASIL, UM SABER EM CONSTRUÇÃO

Em tempos de massificação e imediatismo das informações, quando podemos acompanhar uma guerra em tempo real, refletir sobre o quanto demorava qualquer notícia, novo conhecimento ou descoberta a chegar em nossas terras há menos de cem anos pode parecer estranho a um observador menos atento. Em termos de vanguardas artísticas não era diferente. Basta lembrar que a primeira escola oficial de dança, a do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi criada, como já mencionado, em 1927. Ora, 1927 foi o ano de falecimento de Isadora Duncan, uma das mais importantes precursoras da Dança Moderna. Enquanto o Hemisfério Norte começava a discutir novos fazeres e pensares em dança, no Brasil começava-se a se ter contato e experimentar o balé romântico, não por acaso muito bem recebido e desenvolvido ao longo das décadas de 30 e 40.

E essa boa recepção deu-se por uma característica peculiar do balé herdado dos europeus: a representação de nacionalismo.

> O anseio de representar o *nacional* por meio da dança manifestou-se de forma mais contundente no século XIX, através do balé romântico. Como muitas das manifestações culturais e artísticas desse período, esse balé teve seus desdobramentos não apenas em outros produzidos posteriormente, mas também na própria dança cênica ocidental como um todo. Um desses desdobramentos foi a preocupação com a diferença, que se delineava a partir da própria ideia de *nação*, também nascida e fortificada no mesmo período romântico (PEREIRA, 2003, p.15)

Um breve excurso acerca da história do balé faz-se aqui necessário. Duas mudanças notáveis desenvolveram-se lenta mas inexoravelmente no século XIX no balé: A primeira, de ordem técnica; a segunda, de ordem conceitual.

Após os questionamentos trazidos por Noverre[137] no século XVIII sobre a limitação de movimentos, outros autores começaram também a discutir o assunto. Bourcier (1987, p.201) cita, como exemplo, a evolução da obra de Carlo Blasis[138] do trabalho *Traité Élémentaire, Théorique, et Pratique de l'Art de la Danse*, publicado em 1820, para o *Manuel Complet de la*

[137] Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino e professor de dança, trouxe importantes reflexões sobre o balé através de sua obra *Letters sur la Danse*, editada pela primeira vez em 1760. Nela, Noverre questiona o modo de fazer dos bailarinos de seu tempo, clamando por expressividade em seus gestos, utilizando braços e feições com o objetivo de sensibilizar o público. Noverre defendia uma dança-pantomima, onde a simplificação dos passos facilitaria a expressividade e interpretação das ideias expressas na música. Sua interpretação da dança também é chamada de *ballet d'action*. Para um maior aprofundamento sobre a obra de Noverre, ver MONTEIRO, 2006.

[138] Carlo Blasis (1797-1878), bailarino, coreógrafo e teórico da dança, buscou em seus escritos a conciliação entre noções como leveza e graça com geometria e a física do corpo em movimento. Seu trabalho *The Code of Terpsichore* é considerado a primeira tentativa de sistematização da dança, pois criava uma espécie de "alfabeto" de poses para o balé. Para mais sobre Blasis, ver BRANDSTETTER, 2005.

Danse, de 1840, onde é possível perceber, segundo o autor, a liberação do movimento, antes restrito e contido dentro de códigos da corte, o que resultará, entre outras coisas, na criação do *arabesque*.

Ainda na questão técnica, surgem as inconfundíveis sapatilhas de ponta. Embora uma prática já antiga, utilizada de forma brevíssima e apenas para *relevés* acentuados, foi com Geneviève Gosselin, em 1813, que a técnica começou de fato a ser utilizada mais sistematicamente, tendo a ponta das sapatilhas preenchidas com algodão e reforçada com bordados. Mas foi Marie Taglioni, em 1831, que a tornou característica no *Ballet des Nonnes* (BOURCIER, 1987, p.201-202). Na segunda metade do século os olhos do mundo já haviam se voltado para a dança feita na Rússia, com suas pernas cada vez mais altas e balés cada vez mais longos e com mais piruetas. A escalada técnica pós-romântica na Rússia foi notável.

Mas, por trás dessas mudanças no método, o balé também mudou sua forma de pensar a construção de seus roteiros.

Impossível não considerar a importância de toda a ebulição social que se vivia na Europa do século XIX. Resultado do processo desencadeado pela Revolução Industrial (a partir de meados do século XVIII) e da Revolução Francesa (a partir de 1789, aproximadamente), a sociedade europeia em geral e francesa em particular mergulhou em uma série de eventos e questionamentos que Gombrich denomina como "ruptura na tradição" (2011, p.499) entre os artistas. Após os esforços de especialistas na área, das academias e exposições em tornar a arte com um A maiúsculo distinta do exercício de um ofício, como pintor ou construtor, com a Revolução Industrial o trabalho manual cedia lugar à produção mecânica (ibid.).

> [...] quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidisse com o do público. [...] Agora que essa unidade tradicional tinha desaparecido, as relações do artista com seu cliente tornavam-se amiúde difíceis. O gosto do comprador fixava-se numa direção; mas o artista não se sentia obrigado a satisfazer suas imposições. [...] Assim, desenvolveu-se uma profunda brecha no século XIX entre os artistas cujo temperamento lhes permitia obedecer às convenções e satisfazer à demanda do público e os que se orgulhavam de seu isolamento auto-imposto. O que tornava as coisas ainda piores era que a Revolução Industrial, com o declínio do artesanato, a ascensão de uma nova classe média que frequentemente carecia de tradição e a produção de bens vulgares e pretensiosos, quase sempre mascarados como "arte", tinham acarretado a deterioração do gosto popular (GOMBRICH, 2011, p.501-502).

Tais mudanças cada vez mais velozes começaram a instaurar um pensamento dicotômico nas artes – que, por que não dizer, refletia os anseios da sociedade. Se por um lado havia a agitação e poluição nas cidades, que cresciam vertiginosamente, por outro começava a surgir uma melancolia saudosa da idílica vida no campo, do ar limpo, da beleza das cores em

contraposição ao cinza das fábricas. Esse contraste entre realidade e imaginação marca grande parte das produções artísticas do período romântico, tanto nas artes plásticas quanto na literatura. Não seria diferente com a dança.

Essa oposição real-irreal é bastante explorada nos balés românticos, o que conduz às mudanças técnicas mencionadas anteriormente. A mulher cada vez mais ganha o centro de todas as atenções como ser inalcançável, e isso se reflete não mais apenas através de saltos, suporte de *partners* e cabos que a faziam "voar" pelo palco, mas também pelas pontas e sustentações unilaterais (como o arabesque), que transmitiam a impressão de leveza, como se "flutuasse" sobre o palco.

Tais características começam a ser claramente notadas a partir do balé *La Sylphide*[139] (1832), coreografado por Filippo Taglione (pai de Marie Taglioni) e com música de Jean Schneitzhoeffer. O balé conta a história de um espírito do bosque (sílfide) que se apaixona por James, um jovem escocês. Perturbado pela indecisão entre o mundo ideal e o real (onde era comprometido com a bela Effie), ele abandona sua vida ordinária e foge com a sílfide. Uma feiticeira, então, o presenteia com uma echarpe envenenada e ele, desconhecendo o plano maquiavélico, a envolve na cintura de sua amada, que imediatamente perde suas asas e morre. Por fim, ela é levada ao céu junto com suas companheiras e James permanece sozinho com sua dor.

Giselle (1841) é considerado pela maioria dos autores de História da Dança como o grande marco do movimento romântico na dança do século XIX. Coreografado inicialmente por Jean Coralli e Jules Perrot, com música de Adolphe Adam, conhecemos através dele a história da camponesa Giselle, seduzida por um jovem fazendeiro que se apresenta como Loys, sendo na verdade o Duque Albrecht da Silesia. Quando Giselle descobre a real identidade de Albrecht e seu noivado com a princesa Bathilde, ela morre de desgosto. Começa então o segundo ato, o chamado "ato branco"[140], onde Giselle é recebida pelas *willis*[141]. Quando

[139] Não se sabe ao certo qual a raiz etimológica da palavra sílfide. Correspondentes podem ser encontradas em grego, "συλφίδα", a larva da borboleta; em latim, "sylphu", um espírito; a representação de um gênio do ar nas mitologias célticas e germânicas; e, por fim, no francês "silphe", também representando um espírito do ar, cujo feminino seria "sílfide" (NEIDISH, 1975, p.7)

[140] Em grande parte dos balés do período romântico havia dois atos: O primeiro, encenado no mundo real e, o segundo, no mundo espiritual ou em alguma dimensão fantasiosa. Daí o segundo ter adquirido a nomenclatura de "ato branco", que seria um ato mais etéreo, com luzes mais sombrias (graças à recente iluminação a gás, esses artifícios puderam ser controlados) e outros recursos de cena que tornassem o ambiente "irreal".

[141] Heinrich Heine (1797-1856) foi um poeta, crítico literário, novelista e jornalista alemão, em cuja obra Théophile Gautier (1811-1872), poeta, jornalista, dramaturgo e crítico de arte francês, se inspirou para escrever a história de Giselle. Heine conta o mito eslavo das dançarinas enfurecidas: "é a saga das dançarinas fantasmas, que lá longe são conhecidas sob o nome de Willis. As Willis são noivas que morreram antes do casamento. As pobres criaturas não podem descansar tranquilamente em seus túmulos, em seus corações mortos, em seus pés mortos, reside aquela ânsia de dançar que em vida jamais conseguiram satisfazer, e à meia-noite elas aparecem, reúnem-

Albrecht, consumido pelo remorso, vai até o túmulo de Giselle depositar flores, ele é surpreendido pelas *willis* e condenado pela rainha destas, Myrtha, a dançar até a morte. Giselle ajuda Albrecht, por vezes tomando seu lugar durante a dança, até que a aurora faz as *willis* desaparecerem e Giselle pode retornar ao seu túmulo. Bourcier (1987, p.206) ressalta que há indicações de que, originalmente, Giselle entrega Albretch aos cuidados de Bathilde antes de se retirar.

Giselle é considerado o balé romântico por excelência por diversas razões. Roberto Pereira cita uma lista de simbolismos próprios do período que são apresentados no roteiro, o que facilmente cativaria o público e tornaria a obra de fácil compreensão. Entre eles, podemos citar o fato de Giselle sempre surgir em cena pelo lado esquerdo (das emoções), enquanto Loys entra pelo lado direito (o da razão); a crença popular da época que, se um pesadelo fosse contado, ele se tornaria realidade; ora, Giselle conta a Loys um pesadelo que teve sobre ele se casar com outra. No segundo ato, quando Myrtha, a rainha das *willis*, surge para despertar seu séquito, ela o faz tocando os arbustos com ramos de alecrim, erva que era usada para enfeitar e abafar o cheiro dos caixões. Antes de assumir sua qualidade *willi*, Gisele realiza um giro em arabesque *en dehors* quando entra em cena; simbolicamente, o giro denota a saída do eixo, enquanto o arabesque é a pose símbolo das Willis e, com o *en dehors*, "para fora", ela sai de si. Desta forma, simbolicamente, Giselle se entrega de vez às *willis* (informações verbais)[142].

Outra característica fortemente presente nos balés do período que pode ser notada tanto em Giselle quanto em La Sylphide é a atração pelo desconhecido, por povos distantes e pouco estudados, além da busca por identidades próprias que tornariam aquela sociedade em particular diferente das outras. A questão da alteridade ganha um espaço cada vez maior nos palcos – quem sou eu, e quem é o outro?

O século XIX foi muito marcado pelo cientificismo[143], o positivismo[144] e o

se em bandos pelos caminhos e ai do jovem que flagrem por aí afora. Tem de dançar junto, elas o enlaçam em voluptuosa loucura, e ele dança com elas, infrene e célere, até cair morto. Enfeitadas com seus trajes de noiva, coroas de flores e fitas esvoaçantes sobre a cabeça, anéis brilhantes nos dedos, as Willis dançam ao brilho da lua, assim como os elfos. Sua face, apesar de pálida como a neve, é bela e jovem, elas riem tão terrivelmente desvairadas, tão alucinadamente amorosas, acenam tão misteriosamente voluptuosas, sedutoras; essas bacantes são irresistíveis" (HEINE apud BARBOSA, 2017, s/p). A grafia pode variar entre Wili, Willi, Willa e Vila.

[142] Informações fornecidas por Roberto Pereira em aula realizada no SESC Niterói, em 07 de maio de 2008.

[143] Teoria que defende a superioridade da ciência sobre todas as outras formas humanas de compreensão da realidade (religião, artes, etc), além do uso de métodos científicos tais como os usados nas ciências naturais em todas as outras áreas.

[144] Sistema baseado nas considerações de Auguste Comte (1798-1857), que reputa como válidos apenas indícios materiais e passíveis de experimentação, desprezando, assim, subjetividades, metafísica ou considerações teológicas.

orientalismo[145], o que, de certa forma, contrastava com a idealização fantástica do balé romântico. Nas palavras de Balanchine, "Ser-se romântico em relação a qualquer coisa é reconhecer-se o que se é e ansiar por algo completamente diverso; para tanto é necessário magia" (BALANCHINE apud SOUZA, 2009, p.55). Buscava-se, então, nas artes, um refúgio para a realidade, que cada vez mais abandonava os planos metafísicos e mais se apegava ao material. Além disso, segundo Argan,

> O final da epopeia napoleônica trouxe profundas consequências para a arte. À queda do herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória (pense-se em Stendhal). O horizonte se estreita, mas intensifica-se o sentimento dramático da existência, o refluxo envolve também as grandes ideologias da revolução. Ao teísmo do Ente Supremo contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, linguísticas. Volta-se à ideia da arte como inspiração; mas a inspiração não é intuição do mundo, nem revelação ou profecia de verdades arcanas, e sim um estado de recolhimento e reflexão, a renúncia ao mundo pagão dos sentidos, o pensamento de Deus. [...] Em suma, não se trata de uma concepção nova e orgânica do mundo que se segue a uma outra, decaída, mas de um aprofundamento do problema da relação entre os artistas e a sociedade de seu tempo. Para os neoclássicos, a arte era uma atividade mental distinta da racional, e provavelmente mais autêntica: agora se reconhece que o binômio ciência-técnica vem se impondo, desde que, após a ânsia anti-histórica da restauração das velhas monarquias, a burguesia industrial iniciou sua rápida ascensão. É justamente em relação a essa burguesia, que afinal pode ser a única clientela, que os artistas se sentem hostis, em perpétua polêmica (ARGAN, 1992, p.32).

Como todas essas questões refletiam-se no palco? Uma das formas, além do escapismo da realidade como retratado nos *ballets blancs*, era através das danças nacionais, configurando uma busca pela representação do exótico. Segundo Arkin e Smith (1997), o balé romântico no século XIX refletia um sentimento geral (expresso, inclusive, em outras artes, como a literatura) de orgulho da cultura popular da própria região e um grande fascínio pela de outros povos. As autoras defendem que muito dessa influência das danças nacionais no balé do começo do século XIX passava pelo postulado de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), segundo o qual o

[145] Orientalismo, em sentido lato, pode ser entendido como tudo que se refere ao Oriente. Entretanto a divisão entre Ocidente e Oriente é mais complexa do que isso, envolvendo questões políticas, econômicas e culturais. Isso se refletia fortemente no século XIX graças às difíceis relações entre impérios (notadamente a Grã-Bretanha) e suas colônias. Edward Said dedica todo seu livro Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente (2007) para esmiuçar essas relações tensas entre o domínio e a imposição Ocidental sobre nações Orientais, graças ao pensamento de que estas seriam exóticas e atrasadas, logo, precisariam daquelas para serem guiadas rumo ao progresso. "Para Balfour, o conhecimento significa examinar uma civilização desde as suas origens ao seu apogeu e ao seu declínio – e, claro, significa *ser capaz de fazer tal coisa*. O conhecimento significa elevar-se acima do imediatismo, além de si mesmo, introduzir-se no estrangeiro e distante. [...] Ter esse conhecimento de tal objeto é dominá-lo, ter autoridade sobre ele. E a autoridade nesse ponto significa que "nós" devemos negar autonomia a "ele" – o país oriental – porque o conhecemos e ele existe, num certo sentido, *assim como* o conhecemos" (BALFOUR apud SAID, 2007, p.63).

conceito evolutivo da nacionalidade dependia de um senso de tradição compartilhada entre um folclore homogêneo, onde a consciência coletiva de uma nação residia em sua religião, linguagem e tradições populares. Segundo tal pensamento, honrar essas formas de expressão cultural de origem familiar era muito mais desejável, natural e fundamentalmente humano do que abraçar a ideologia mecânica e artificial do chamado Iluminismo.

Essa análise contextual, a princípio, pode soar um pouco superficial. Mas, como as próprias autoras admitem, ainda falta muito aprofundamento nas pesquisas em diversos aspectos da História da Dança, que, como foi explicitado no primeiro capítulo deste trabalho, é uma área ainda pouco explorada (e, como podemos notar, não apenas em língua portuguesa). Entretanto essa questão em particular não era o foco principal das autoras (que, no caso, eram as danças nacionais nos balés românticos), nem o deste trabalho. Tal elemento é aqui citado por dois motivos: o primeiro, para ressaltar a importância das danças nacionais nos balés românticos do começo do século XIX, com o qual traçaremos um paralelo com a representação da dança folclórica brasileira a seguir; e, o segundo, para ressaltar mais uma de tantas lacunas existentes na historiografia da Dança, que muitas vezes prejudica o desenvolvimento de outras pesquisas.

Essa breve digressão nos meandros do balé romântico europeu do século XIX, em particular no que era produzido na França (durante a primeira metade do século, quando, progressivamente, começou a migrar para a Rússia), faz-se necessária para refletirmos não só sobre a relação estabelecida no Brasil com a criação da Escola de Bailados do Municipal e os balés de repertório herdados da Europa, como também ponderarmos acerca do contexto político vivido no Brasil quando da chegada dessas produções e o possível impacto que tais elementos tiveram sobre as bailarinas-pesquisadoras aqui estudadas.

3.3. EROS VOLUSIA E SUA RELAÇÃO COM O BALÉ

Como já mencionado anteriormente, a primeira escola oficial de dança criada no Brasil foi a do Theatro Municipal (atualmente Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), fundada em 1927 pela russa Maria Olenewa. A primeira temporada oficial aconteceu três anos depois, em 1939, e a primeira companhia estável de balé foi criada quase dez anos depois da escola, em 1936[146].

Cerbino (2008, p.2-3) argumenta que, na transição da década de 1930 para a de 1940, e particularmente no decorrer desta, inúmeras políticas e projetos objetivando o desenvolvimento

[146] Para mais sobre o assunto, ver PAVLOVA, 2001 e PEREIRA, 2003.

econômico e a modernização do Brasil começaram a ser implementados. Segundo ela, a aceleração na urbanização, ampliação e diversificação industrial do país serviram de base para a modificação de diversos setores da sociedade, ao mesmo tempo em que nos centros urbanos havia um significativo crescimento populacional, incrementando o setor terciário e diminuindo a participação do setor agrário na produção econômica interna. Crescia, assim, a construção da imagem de uma cidade moderna, em consonância aos planos de nação moderna[147].

Diante do exposto, o desenvolvimento do cenário urbano tornou-se o centro da vida econômica e social brasileira, aumentando os investimentos na indústria de lazer, como, por exemplo, a cinematográfica. Cassinos, cinemas e teatros multiplicaram-se, tornando a rotatividade de shows, espetáculos e diversas produções artísticas bastante intensa (CERBINO, 2008, p.3). O mercado consumidor ampliou-se à medida que a capital federal, centro político e cultural do país, tornava-se mais e mais cosmopolita[148].

Essa ampliação do mercado interno de lazer e divertimento inequivocamente favoreceu o trabalho de Volusia. Com a formação no Theatro Municipal, ela teve então contato com o viés romântico do balé (embora também com o pós-romantismo russo), que tão bem se adequava aos fatores político-sociais do período[149]. Um exemplo disso é o enredo do balé *Uirapuru*[150], que estreou no Rio de Janeiro em 1943, na Temporada Oficial de Bailados do Theatro Municipal, tendo Eros Volusia interpretando a Índia Caçadora (PEREIRA, 2003, p.86), na mesma temporada do balé *Leilão*, visto no segundo capítulo deste trabalho.

O enredo conta a história de uma tranquila e pacata floresta paraense, onde um grupo de índias interrompe seu passeio em decorrência da chegada de um Índio Feio, que toca uma flauta de osso. Diante de sua feiura, as índias o expulsam aos empurrões, enquanto este jura vingança, furioso. A seguir, o grupo de índias sai pela floresta em busca do Uirapuru, cuja lenda conta que é na realidade um cantor mágico, o rei do amor e o cacique mais belo das florestas. Um leve canto é ouvido, anunciando sua chegada, enquanto uma jovem e vigorosa índia caçadora,

---

147 Para um maior aprofundamento sobre as questões econômicas envolvidas no período, ver SZMRECSÁNYI e SUZIGAN, 2002.

148 Para mais detalhes sobre o processo de industrialização do Rio de Janeiro, ver LOBO, 1978.

149 Cabe ressaltar que o período do romantismo nas demais artes no Brasil deu-se quase um século antes, mas, como a chegada da dança profissional ao país deu-se de forma tardia, nota-se esse atraso nas manifestações desta arte em específico. Companhias internacionais haviam se apresentado no país, como os Balés Russos de Diaghilev em 1916 e 1917, e Isadora Duncan em 1916 (artistas que já poderiam ser colocados como vanguarda da dança no mundo), mas basta lembrar que o próprio Theatro Municipal do Rio de Janeiro só foi inaugurado em 1909 e teve que esperar 18 anos para ter uma escola de dança e 27 anos para ter seu próprio corpo de baile. É evidente que o nacionalismo manifestado durante o período romântico do Império e o do período varguista eram extremamente diferentes, e as manifestações artísticas, por consequência, também o eram.

150 Esse balé, com modificações no enredo, foi apresentado anteriormente em maio de 1935, em Buenos Aires, e em setembro de 1941, em São Paulo (PEREIRA, 2003: 86, nota 130).

atira uma flecha contra o pássaro, que, ferido, se transforma em um belo rapaz. Após uma disputa entre as índias, o rapaz escolhe a que o feriu. Ouve-se então o som de uma flauta de osso, o Índio Feio surge e fere mortalmente o Índio Belo. As índias, apaixonadas e tristes, levam o corpo até um poço e o rapaz, então, transforma-se em um pássaro invisível, cujo canto é ouvido até hoje nas matas brasileiras (PEREIRA, 2003, p.86).

As semelhanças com os enredos românticos citados anteriormente em La Sylphide e Giselle são notáveis.

Tabela 4 – Semelhanças entre balés românticos

Balé	**Local**	**Seres mágicos**	**Amor impossível**	**Morte**
La Sylphide	Casa de fazenda, floresta	Sílfides	Sim	Personagem principal (feminino)
Giselle	Vila, floresta	Willis	Sim	Personagem principal (feminino)
Uirapuru	Floresta	Uirapuru	Sim	Personagem principal (masculino)

Em Uirapuru retoma-se muito claramente o mito do bom selvagem, a visão romanceada do indígena inocente tão largamente explorada pela literatura um século antes. Percebemos uma "tradução" do ser romântico europeu para as terras brasileiras, tanto em temas quanto em música, cenários, figurinos e, sobretudo, no corpo que dança (PEREIRA, 2003, p.87).

> 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 frequente da figura do índio, garantindo-lhe, assim, a ideia 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. Nesse sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele (Ibid., 92-93).

Entretanto, por mais que se aproximassem, as temáticas nacionalistas pareciam não abarcar todas as características esperadas de um balé romântico. Na crítica de Uirapuru

publicada no Jornal do Brasil de 21 de maio de 1943, Mario Nunes continua clamando por uma maior "espiritualização" da dança, bem como fez com Leilão.

> Uirapuru teve, agora, como principais intérpretes Eros Volusia, Decio Stuart e Carlos Leite. Foi a parte melhor do espetáculo. Eros Volusia tem nesse gênero de bailados o melhor campo para sua forma de arte, que considera o classicismo uma limitação e anseia por criar algo novo. Aproxima-se, isso sim, de algo já criado – o expressionismo. Consegue realmente, na Índia Caçadora a equivalência da intérprete e da bailarina e muito embora se apegue em um quasi vão esforço nacionalista, ao tema da vida incipiente da nossa terra, primarios e grosseiros (negros e índios) realiza muito, realiza bastante. Mais realizará ainda se encontra a colaboração de outras inteligencias e passar do plano real para o lendario, isto é, do material para o espiritual. Seus trabalhos, aliás, podem ser encarados como ensaios, dentro dessa ordem de idéias. Impressionou em Uirapuru; teve por parceiro Decio Stuart, que dansou com a mesma compreensão, agil e expressivo, dentro do ritmo exquisito da exquisita musica de Villa-Lobos, estranha e imprevista, e que nos acorda nalma ecos que tanto podem ser de eras ancestrais como de futuras eras. Ambos, Eros e Decio, nos pareceram excelentes. Carlos Leite evidenciou merito especial na corporização de figuras exoticas; merece tambem os melhores encomios como os merece o corpo de baile, preciso nos seus movimentos, gracioso e leve [sic].

Novamente notamos o uso da palavra "expressionismo" para denominar a dança de Volusia, que foge ao conhecido vocabulário do balé. A crítica do período ainda carecia de novas terminologias para descrever e avaliar um tipo de dança a que não estava acostumada nos palcos do Municipal. Desta forma, a expressão "expressionista", em sua imprecisão, contém aquilo que ainda não era conhecido pelo público e pela crítica "especializada" (PEREIRA, 2003, p.236).

JIC, por outro lado, ao contrário de sua avaliação para Leilão, mostra-se quase indiferente em sua crítica de Uirapuru para o Correio da Manhã, de 19 de maio de 1943. Este, uma obra "legitimamente brasiliense", contrastava com aquele, "propaganda muito contraproducente", já que "de certo não somos africanos".

> [...] Mas ainda temos o "Uirapurú", de Villa Lobos, com a magia do canto noturno do pássaro lendario, trovador enfeitiçante das florestas amazonicas.
> O nosso "Villa", com sua arte toda pessoal, delicia e conquista o auditorio, fazendo de uirapurú...
> Neste bailado, legitimamente brasiliense, pois que o indio – o povoador autoctone do Brasil e da America, verdadeiro dono da terra, da qual somos apenas usurpadores patenteados - tomará parte um trio de bailarinos nacionais: Eros Volusia, no papel da "Caçadora"; Decio Stuart, no "Indio Bonito"; e Carlos Leite, no "Indio Feio", papel este criado, pela primeira vez, no Rio de Janeito, pelo grande artista Veltchek [sic].

A reação do crítico nos mostra que a idealização romântica está muito mais presente em Uirapuru do que em Leilão. O índio romantizado, nas distantes florestas, podia ser suscitado como exemplo de origem da brasilidade, diferente das manifestações africanas tão próximas,

nas cidades à época. Podemos também especular a questão do local; essa idealização caberia muito melhor no Municipal, palco clássico da chamada "alta cultura", do que os movimentos atribuídos a "feição rudimentar ingênua, barbara e fetichista do elemento africano".

Ruben Navarra, no jornal A Manhã de 23 de maio de 1943, conduz sua crítica em muitos pontos de forma semelhante aos outros dois:

> "O Uirapurú" foi o segundo sucesso de Eros Volusia. Temos aqui um bailado que é justamente o oposto do "Batuque", embora com o mesmo espírito folclórico. Temos a dansa organizada em poema com uma ação lírico-dramática. A lenda é conhecida e das mais belas. A música de Vila-Lobos nos arrasta à sua atmosfera plena. O cenário do bailado, visto em si mesmo, é bastante bonito, só não é um cenário amazônico e portanto não ajuda nem completa a música. Os costumes dos índios são monótonos e convencionais, salvando-se porem os de Eros Volusia e Décio Stuart. A coreografia de Veltchek não é nada sofisticada, e acreditamos que os nossos índios com um pouco de técnica dansariam com boa vontade daquele jeito. A dansa tem de fato carater. Somente em certos momentos talvez fosse melhor não relaxar o conjunto ao ponto de deixá-lo "à vontade", como se aquelas índias estivessem na natureza e não em cena. Sobretudo falta ao conjunto uma certa tensão dramática e compreensão teatral nesses momentos, talvez mais por culpa da interpretação das dansarinas do que do coreógrafo. De qualquer modo é realmente um bonito bailado e brasileiro. A composição do conjunto, quando abre a cortina, é uma beleza. Muito bem imaginado aquele quadro descritivo das índias, talvez em plena sesta, umas deitadas, outras sentadas, sem atitudes bem concebidas, e logo no início aquela ondulação preguiçosa e estática de movimentos, antes que se ergam do solo sob o "elan" da música. Todos os três solistas estiveram muito bem nos seus papéis e souberam dar-lhes um forte carater – os dois que já citamos e mais Carlos Leite fazendo o índio velho. O solo de Décio Stuart, no instante em que o uirapurú se desencanta, é uma exploração inteligente do elemento plástico na dansa. Eros Volusia atuou com o mesmo êxito da estréia. Sua vasta cabeleira era digna da Iracema de Alencar. No seu papel, preferimos o lado ação ao lado dansa. No "papel" de índia amorosa ela é magnifica – seus movimentos convencem pela sensualidade lírica e neles a gente sente não apenas a dansarina, mas a mulher, a fêmea. Sua dansa mesma, embora com alguns detalhes felizes – como aquela maneira de saltar com ambos os joelhos em "plié", maneira muito indígena, e cair com os pés cruzados, – acusa porém uma certa sofisticação acadêmica, quando surpreendemos vez por outra o esquema bem claro dum "rond de jambé", uma pirueta clássica, um arabesco, até mesmo um movimento de adágio, como naquele momento, aliás, de muito mau gosto, em que ela nos braços do amado levanta a perna para a frente, querendo exprimir o entusiasmo idílico [sic].

Novamente percebemos a aprovação do bailado indianista como passível de ser considerado "brasileiro", além do desejo da "mulher ideal" típica do espírito romântico. Mas Navarra, por outro lado, nota elementos eruditos presentes na dança de Volusia, acusando uma sofisticação que não caberia à coreografia como um todo, que, segundo ele, até mesmo "os nossos índios com um pouco de técnica dançariam com boa vontade". Dois pontos importantes de se notar aqui são, em primeiro, a ideia do bom selvagem, simplório em suas atitudes (já que a referência a que até os índios poderiam dançar daquele jeito quer denotar algo excessivamente simples), e, segundo, a confirmação da presença de elementos eruditos nas danças de Volusia, ainda que estas venham de matrizes populares e/ou folclóricas. Isso é perceptível até mesmo

para o crítico do período, que ainda não tinha um amplo vocabulário para além do balé, mas já começava a perceber a diferença entre as danças.

Embora tendo afirmado inúmeras vezes acreditar que o balé fosse a base para se aprender qualquer outra modalidade, Volusia aos poucos de afasta daquela dança aristocrática apresentada amiúde no Municipal. Suas danças, particularmente aquelas ligadas a tradições africanas, pareciam não reverberar na plateia típica, conforme vimos pelas críticas a Leilão; ao contrário do efeito que surtiam em camadas mais populares, como notou o próprio Mario Nunes, em sua crítica sobre a primeira noite da temporada (o mesmo Mario Nunes que, não nos esqueçamos, apoiou a fundação da Escola de Bailados do Municipal, ao lado de Maria Olenewa). Desta forma, a dança de Volusia pode ser identificada como muito vanguardista para o balé ainda apegado ao simbolismo romântico.

3.4. A ESTRUTURAÇÃO DO PENSAMENTO DE HELENITA SÁ EARP

Em um primeiro momento, torna-se difícil mapear as influências sobre as quais Helenita Sá Earp construiu sua longa carreira como artista, professora e pesquisadora da dança, ao contrário do que fizemos com Volusia. As informações a que tivemos acesso se deram através dos escritos da própria Earp, as raras matérias nos jornais e entrevistas com terceiros, já que quaisquer manuscritos ainda existentes estão de posse de sua família, que não se mostrou acessível para a divulgação desse material. O que sabemos sobre ela antes de se tornar professora da ENEFD são as poucas indicações em periódicos da década de 1930, como, por exemplo, o vesperal de Vera Grabinska e Pierre Michallowski no Theatro Municipal, anunciado no jornal O Globo de 28 de novembro de 1930. Ou, ainda, os recitais da professora Klara Korte no Teatro João Caetano, anunciados em 06 de outubro de 1933 e 10 de outubro de 1934, pelo Jornal do Commercio.

Sobre Klara Korte, talvez valha nos determos um pouco mais, ainda que haja pouca informação disponível. De acordo com Sucena (1989, p.122), Korte encerrou sua carreira em 1954, ocasião na qual destruiu tudo que fazia referência a seu passado (fotos, documentos, etc). “Eu não fui profissional e nunca pretendi formar profissionais. A única coisa que eu pretendia, era dar às meninas amor pelos exercícios físicos e gosto pelo ‘ballet’” (KORTE apud SUCENA, 1989, p.122). Segundo Bandeira (1986, p.112), a bailarina russa começou a apresentar suas alunas no Theatro Municipal em 1929. Ele comenta, em 1925, sobre o começo das atividades de Korte:

> Quando na tarde de 24 de outubro me encaminhei para o Instituto de Música onde ia assistir ao espetáculo de danças organizado pela professora Klara Korte, que apresentava pela primeira vez em público suas alunas, estava bem longe de supor que passaria três horas de tão comovido enlevo artístico, pois de ordinário o que se vê em matéria de bailados é apenas... ridículo. Haja vista o que presenciamos na última temporada lírica... Pois bem: aquelas meninas que de um ano para cá, tão-somente começaram a ser iniciadas na arte de despertar emoções pela dinâmica das expressões plásticas, conseguiram o que não consegue muita pseudo-artista impingida por empresários atribulados de *déficits*. Com a graça natural de meninas – e de meninas brasileiras, caso sério! – e as excelentes lições que, estava-se vendo, receberam de Miss Klara Korte, elas proporcionaram a um auditório que encheu o vasto salão do Instituto um delicioso espetáculo de ritmos. [...] Pode-se dizer que o Rio possui atualmente na pessoa de Miss Klara Korte uma excelente professora de dança e ginástica rítmica (Ibid., 112-113).

Alguns pontos mostram-se interessantes de serem avaliados quando cruzamos a vida de Klara Korte e Helenita Sá Earp. O primeiro que deve ser ressaltado é que, como demonstra o final do texto de Bandeira e se comprova em diversos jornais do período, dança e ginástica ainda não estavam muito claramente separadas no imaginário popular nas décadas de 1920 e 1930. E, a julgar pelo que vimos no primeiro capítulo deste trabalho, quando o jornal A Manhã estampa uma foto do grupo de Earp com a chamada "Dança Rítmica" em 1945 (figura 12), essa linha delimitadora entre as práticas ainda estava difusa na década de 1940. Logo, a porta de entrada da dança na universidade ter sido através da ginástica parece muito mais coerente – até porque, como vimos no caso de Volusia, a dança que não era definida como balé ainda não tinha um contorno muito claro na primeira metade do século XX no Brasil.

O segundo ponto a notar é que Klara Korte dava aulas no clube Fluminense F.C., o mesmo em que Earp deu aulas, como vimos através dos anúncios no Jornal dos Sports (tabela 3). Esse mesmo Jornal dos Sports, na década de 1940, só apresenta três entradas para o nome de Klara Korte, todas referentes aos recitais de seus alunos, sendo uma em 1948 e duas em 1949. Podemos supor, então, que Earp talvez tenha assumido o lugar da mestra nas aulas de ginástica rítmica no clube, ao mesmo tempo em que se dedicava a seus alunos na ENEFD.

Por fim, o detalhe mais importante que gostaríamos de sublinhar é o fato de, segundo a revista Para Todos de 18 de dezembro de 1926, Klara Korte ter sido discípula – ou aluna – de Elizabeth Duncan, irmã de Isadora Duncan. Assim, embora Korte tenha declarado que tencionava dar a suas alunas o "amor pelo ballet", parece-nos provável que algo tenha trazido de sua experiência com a família Duncan – especialmente a julgar pelo resultado que teve em Earp. Conectando esse aspecto hereditário de Duncan na dança com a ginástica, o comentário de Oscar Guanabarino, no Jornal do Commercio de 13 de agosto de 1930, parece-nos elucidativo.

> Tambem deixaremos de citar o excellente e curiosíssimo espectaculo organizado pela professora Klara Korte, no qual se exhibiram as suas alumnas do curso de danças rythmadas, systema engenhoso de desenvolver o physico da mocidade, obrigando-as à gymnastica [sic].

A apresentação das alunas de Korte é descrita pelo colunista como "sistema engenhoso", e relacionado quase naturalmente à ginástica – e não ao balé. A despeito de Duncan ter se apresentado no Brasil em 1916, bem pouco (ou quase nada) que se produziu no Brasil que remetesse a Dança Moderna tinha ficado na memória popular. Pelo que podemos concluir através não só dos termos usados pelos jornalistas ao se referir às apresentações e ao trabalho de Earp, como também as críticas à apresentação de Volusia no Municipal, danças que não eram entendidas como balé ou eram relacionadas a "bailado brasileiro", no caso desta, e "ginástica", no caso daquela. E, como vimos anteriormente, o corpo saudável era um tema importante para a ideologia estado-novista. No Jornal do Commercio de 26 de abril de 1939, ao noticiar os nomes dos professores aprovados para lecionar na nova unidade da Universidade do Brasil, o Curso de Emergência a que os professores tinham se submetido enviou ao Ministro da Educação, Gustavo Capanema, um telegrama de congratulações:

> O Curso de Emergencia de Professoras de Educação Physica congratula-se com V. Ex. pela criação da Escola Nacional de Educação Physica e Desportos, novo orgão do Estado Novo que realiza mais uma obra de valor para a formação da geração ideal, capaz de levar o querido Brasil glorioso a privilegiado destino [sic].

Como já foi dito antes, não é possível analisar o trabalho de Earp apenas na década de 1940. Nesse recorte, a obra de Volusia se sobressai a ponto de eclipsar a de Earp, como os números apresentados no primeiro capítulo demonstram. Essa discrepância demanda, então, uma análise cronologicamente diacrônica, tendo em vista que o auge da carreira de Volusia se deu na década supracitada e, no caso de Earp, torna-se inviável identificar um ponto que possa ser considerado o "ápice" de seu trabalho.

Em seus artigos para os Arquivos da ENEFD (anexos II), ainda na década de 1940, Earp já inaugura um novo vocabulário para a dança: Dança Natural. Em 1945, em seu artigo "A dansa como fator educacional" (anexo II.1), ela começa falando sobre a Dança Moderna:

> Na época atual, como uma fusão entre o primitivismo e o helenismo, como uma mistura de respeito entre a naturesa e o ideal, surgiu a dansa moderna. Seus fundamentos são mais eloquentes que o artificialismo do ballet, porque se enraizam na própria natureza humana, seja por causa de sua interpretação, seja por motivo de seus movimentos [sic] (EARP, 1945, p.19 – anexo II.1.).

Para Earp, a essência da dança parte “do centro para a periferia” (Ibid., 20), um conceito deveras caro para as linhas da Dança Moderna em geral. Além disso, essa nova forma de pensar e experimentar a dança vinha como um grande agente educacional, graças à metodologia de Laban. “A ideia principal porém, de tensão e de relaxamento, de ritmo dinâmico, de 'movimento' como substância da dansa, de preparação psicológica íntima, foi a que orientou todas as demais aquisições no terreno da pedagogia”[sic] (Ibid.). Dessa forma, os objetivos da dança moderna seriam coerentes com a formação do caráter e da personalidade “numa direção sadia de verdade e de beleza” (Ibid.).

A despeito de Duncan ser considerada uma das precursoras da Dança Moderna e ter declarado, ela mesma, em sua autobiografia, considerar o balé inadequado para a formação corporal e a criação, em sua vinda ao Brasil em 1916 o jornal O Paiz de 20 de agosto anunciava sua apresentação como de “danças clássicas”, talvez em referência a sua evidente estética grega antiga. Ou ainda, talvez por, como vimos notando, o vocabulário público para dança não ir muito além das nomenclaturas conhecidas e herdadas do balé. Entretanto, para além disso, as manifestações públicas de Duncan desde cedo delineavam um pensamento que transparece claramente nos textos de Earp mencionados. O periódico Fon Fon, de 25 de março de 1911, fala das declarações de Duncan para os jornais franceses acerca de suas ideias gerais sobre a dança. A publicação os achou de um tal valor de originalidade que resolveu resumi-las.

> Para Isadora Duncan a dança não é só a arte que permitte á alma humana de se exprimir em movimentos, mas ainda a base de toda uma concepção da vida mais harmoniosa, mais natural, mais estethica. Os movimentos, diz Isadora Duncan, não se inventam, mas se descobrem, tal qual na musica, se descobrem as harmonias.
> Para descobrir esses movimentos, é preciso observar a natureza; agora, a natureza offerece o principio da unidade constante, absoluta, universal da forma e do movimento na linha caracteristica do rithmo, que é a ondulação.
> [...]
> Todos os gestos têm uma repercussão moral e por conseguinte podem exprimir directamente todas as possiveis condições moraes [sic].

Podemos notar muitas referências aos ideais telúricos de Duncan nos escritos de Earp. A estadunidense tinha a mesma prática de busca por uma dança “natural”, de contato com a natureza e liberdade para os movimentos do corpo, trinta anos antes, acrescido de uma profunda ligação com um passado idealizado na Grécia clássica. Os pés descalços, as roupas soltas, movimentos ondulantes, libertação dos códigos convencionados pela sociedade e que, em certa medida, aprisionam o corpo. As semelhanças podem ser notadas nas figuras 47, 48, 49 e 50[151].

[151] Infelizmente não há fotos de Duncan dançando, apenas em poses. Mesmo que, no caso da figura 47, muitas pessoas confundam com ela, trata-se na verdade de uma de suas discípulas, Elizabeth Milker (1898-1976),

Figura 47 – Lisa Duncan



Fonte: Jerome Robbins Dance Division

Figura 48 – Helenita Sá Earp



Fonte: CEME/EEFD/UFRJ

Figura 49 – Irma Duncan



Fonte: Jerome Robbins Dance Division

Figura 50 – Helenita Sá Earp



Fonte: CEME/EEFD/UFRJ

conhecida como Lisa Duncan. Optamos, então, por reproduzir aqui imagens de suas pupilas em ação, para melhor efeito de comparação de movimentos. Na figura 49, vemos Irma Duncan, cujo nome real era Irma Erich-Grimme (1897-1977), outra das discípulas de Duncan.

Os pés descalços, as roupas com inspiração grega, os movimentos que remetem à natureza – e mesmo a ambientação das fotos – revelam as raízes modernas de Earp, particularmente no que concerne a sua idealização de dança que, podemos especular, vieram de Duncan através de Korte. Infelizmente não possuímos referência quanto à data dessas fotos.

Earp critica ainda as academias de dança com objetivo apenas de execução artística e lucro, sem a preocupação pedagógica; para ela, tais métodos não poderiam fazer parte de um plano verdadeiro de educação. Com o foco voltado para o aluno, os temas deveriam variar de acordo com a necessidade, sem imposições e sem preocupação com tempo ou prazo marcado. Ao contrário das práticas comerciais, para Earp a apresentação pública era um resultado bom, mas não um fim em si mesmo (Ibid., 21).

Ao longo do artigo, Earp discorre sobre a dança educacional quase como um processo terapêutico, que "não pretende formar artistas e sim libertar as qualidades do indivíduo que não podem ser arrancadas do seu íntimo por outro processo a não ser o do toque emocional". Ela traça uma diferenciação clara entre a dança a que chama de "espetacular" e a "educacional": Enquanto aquela se dedica ao aperfeiçoamento com fins artísticos, esta não deve se limitar ao ensino de passos, gestos, atitudes, etc (Ibid., 21). Assim, podemos notar desde os primeiros escritos de Earp que ela defende uma metodologia de ensino que dispensa as repetições pré-programadas, tão caras a outras modalidades. Essa vai ser uma das bases em que vai se assentar todo seu estudo; o autoconhecimento do corpo e dos movimentos de forma que exercícios não precisem ser repetidos à exaustão para atingir determinado fim.

Já no artigo "O campo psicológico da dança educacional", de 1946 (anexo II.2), Earp se dedica a debater questões de ordem subjetiva dentro da pedagogia da dança que ela defende. É quando surge pela primeira vez o termo "dança natural educacional", a qual teria uma enorme importância na descoberta do "eu", na libertação das emoções, entre outras questões de ordem psicológica (EARP, 1946, p.17). Earp, aliás, via uma intensa relação entre psicologia e dança:

> Não existe atividade mental que não exija um dispêndio de energia, ainda que mínimo e, sendo a psicologia a ciência das atividades mentais, é bem fácil compreender-se que a dança, não requerendo instrumental diferente do corpo, poderá contribuir poderosamente para o estudo das atividades internas em suas manifestações externas, atividades que empregam o esfôrço dos músculos e dos nervos para a sua simbolização [sic] (Ibid., 17-18).

A dança educacional deveria ser então lúdica, estimulando bons sentimentos, sem grandes exigências de disciplina para as crianças a princípio. As temáticas deveriam girar em torno de assuntos do dia a dia, da natureza, entre outros (Ibid., 18). No caso dos adultos, "que

compreende, por enquanto, somente a educação feminina" (Ibid., 19), temas mais complexos já poderiam ser usados, de forma a incentivar a criatividade.

Sobre as danças folclóricas ou "regionais", Earp comenta que

> As danças regionais, apesar de serem compreendidas também na esfera educacional, não têm, por sua rigidez de formas e tradições, o cunho móvel da dança natural, não contribuindo tanto quanto esta para um estudo mais dilatado da psicologia do aluno. A sua contribuição é meramente instrutiva e recreativa, a par de exercício físico. Ainda em se tratando de danças regionais nacionais, poder-se-á atribuir-lhes um valor social que nos interessa de perto, mas as danças de outros países, de meio, política, religião, tendências, costumes, tradições e cultura diferentes, só interessarão como fator cultural (Ibid., 20).

Já em seu artigo "Atividades rítmicas educacionais", de 1947, Earp dedica-se a explicitar seu pensamento acerca da então chamada "ginástica rítmica", nomenclatura que para ela era limitada, tendo em vista o que de fato era realizado em suas aulas. Para ela, a melhor nomenclatura seria "Atividades Rítmicas Educacionais", já que teria o mérito de abarcar não apenas a ginástica rítmica como também o que ela chamava de danças educacionais.

Nesse artigo, Earp defende que a base de todas as realizações é o ritmo, já que este se apresenta em quase todas as manifestações humanas e em todos os organismos, graças a suas características de movimento contínuo. Essa atividade incessante apresenta um ritmo próprio individual, uma energia potencial para realizar e manter os movimentos (EARP, 1947, p.44). Citando Elizabeth Selden, Earp diz que "o ritmo é o sentimento da medida dos intervalos" (SELDEN apud EARP, 1947, p.45).

Earp aplica essa noção de ritmo no domínio da arte em geral, considerando-o como o impulso, a substância do que sentimos ao presenciar uma obra de arte. E esse sentimento se desdobra em diversas áreas, na música, no próprio homem – com o ritmo físico ou corporal e o emocional –, que, inclusive, podem não estar ajustadas entre si.

> O ritmo emocional é a formação interna, psíquica, do ritmo físico e representa o rpimeiro estágio da formação do movimento. Há pessoas, conforme tive ocasião de observar em algumas alunas, que, possuindo o ritmo emocional, têm falta de acôrdo entre a natureza íntima do movimento e a sua manifestação visível. Outras alunas têm o ritmo físico e o emocional ajustados entre si, mas a música as confunde, tornando-as incapazes de coordenar os movimentos com o ritmo musical. A tendência neste caso é acompanhar a música, mais pela frase musical que pelo compasso e isto por causa da melodia. Daí a necessidade de lhes despertar o sentido rítmico de que tanto nos fala Dalcroze [sic] (Ibid., 46).

Nesse sentido, Earp acreditava que a ginástica rítmica tinha o papel fundamental de "despertar o ritmo emocional, educar o ritmo físico e dar às alunas o conhecimento

indispensável de ritmo musical [...]". Para isso, no caso das alunas que se dedicariam à docência, era indispensável noções de ritmo musical, e tal aprendizado estava, na ocasião, a cargo da disciplina de Ritmo da cadeira de Ginástica Artista (Ibid.). Podemos, então, começar a vislumbrar o nascimento dos Parâmetros da Dança, que posteriormente integrarão os FD.

Novamente, ao falar sobre danças regionais, Earp exalta sua importância como fator marcante na apreciação da cultura de um povo. Recai sobre elas a responsabilidade de marcar na mentalidade social tradições, costumes, sentimentos e, segundo ela, "ótimo elemento de recomposição histórica e de fundamentação da nacionalidade" (Ibid., 48-49). Além disso, também se constituem como bom exercício físico e incentivam a cooperação e o trabalho em grupo. Entretanto, Earp analisa que as danças regionais – ou folclóricas – falham sob o ponto de vista criativo, já que são estereotipadas ou características (Ibid., 49).

Como podemos notar a princípio, Earp tinha uma relação de certa forma distante com as danças folclóricas. Sem negar sua importância, seja no campo da prática física ou da interação social, ela as considerava limitadas, já que se restringiam a passos já conhecidos e tradicionais. E, ao falar sobre estereótipos, impossível não lembrar de muitos figurinos de Volusia ao tentar representar as manifestações afro-brasileiras ou indígenas.

Ao retornar ao assunto da "dança natural", Earp disserta sobre a relação histórico-social dela com o momento em que viviam. Fala sobre liberdade nos domínios da literatura, da música, da pintura, da arquitetura, nos domínios da arte em geral. Para além de uma representação de grupamentos de formas, executando com técnica movimentos padronizados, a "dança natural" é vista como um "temperamento", já que nela as forças físicas e mentais do indivíduo que se congregam e estruturam movimentos que interpretam temas anteriormente propostos, com um certo impulso emocional que eleva o movimento para além da "geometria" dos gestos (Ibid., 49-50).

Enquanto, com relação a Volusia, muitos atribuíam seu movimento como "expressionista", Earp denomina a dança natural como "impressionista", onde o corpo se movimenta levado também pela emoção, e não apenas como uma combinação de movimentos. Já tratamos sobre esse termo "expressionismo" no primeiro capítulo, mas entendemos que cabe agora nos determos um pouco mais sobre ele quando aplicado à dança, já que Earp opta por "impressionismo", e não "expressionismo", como Volusia. Cabe ressaltar, entretanto, que, longe de querer fechar conceitos estanques, estamos aqui propondo caminhos para discussão.

O movimento impressionista pôde ser sentido de forma mais intensa na pintura, particularmente em meados do século XIX. Gombrich (2011, p.536) nos chama a atenção para o fato de que muitos consideram os impressionistas como os primeiros artistas modernos, já

que desafiaram as regras da Academia de Belas Artes de Paris. Entretanto, frisa ele, os impressionistas não divergiam, em seus propósitos, das tradições artísticas em voga desde a Renascença. O que os caracterizava como diferentes era o **modo** como alcançariam o mesmo resultado que seus mestres, ou seja, reproduzir a natureza tal qual a viam. Essa divergência resultou, em 1863, no Salão dos Recusados (*Salon des Refusés*), em Paris, aberto por iniciativa de Napoleão III para abrigar obras recusadas pelo júri, formado por membros da Academia, para a exposição no Salão de Pintura e Escultura (*Salon de Peinture et de Sculpture*) daquele ano. Entre os vários artistas do Salão dos Recusados, estavam impressionistas que se tornariam renomados, como Édouard Manet, entre outros.

Os pintores impressionistas buscavam um maior contato com a natureza quando pintavam suas obras, e tentavam retratar o momento – já que as cores mudavam no decorrer do dia. Os contornos das figuras deixam de formar a estruturação do quadro, sendo usadas, no lugar deles, técnicas diversas com as cores, além de várias ilusões ópticas, já que as cores apresentam-se dissociadas, em rápidas pinceladas, e é o olhar do observador que compõe a configuração final.

Também há ocorrência de um movimento denominado impressionismo na música e na literatura, entretanto entendemos que a maior conexão que podemos encontrar entre uma dança dita "impressionista" é com a pintura, dado seu apelo à natureza, à visão subjetiva do artista em contato com ela, além da fuga dos "contornos" – que, no caso da dança, podemos associar à busca de Earp (e Duncan) por movimentos que extrapolem os gestos geométricos. Quando Duncan fala sobre sua escola em Berlim, ela lista as habilidades que deveriam ser desenvolvidas pelas alunas.

> Seus estudos e observações não se deviam limitar às formas manifestadas pela arte, mas antes e preferentemente, ir buscar lições nas fontes vivas da natureza. O movimento das nuvens tocadas pelo vento, as árvores que se agitam, os pássaros que cantam, as folhas que turbilhonam –, tudo deveria ter para elas um sentimento especial. Competia-lhes aprender a observar a *qualidade* particular de cada movimento. Precisavam sentir na alma uma ternura íntima, desconhecida dos outros, e capaz de iniciá-las no segredo das coisas, pois qualquer parte dos seus corpos ágeis, treinada como se achava, deveria corresponder à melodia da natureza e cantar em uníssono com ela [sic] (DUNCAN, 1989, p.144).

O que parece unir as danças de Duncan e Earp aos ideais impressionistas, então, seria o **modo** – ou *qualidade* – que buscava, diretamente na natureza, a expressão de sua arte, além da recusa em utilizar-se de definições pré-estabelecidas, seja de contornos, seja de passos. Ou, nas palavras de Earp (1947, p.50), "É uma verdadeira arte dramática e impressionista em que o corpo se agita emocionalmente e não apenas num sentido físico de locomoção e de combinações

de movimentos" [sic].

Quanto ao expressionismo, conforme mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, segundo De Micheli (2004, p.60) ela em geral é uma **arte de oposição**. Na verdade, poderíamos dizer que quase todas as vanguardas artísticas do século XX o eram. Para Gombrich (2011, p.563), os artistas do século XX tiveram que se tornar inventores, buscando incessantemente o afastamento da tradição, empenhando-se na procura pela originalidade em um incansável processo de experimentação. O próprio Expressionismo[152] surge como oposição ao Impressionismo.

Teríamos muito que falar sobre o expressionismo enquanto movimento transversal a diversas manifestações artísticas, entretanto há vários trabalhos que tratam do tema voltado especificamente para a dança[153]; isto posto, preferimos nos focar nesse aspecto, por ser de nosso maior interesse. A Dança Expressionista sempre tem uma relação muito forte com a Alemanha quando a estudamos, em especial graças ao trabalho de Mary Wigman e Laban. Entretanto, de acordo com Schaffner (2008, p.20), a utilização do termo *expressionist dance* é muito questionada entre a cultura anglo-saxã em relação ao termo *Ausdruckstanz*, uma vez que Dança Expressionista representaria uma tendência específica na dança entre outras. Já o termo *Ausdruckstanz* surge no final da década de 1920 para designar todas as formas revolucionárias de dança que foram desenvolvidas do início do século XX em diante. De forma estrita, *Ausdruckstanz* poderia ser compreendido ainda como "tendência enfático-expressionista da dança moderna que é centrada programática e pedagogicamente em torno do dançarino e coreógrafo Rudolf Laban e seu método didático de movimento" (KOEGLER apud SCHAFFNER, 2008, p.21-22).

Entretanto, diferente do que ocorre de forma até certo ponto bastante marcada nas artes plásticas, parece-nos que em termos da arte coreográfica uma dança chamada "impressionista" não se diferencia tanto assim da "expressionista". De acordo com Vieira (2009, p.2), Laban defendia que o meio fundamental da expressão para a dança seria nutrido da natureza, manifestando uma dinâmica baseada no contrapeso e na fluência, além de uma clara consciência da tensão entre o corpo no espaço e no tempo. Não por acaso, alguns autores consultados consideram Isadora Duncan como uma das responsáveis pelo desenvolvimento da dança

[152] O termo expressionismo causa muita confusão pela generalidade deste. Sempre nos expressamos, quer façamos algo ou não. Entretanto, o claro contraste do termo com Impressionismo acabou por ser útil aos pintores do movimento, que queriam absorver o mundo de forma totalmente nova, até mesmo deformando-o, se necessário, e não recriar o mundo. Além disso, alguns autores entendem que Expressionismo – em maiúsculo – deveria ser usado apenas para definir o movimento alemão e expressionismo – em minúsculo – para o movimento em geral.

[153] Para um estudo mais aprofundado sobre dança expressionista, ver SHAFFNER, 2008 e GUIMARÃES, 1998.

expressionista na Alemanha, graças a sua escola em Berlim. Em todo caso, mesmo a dança de Earp se adequava mais ao termo expressionista do que a de Volusia; talvez o melhor termo para esta, se não "dança folclórica" ou "regional", seria "etnográfica".

Voltamos a ressaltar que essas são apenas impressões a partir do material trabalhado aqui, que nem de longe contempla toda a discussão acerca dos movimentos de dança na História e quais seriam as nomenclaturas adequadas para eles. Entendemos ser importante abordar este assunto, ainda que superficialmente, diante das manifestações de Volusia e Earp acerca de sua própria dança e dos conceitos envolvidos nessas manifestações, conscientemente ou não. Embora a dança expressionista seja mais largamente estudada, os autores divergem quanto a se ela seria um movimento em si, sendo então a dança moderna, a princípio, exclusiva dos EUA, ou se na verdade o expressionismo faria parte das vanguardas artísticas do começo do século XX a que chamaríamos genericamente de "dança moderna". Já sobre uma dança dita "impressionista", pouco ou quase nada há sobre o tema, até porque, como mencionamos acima, se pensarmos nas conexões entre as artes e os movimentos artísticos, na "nova" dança da primeira metade do século XX os ideais aproximam-se mais do que se distanciam.

Para Earp, a importância da dança natural, seja ela "impressionista" ou "expressionista" a depender das classificações colocadas sobre elas segundo analistas, vem do fato de ser universal pela diversidade dos temas cuja influência alcança, além de interessar tanto a espectadores quanto a dançantes, em se tratando de experiência (EARP, 1947, p.50). Segundo ela, Duncan foi a responsável pelo "primeiro grito de libertação" ao abolir os artifícios do balé, dançando de pés descalços, num esforço contínuo de autocriação. Esse rompimento com a tradição posteriormente firmou-se através do trabalho de Laban, Mary Wigman, Martha Graham, entre outros (Ibid.).

A professora divide a "construção" da dança natural em duas fases: A primeira, com a "personalidade" por base, libertou a expressão, permitindo a manifestação da natureza individual; a segunda, teve por base os "movimentos naturais", importantes porque, por não irem de encontro ao que ela denomina como "natureza", crescem de dentro para fora, em um desenvolvimento disponível aos olhos do espectador (Ibid.).

Também nesse artigo vemos o embrião de ideias posteriormente desenvolvidas, como "atividade dirigida" e a importância da progressão no desenvolvimento dos exercícios para o melhor aproveitamento do aluno.

> É nesta parte dos trabalhos de preparação física, conhecida por "atividade dirigida", que a professora entra com o papel de técnica, desenvolvendo o plano educativo de acôrdo com o ciclo em estudos e partindo, em gradação sucessiva, dos movimentos

> simples para os compostos e daí para o seu grupamento em forma de dança. É também a fase de educação musical, objetivando-se no desenvolvimento do ritmo ou seja, é a fase de Ginástica Rítmica (EARP, 1947, p.51).

Tal como Duncan, Earp valorizava muito o que era por ela chamado de "trabalho criativo", através do qual julgava ser possível avaliar a habilidade, capacidade física, imaginação e emotividade dos alunos. Os temas apresentados a estes deveriam ser voltados à natureza e à vida diária, com complexidade progressiva, sem, entretanto, desprezar a vontade do aluno e suas propostas (EARP, 1947, p.52)

Em 1949 Earp publicou mais um artigo, intitulado "Síntese Pedagógica das Atividades Rítmicas Educacionais". Nele, ela trata Jacques Dalcroze como precursor da Ginástica Rítmica, chamada por ele de "Rítmica Musical". Como podemos notar, não apenas nos jornais e demais veículos de mídia como também no meio acadêmico os termos "ginástica", "rítmica" e "dança" se confundiam frequentemente. Para o período, os três termos estavam intimamente ligados, em particular se considerarmos a forma como a ginástica era tratada na Alemanha e que resultou, posteriormente, na Dança Expressionista alemã[154]. No caso de Dalcroze em particular, segundo Earp, o foco era no sentido musical. Seus discípulos e sucessores, entretanto, ao adotar o método, modificaram-no de forma pessoal, acrescentando ou alterando elementos com foco voltado para a ginástica. Daí surgiram então denominações diversas como ginástica rítmica, ginástica harmônica, ginástica expressionista, entre outras (EARP, 1949, p.35).

Earp menciona ainda a importância de Laban em seu estudo sobre a dança livre de Duncan, para quem os benefícios extrapolavam o domínio físico e chegavam ao da expressão. Para isso, era necessário despertar e educar o movimento através de um ritmo denominado "dinâmico", resultado da soma do ritmo emocional com o ritmo físico, o que resultaria por fim em um movimento contínuo, natural (Ibid.). Ainda segundo Earp, os estudos de Laban permitiram traçar de forma técnica o que Duncan anteriormente havia imaginado de forma romantizada.

A professora introduz assim a apresentação da estruturação da Cadeira de Ginástica Rítmica da ENEFD, sem, contudo, deixar de tecer uma crítica contumaz à limitação da nomenclatura adotada. Segundo ela, essa denominação "não abrange a finalidade e totalidade dos ensinamentos que ela se propõe a transmitir" (Ibid., 35-36). Para ela, a Ginástica Rítmica "deve ser ensinada através de exercícios, que eduquem o sentido auditivo, o sentido rítmico, a flexibilidade, o sentido estético, o sentido criador, permitindo ao aluno a plena expansão de sua

[154] Para um maior aprofundamento sobre as relações entre dança e ginástica na Alemanha do começo do século XX, ver SCHAFFNER, 2008.

personalidade" (Ibid., 36). A seguir, Earp apresenta uma série de elementos que caracterizam sua compreensão de Ginástica Rítmica, entre os quais podemos identificar inúmeros que compõem hoje os Parâmetros dos Fundamentos da Dança[155]. Com eles, ela apresenta então as formas de trabalho que devem constar em um plano de aula (Ibid., 37).

Em seguida, em seu texto, Earp dedica-se a explicar do que se trata essa "nova dança" que ela defende estar nascendo, fruto de seu tempo histórico, em contraposição ao dito "ballet clássico". Uma dança natural, resultado de um equilíbrio rítmico psicofísico dos indivíduos, conduzida através da imitação da natureza, que possibilita, assim, a representação da significação interna, ou seja, da interpretação pessoal dos intérpretes. Essa dança pretende-se universal, pela diversidade dos temas a que se dedica a interpretar, além de interessar a todos os espectadores ou executantes (Ibid., 37-38).

Earp retorna à mesma estrutura utilizada anteriormente no artigo de 1947, onde divide a construção da dança natural em duas fases: a primeira tendo por base a personalidade individual do intérprete, e a segunda com os "movimentos naturais" agindo como base. Desta vez, porém, ela utiliza essa estrutura para falar da dança moderna. Mais uma vez podemos notar que o vocabulário desse novo tipo de dança ainda estava sendo moldado, sem definições muito claras.

Após algumas considerações acerca da dança moderna, Earp a divide como dança moderna espetacular e dança moderna educacional, cada uma delas com características e, em especial, objetivos distintos (Ibid., 39). A professora mostra-se particularmente dedicada em ressaltar o caráter artístico da dança espetacular em contraposição ao caráter desenvolvedor da psique e do corpo da dança educacional. No caso dessa última, a arte seria "uma consequência entre muitas, e não apenas a única consequência" (Ibid., 40).

Earp mostra-se especialmente preocupada com os aspectos pedagógicos da dança educacional. Elementos como tema, duração ou precisão são secundários, o incentivo à criação mostra-se como mote principal da síntese pedagógica da professora. Segundo ela, "os estados de timidez, constrangimento, descontrôle, morbidez, recalques, principalmente os sexuais, complexo de inferioridade e superioridade, etc. são facilmente percebidos pela professôra que poderá procurar removê-los por meio da escolha da música e dos temas" (Ibid., 41). Ainda sobre a importância do docente no desenvolvimento do intérprete-criador na dança educacional, Earp prossegue:

> A responsabilidade da professôra é muito grande. A sua influênca sôbre as alunas não

[155] A título de comparação, ver Anexo II.4., página 36, e o tópico 2.3.2.1 no segundo capítulo deste trabalho.

> só se manifesta no campo do movimento, atinge as esferas mais profundas da personalidade. Poderá moldar temperamentos fortes, seguros, conscientes, retos, apreciadores da beleza, do ritmo, da harmonia, da arte. Poderá criar espíritos fúteis, exibicionistas, para os quais a dança constitui apenas um meio de exibição, apreciadores de gestinhos tolos, corriqueiros, insignificantes que não traduzem nada, apenas um conceito errado de estética e de arte.
> Entretanto a sua influência deve ser limitada, a fim de que a criança seja, sempre ela, inteiramente ela, e não um fantasma, um eco de seu mestre, um criador e não um repetidor, expandindo sua autonomia vital (Ibid., 42).

Earp ainda esquematiza, nesse mesmo artigo (Anexo II.4., p. 42-44), uma progressão de temas divididos por faixa etária, que, segundo ela, seriam adequados para um melhor desenvolvimento criativo dos alunos. A princípio, na prática infantil, os objetivos são o desenvolvimento dos sentidos auditivo e rítmico, a imaginação e o sentido estético, dedicando às aulas uma liberdade onde o trabalho criativo predomine sobre o diretivo. Após os 8 anos, segundo Earp, começa-se então uma maior correção de movimentos até a adolescência, onde esta atingirá o auge, quando o trabalho dirigido equivalerá ao criativo.

Um conteúdo particularmente interessante sobre o prisma desta pesquisa apresenta-se a partir da página 45, quando Earp começa a refletir sobre a prática de danças folclóricas (ou regionais). É fácil observar a diferença de abordagem e compreensão de Earp e de Volusia sobre essas manifestações culturais. Inicialmente, Earp já nota que as danças sociais como samba, fox e valsa diferenciam-se das folclóricas por terem se modificado ao longo dos anos a ponto de terem adquirido uma estilização clássica, com características de imutabilidade[156]. Já as regionais, como parte do patrimônio folclórico de um país, podendo ser usadas como fontes históricas para conhecimento dos hábitos de uma região, suas lendas e crenças, apresentam-se por vezes de forma transitória, já que se ligam essencialmente ao grupo social e à música que as originou (Ibid., 45-46). Ainda de acordo com Earp, a partir do momento em que uma região agrícola, com suas tradições de música e dança, é tomada pela industrialização e o elemento humano é dispersado, tais tradições passam a existir apenas no imaginário popular, e não mais nas práticas ritualísticas.

> Tendo nascido do povo, mais ainda, da gente humilde, veio com a característica da sinceridade e da naturalidade, com que neste meio se reage aos acontecimentos. Entretanto, a falta de elementos adequados para a grafia da dança em sua ulterior rememorização impedem que se tenha de fato sua forma original que o tempo e as modificações introduzidas pelos executantes se encarregam de deturpar.

[156] Mesmo se aplicado a modalidades em que há um repertório normatizado como o balé, consideramos um tanto impreciso o termo "imutabilidade", usado por Earp, para a dança. No caso das danças sociais, hoje também chamadas de danças de salão, essa imprecisão parece-nos ainda maior. Há passos-base característicos de cada dança, e compreendemos que talvez tenha sido a isso que Earp se referiu; mas eles também existem nas danças folclóricas, e, no entanto, nenhuma das manifestações estão livres de alterações e inovações. Para mais sobre dança de salão, ver SOUZA, 2010.

> Evidentemente, devem nos interessar sobretudo as danças de nossa terra ou as que se implantaram por diversas circunstâncias em nosso solo.

Tais modificações mencionadas por Earp, na verdade, podem ser observadas mesmo em comunidades que ainda hoje mantêm suas tradições. Elas se alteram com o passar do tempo e mesmo de lugar para lugar. Por exemplo, o Jongo/Caxambu praticado no Morro da Serrinha, no Rio de Janeiro, diferencia-se daquele que se pratica no norte de São Paulo, em Minas Gerais ou no sul da Bahia. Para Earp, no entanto, a estilização presente na dança social gerou um vocabulário determinado que permitiu a esta manter-se com pouca alteração. Podemos traçar um paralelo com o trabalho de Volusia, na tentativa de criar uma dança "brasileira"? Ao estilizar as danças aprendidas em terreiros e comunidades ao redor do país, Volusia buscava apresentar manifestações culturais que em essência seriam muito mais amplas e diversas do que a que ela própria presenciou e experienciou.

De maneira geral, Earp não demonstra grande interesse nas danças folclóricas sob a ótica educativa, ao menos no artigo de 1949[157]. Para ela, tais danças, embora apresentem uma forma de exercício físico natural, são limitadas em termos de movimentação geral. Também limitado é o desenvolvimento auditivo, já que apresentam músicas simplificadas, sem evolução de dificuldade e variedade de compositores e gêneros, automatizando o ouvido e os movimentos. Essa afirmação é particularmente complicada quando pensamos na enorme variedade de manifestações culturais que hoje conhecemos, mas, dado o período em que o texto foi escrito e o fato de Earp não ter se dedicado em especial à área, é compreensível. Por fim, Earp declara que as danças folclóricas falham sob o aspecto da "auto criação, da expressão individual, do trabalho conjunto psico-físico, donde se conclui que a dança natural sob o ponto de vista educacional é a mais completa" (Ibid., 47).

Por fim, a última publicação que podemos encontrar de autoria de Helenita Sá Earp é a publicação do discurso proferido em 04 de dezembro de 1954, quando das festividades pelo encerramento do ano letivo e inauguração das novas instalações do Ginásio de Ginástica Rítmica (anexo II.5.). Durante a ocasião, houve apresentação do então chamado Grupo de

[157] Essa impressão se confirma durante a entrevista dada por Celina Batalha e presente integralmente no anexo I.5., em particular nas respostas às perguntas 9 e 10. Eleonora Gabriel, por outro lado, enxerga essa relação de Earp com o folclore sob outra ótica: para ela havia, sim, uma preocupação por parte de Earp com as danças populares; prova disso foi ela ter aberto as portas para a entrada de Sônia Chemale e seu trabalho com folclore no curso de Educação Física por volta da década de 1970. Essa entrevista consta integralmente no anexo I.3. deste trabalho. O que podemos depreender desses testemunhos, quando analisados junto a esse artigo de 1949, é que Earp não parecia particularmente atraída pela pesquisa folclórica, embora não negasse sua importância – em especial dado o sentimento ufanista do período. Entretanto, como tais manifestações culturais não satisfaziam seus ideais para a dança, sobretudo no campo educativo, delegou a outra pessoa, no caso a professora Sônia Chemale, o ensino dessas danças.

Dança Contemporânea da ENEFD, além do Conjunto Rítmico, e Earp discursou em saudação ao diretor da Escola, Prof. João Peregrino da Rocha Fagundes Júnior. Através desse discurso, podemos saber que estavam presentes o Comandante da Escola de Educação Física do Exército, Coronel Oswaldo Niemeyer Lisbeta; o Diretor da Escola de Farmácia, prof. Hildegardo de Noronha e um representante do Comandante do Forte Duque de Caxias, não nomeado.

Earp começa traçando um breve histórico sobre as mudanças ocorridas desde a criação da Escola, começando na pista do Fluminense Futebol Clube, passando pelo "ginásio dos surdos-mudos" e pelo Palácio da Universidade. Ela então diz claramente que a então Ginástica Rítmica, quando da criação da Escola, na ocasião já havia se transformado em dança educacional. Earp inclusive faz uma defesa apaixonada do ensino da dança moderna.

> O nosso esquema de trabalho que vem de mais de 10 anos está aos poucos se completando. Ainda há claros, pontos vagos que devem ser preenchidos e o serão. A nossa cadeira na ENEFD, inicialmente simples ginástica rítmica, contendo formações coreográficas elementares, quase que tão somente plástica e figuras, foi-se transformando gradualmente até a dança educacional. Anos de trabalho, de pesquisas, de colaboração entre pessoas e grupos com o mesmo ideal, de intercâmbio cultural, de meditação, sobretudo de meditação, levou-nos ao movimento lírico de Isadora Duncan, ao movimento dramático de Marta Grahan. Pelo seu aspecto multiforme, ritmo dinâmico, seu colorido, sua amplidão de recursos, sua identificação com o próprio "eu", a dança moderna tinha de infiltrar-se no terreno educacional, como as demais artes plásticas. A própria pedagogia moderna assim o determina. A possibilidade do homem desrecalcar-se, desinibir-se, de lançar fóra os estigmas de anos e anos de superficialismo, de exprimir-se por movimentos que revelassem de fato os seus impulsos, que interpretassem com exatidão as suas próprias idéias e sentimentos, encontrou apôio, guarida e significação na dança moderna [sic] (EARP, 1954, p.138).

A seguir, Earp exalta a importância da técnica, que permite o domínio muscular imprescindível para uma perfeita execução de movimentos. E, para isso, ela ressalta a determinância da "elaboração de um sistema de aprendizagem lógico, de complexidade crescente" (Ibid., 139). Podemos notar aí o SUD já se estabelecendo no discurso da professora, que mais tarde se transformaria nos FD. Finalmente, encerrando sua fala, exalta o trabalho do diretor, que, segundo ela, permitiu um aumento de quantidade e qualidade na produção científica da Escola.

O que podemos aferir de todos esses dados? Primeiramente, Earp desde cedo teve um contato próximo com a dança moderna, mesmo antes das viagens que empreendeu e dos contatos internacionais com grandes nomes dessa modalidade que tais viagens proporcionaram. Não apenas sua professora de balé da infância tinha experiência com a prática artística de Isadora Duncan, através da irmã desta, Elizabeth Duncan, segundo consta nos jornais da época, como a própria Earp demonstra desde os primeiros escritos uma profunda admiração e

identificação com o trabalho realizado pela estadunidense. Isso, de certa forma, a distanciou mais dos temas nacionalistas do que Volusia, já que esta, como demonstramos, estava imersa no sentido romântico do balé. Em segundo lugar, para Earp, a dança educativa era a principal preocupação, mais até do que o sentido espetacular dela – embora uma de forma alguma anulasse a outra. Para ela, a arte em geral e a dança em particular, era uma inestimável ferramenta de construção não apenas de saberes, mas também de caráter e personalidade. Os palcos e as apresentações públicas seriam um resultado expressivo obtido de forma natural de um trabalho pensado no indivíduo como um todo. Por fim, não podemos deixar de ressaltar a natureza de longa duração das pesquisas de Earp, em contraposição ao trabalho etnográfico de Volusia. O trabalho de Earp deu-se no ambiente controlado da Academia, por mais que a professora fosse extremamente vanguardista para sua época, ela não dependia de públicos e teatros para experimentar e ver resultados dessas experimentações.

3.5. SINCRONIAS E DIACRONIAS NA CONCEPÇÃO DO PENSAR / FAZER A DANÇA

O ponto de partida inicial para a abertura do Brasil para a dança, como vimos demonstrando, parece ter uma íntima relação com os ideais nacionalistas presentes no período, não apenas, mas sobretudo no Brasil. A construção do ideário estado-novista catapultou Volusia como representante artística da democracia racial aos olhos político-culturais, principalmente na década de 1940 – embora sua carreira tenha começado na década anterior. A construção do *mens sana in corpore sano* brasileiro, conceito também valioso para a imaginação da época, trouxe o incentivo para a criação da Escola Nacional de Educação Physica e Desportos da Universidade do Brasil, graças à preocupação de formar professores aptos para essa construção nas escolas de todo o país. Assim sendo, Earp pôde se inserir no meio acadêmico com suas ideias de vanguarda, acabando por deturpar a idealização militarista originária da Escola – ao menos no que dizia respeito a sua cátedra.

O pioneirismo dessas duas artistas-pesquisadoras-bailarinas para a dança brasileira mereceria um estudo individual. Entretanto, pretendemos aqui avaliar o contexto que permitiu o surgimento e crescimento de seus trabalhos, e como eles se desenvolveram em suas diferentes áreas de atuação. A princípio, podemos notar poucas relações sincrônicas entre elas. Ambas tiveram a origem de seus estudos em dança no balé, no final da década de 1920 e começo de 1930. Ambas se viram favorecidas pelos esforços estatais na construção de uma ideologia nacionalista, que abrangia também a idealização de um corpo – forte, saudável, mestiço.

Volusia, entretanto, buscava um corpo mais voltado para as coisas da terra, que, através da prática indispensável do balé, pudesse ser treinado para os movimentos fortes e marcados de diversas danças regionais. Earp, por sua vez, pretendia pesquisar meios de formar um corpo livre de códigos estruturais presentes em práticas de movimentos repetitivos, com uma grande preocupação com o desenvolvimento da criatividade subjetiva. Em comum, elas tinham o objetivo de estruturar um novo corpo, diverso daquele já conhecido na dança espetacular; embora Volusia insistisse com o balé como base formativa para suas alunas, suas coreografias apresentavam características bastante peculiares, e por vezes chocantes. Earp, com sua inspiração modernista, chocava não apenas pela movimentação como também pela estética, com um abstracionismo ainda então desconhecido pelo público brasileiro. Mas, em uma análise sincrônica, ambas divergiam do corpo e da estética amplamente conhecidos do balé.

A forma como elas reagem à cultura herdada define seus caminhos, seja no âmbito sociocultural, seja no âmbito criativo. Volusia mostrou-se à vontade mergulhada no ambiente nacionalista, já que este refletia suas intenções, preocupações e inspirações criativas. Seu discurso se afinava com o meio; entretanto, no decorrer das modificações sociais ocorridas a partir das décadas de 1950 e 1960, que culminaram com o golpe civil-militar de 1964, seu trabalho foi progressivamente caindo no esquecimento – exceto para aqueles dedicados às pesquisas da área de dança. Mas, para o grande público, sua trajetória foi como a de uma grande parábola, cujo vértice foi alcançado em meados da década de 1940. Earp, por sua vez, protegida pelos muros da Universidade, traçou sua carreira de forma linear, com um esforço constante e prolífico ao longo de quase 60 anos. Ao contrário de Volusia, ela soube, sim, integrar-se ao meio, mas bem cedo procurou desvirtuar os pensamentos limitantes de uma instituição com inspirações militaristas. Certamente essa possibilidade deu-se graças à proteção obtida no serviço público, entretanto ela não veio facilmente. A própria Earp testemunha as dificuldades que enfrentou junto aos colegas; segundo ela, as pessoas "abertas entendiam, mas as outras não. As que não entendiam me atacavam, sofri perseguições, queriam até acabar com a cadeira (de dança)"[158]. Outra diacronia entre elas é sua relação com o folclore; claramente a essência de todo o trabalho de Volusia, como temos visto até aqui. As danças regionais eram consideradas, na década de 1940, como danças "verdadeiramente brasileiras", daí Volusia receber o epíteto da imprensa e do público de "criadora dos bailados nacionais". Earp via esse tipo de dança com outro olhar, ainda que, para muitos, não houvesse diferença entre as danças folclóricas e a Dança Moderna. Nas palavras de Earp, "eles achavam que era só folclore, mas este é uma coisa

[158] EARP, Helenita Sá. Comunicação Oral. Entrevista realizada por telefone em 25 outubro de 2002. VIEIRA, 2009, p.13.

e a dança é outra... provei isto, mostrando que o folclore era a expressão de cada região e/ou povo enquanto eu proclamava a Dança Moderna"[159].

Como demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho, talvez a maior diacronia entre as duas seja a relação com a imprensa. Volusia dependia da divulgação de seus trabalhos para alcançar o público, e soube explorar essa interação; prova disso são as raríssimas críticas negativas a sua atuação. Já Earp, sob os auspícios do ambiente acadêmico, pouco ou nada preocupou-se com isso. Há notas de jornais divulgando as apresentações de seu grupo de dança, mas, até por sua própria natureza, sempre vinculadas às atividades da Universidade. Há raras entrevistas a jornais, particularmente nas décadas de 1950 e 1960, sempre focando no aspecto educacional da Dança Moderna – e já nesse período começa o entrelaçamento de sua atuação com a Dança Contemporânea, o que confirma mais uma vez seu vanguardismo, já que no mesmo período Cunningham e Forsythe começam a romper com a Dança Moderna. Volusia buscou popularizar danças regionais através de sua atuação na capital nacional; Earp quis formar professores que levassem às escolas do país um novo pensamento sobre a dança, importado de outros países. O peso da imprensa sobre essas ações é claramente diverso por natureza.

3.5.1. ANÁLISE IMAGÉTICA

Como já mencionamos, o acesso ao material privado de Helenita Sá Earp foi prejudicado graças às dificuldades impostas pelos detentores de seu espólio. Desta forma, só podemos contar com o material disponível na internet e nos jornais, que muitas vezes não está com boa qualidade. No caso de Volusia, o acesso que tivemos a seu material pessoal infelizmente deu-se já no fim desta pesquisa, por isso, e pela grande quantidade, não poderá ser analisado de forma minuciosa e satisfatória o suficiente. Contudo nos fornece um bom parâmetro de comparação para analisar a estética e a concepção de dança das duas pesquisadoras alvo deste estudo. Uma melhor análise seria feita através de vídeos; no caso de Volusia, há disponível comercialmente o filme "Rio Rita", onde podemos dispor de uma de suas coreografias. O filme "Romance Proibido" encontra-se na Cinemateca de São Paulo, o qual também visualizamos, sem, porém, podermos copiá-lo. O filme "Caminho do Céu" também está arquivado na Cinemateca, entretanto apenas em formato 16mm, e não nos foi permitido o visionamento. Quanto a Earp, lamentavelmente não conseguimos acesso a nenhum vídeo dela ou de seu grupo;

[159] Ibid.

mesmo no documentário feito sobre sua vida, “Dançar – um filme sobre a vida e obra de Helenita Sá Earp”, não há imagens de sua atuação. Se existe tal vídeo, talvez esteja de posse dos responsáveis por seu espólio e não nos foi possível averiguar. Isto posto, só podemos nos contentar com uma análise imagética a partir do material fornecido pelos jornais.

Isto posto, cabe ressaltar as considerações de Pierre Francastel, para quem as imagens não estão à parte das contingências vividas, mas, ao contrário, códigos e protocolos interpretativos atuam sobre elas de forma a serem usadas em intervenções, à primeira vista naturais, em várias esferas da sociedade. Assim, uma imagem pode amalgamar “elementos da realidade escolhidos no percebido imediato com elementos tirados das tradições imaginárias do indivíduo ou da sociedade” (FRANCASTEL, 1982, p.16).

Acerca de fotografias, Boris Kossoy lembra que

> A produção da obra fotográfica diz respeito ao conjunto dos mecanismos internos do *processo de construção da representação*, concebido conforme uma certa interação, construído e materializado cultural, estética/ideológica e tecnicamente, de acordo com a visão particular de mundo do fotógrafo (KOSSOY, 2002, p.42).

O autor ressalta ainda que, à despeito da credibilidade atribuída à fotografia como “documento fiel” dos fatos, é necessário reconhecer que mesmo a obra fotográfica resulta de um somatório de construções e montagens. A fotografia age como filtro cultural, estético e técnico, uma recriação do mundo físico ou imaginado. O assunto representado na imagem reflete uma nova realidade, interpretada e idealizada, ou, nas palavras de Kossoy, *ideologizado*. (KOSSOY, 2002, p.42-43).

À luz do que vimos discutindo até aqui sobre o papel de Volusia na construção do imaginário brasileiro sobre o que é “brasilidade”, esse filtro cultural, como o chama Kossoy, pode ser claramente observado.

Figura 51 – Eros Volusia, em figurino da coreografia Batuque



Fonte: Revista da Semana, 24 de fevereiro de 1940.

Em reportagem de duas páginas, a Revista da Semana de 24 de fevereiro de 1940 traz um texto elogioso, com fotografias e referências às origens das coreografias representadas. Acerca de *Batuque*, trabalho retratado na figura 51, o periódico diz: "O exotismo das cerimonias angolezas foi recordado nas senzalas do Brasil, no Batuque. Desse bailado negro de caracter geral, origem de todas as dansas afro-brasileiras. Eros fez a delicia dos nossos sentidos".

Não é necessário um grande conhecimento de dança ou de história para perceber a forte estilização do tema. Volusia usa o que aparenta ser um sapato de salto, com uma longa e rodada saia listrada, um pequeno top sobre os seios e muitos cordões e pulseiras. Todo o figurino é pensando para exalar uma sensualidade que "delicia os sentidos".

Figura 52 – Escrava doméstica, 1870, foto de João Goston



Fonte: Acervo Instituto Durango Duarte

Poucos elementos remetem à dura realidade das mulheres negras escravizadas, como vemos na figura 52. Podemos notar ainda, diante dessa construção de "mestiça sensual", a romantização de um passado cruel que se queria "reinventado". Como já debatemos antes, os elementos formativos do brasileiro, na tradição inventada do nacionalismo estado-novista, elencavam representações do negro e do índio que reforçavam a ideia do povo forte, formado por qualidades de três raças, ignorando ou apagando da memória social, ativamente, as recordações de violências vividas durante a colônia e a escravidão.

Figura 53 – Eros Volusia, em representação do trabalho *Caboclinhos*



Fonte: Fonte: Revista da Semana, 24 de fevereiro de 1940.

Na mesma matéria Volusia também se deixa fotografar com o figurino de uma representação folclórica típica do carnaval de Pernambuco, os Caboclinhos (ou Cabocolinhos, na fala popular – figura 53). O periódico se refere a essa expressão artístico-cultural, no caso de Volusia, nas seguintes palavras: “Reviveu a dansa dramatica do auto amerindio do nordeste – *Cabocolinhos* – as cenas turbilhoantes das 'peças' descansam nos 'entremeios' da primitiva representação”.

Do que podemos apurar sobre essa manifestação folclórica atualmente, o Caboclinho tem origem em uma mistura de danças e músicas indígenas, através da qual expressam fortes sentimentos nativistas. As coreografias são marcadas por um ritmo forte, marcado pelos estalos

das preacas (um tipo de arco e flecha de madeira, que os brincantes carregam nas mãos), e são feitas por homens, mulheres e crianças (figura 54). Muitos grupos exercem ainda a religião de seus antepassados, destacando-se o culto da Jurema (árvore nativa). O figurino é composto por atacas (indumentárias de pés e mãos), saiotes e tangas, feitos de penas, lantejoulas, contas, búzios, espelhos, cordas e sementes. Os adereços de cabeça variam entre cocares, capacetes, cabeleiras, diademas, girassóis e leques, decorados com penas e lantejoulas. Em geral apresentam-se descalços; estima-se que a tradição surgiu no século XIX, representando símbolos de resistência indígena. O Caboclinho foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil em 2016[160].

Figura 54 – Caboclinho



Fonte: Diário de Pernambuco, 24 de novembro de 2016.

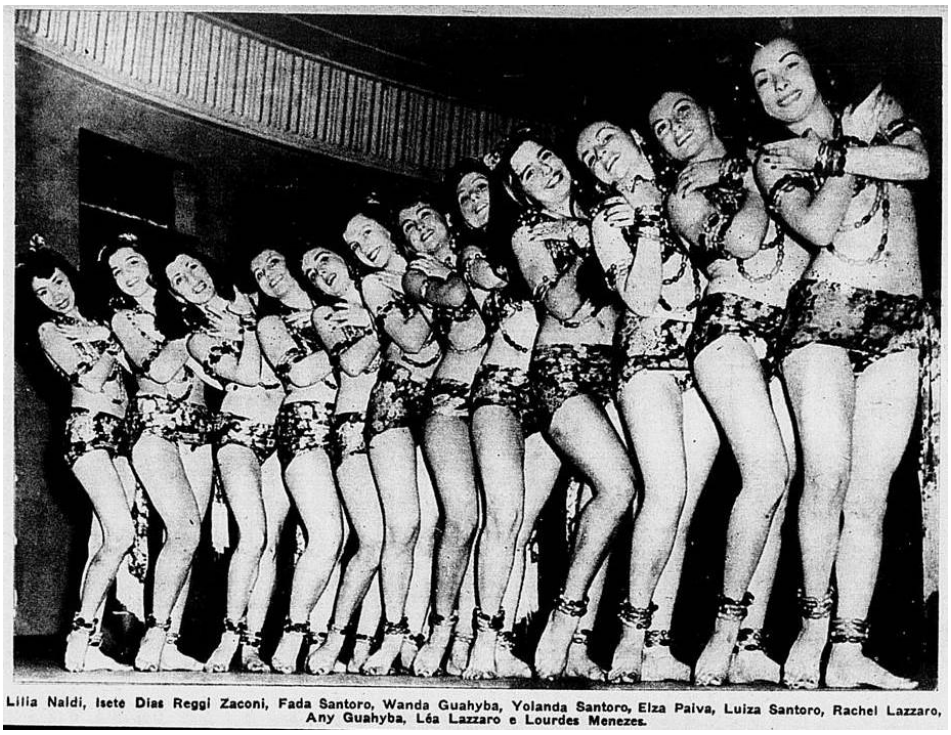
A indumentária de Volusia na figura 53 coaduna com a reproduzida pelos grupos pernambucanos, inclusive o arco de madeira com o qual ela posa. Um dos passos famosos da dança folclórica são os rápidos agachamentos, o que parece estar sendo reproduzido na foto. Em 1940 Volusia ainda estava se firmando como bailarina de "bailados brasileiros", mas já podemos notar suas pesquisas *in loco* refletidas na precisão do figurino.

O grupo de Volusia, tal qual o de Earp, era composto por suas alunas (figuras 55 e 56).

[160] Informações retiradas do site do governo de Pernambuco, disponível em < http://www.recife.pe.gov.br/pr/seccultura/fccr/cadastro/generico_24.php>, e do Diário de Pernambuco, disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/11/24/internas_viver,676789/caboclinhos-se-tornam-patrimonio-cultural-imaterial-do-brasil.shtml>, acesso em 02/01/2018.

Os figurinos sempre são repletos de adereços como colares, pulseiras, tornozeleiras e muitas vezes laços de fita na cabeça. De modo geral, não há grande destaque do figurino usado por Volusia em comparação com o usado por suas alunas.

Figura 55 – Alunas do Serviço Nacional de Teatro



Lilia Naldi, Isete Dias Reggi Zaconi, Fada Santoro, Wanda Guahyba, Yolanda Santoro, Elza Paiva, Luiza Santoro, Rachel Lazzaro, Any Guahyba, Léa Lazzaro e Lourdes Menezes.

Fonte: Jornal A Noite, 02 de janeiro de 1945.

Figura 56 – Alunas do Serviço Nacional de Teatro



Fonte: Jornal A Noite, 02 de janeiro de 1945.

Como seria de se esperar, as diferenças entre os trabalhos de Volusia e Earp extrapolavam os temas e pesquisas e se estendiam para a movimentação e figurino. Earp, como afirmou várias vezes, voltava-se muito mais para a Dança Moderna, como podemos observar pela forma adotada na figura 57.

Figura 57 – Earp em foto da coreografia “O Santo Raul Machado” de 1943



Fonte: LIMA, 2012, p.68.

A forma remete aos temas abstratos da Dança Moderna, com alguma inspiração em Graham e Wigman, e com o figurino fazendo uma clara alusão a Isadora Duncan. Os pés descalços se tornaram característicos da Dança Moderna após Duncan. Tudo o que sabemos acerca desse trabalho é o que Lima (2012, p.68-69) conta em sua tese: “Dança interpretativa do poema de abordagem filosófica sobre o poeta, o sábio, o filósofo e o santo”. Entretanto, não pudemos localizer o poema mencionado.

Figura 58 – Fotos de Earp para entrevista ao Jornal do Brasil



Fonte: Jornal do Brasil, 16 de outubro de 1966

Outra característica cara à Dança Moderna e, à altura dessa entrevista, já no começo de suas experimentações com a Dança Contemporânea, é o trabalho no chão que Earp trouxe para sua dança (figura 58). As torções de tronco também são marcantes para as danças de vanguarda do século XX. A malha preta e as meias muitas vezes substituem figurinos mais elaborados e a indumentária se torna mais minimalista, o que difere substancialmente da estética de Volusia em toda sua carreira nos palcos.

Figura 59 – Earp e alunas sócias do Fluminense Football Club[161]



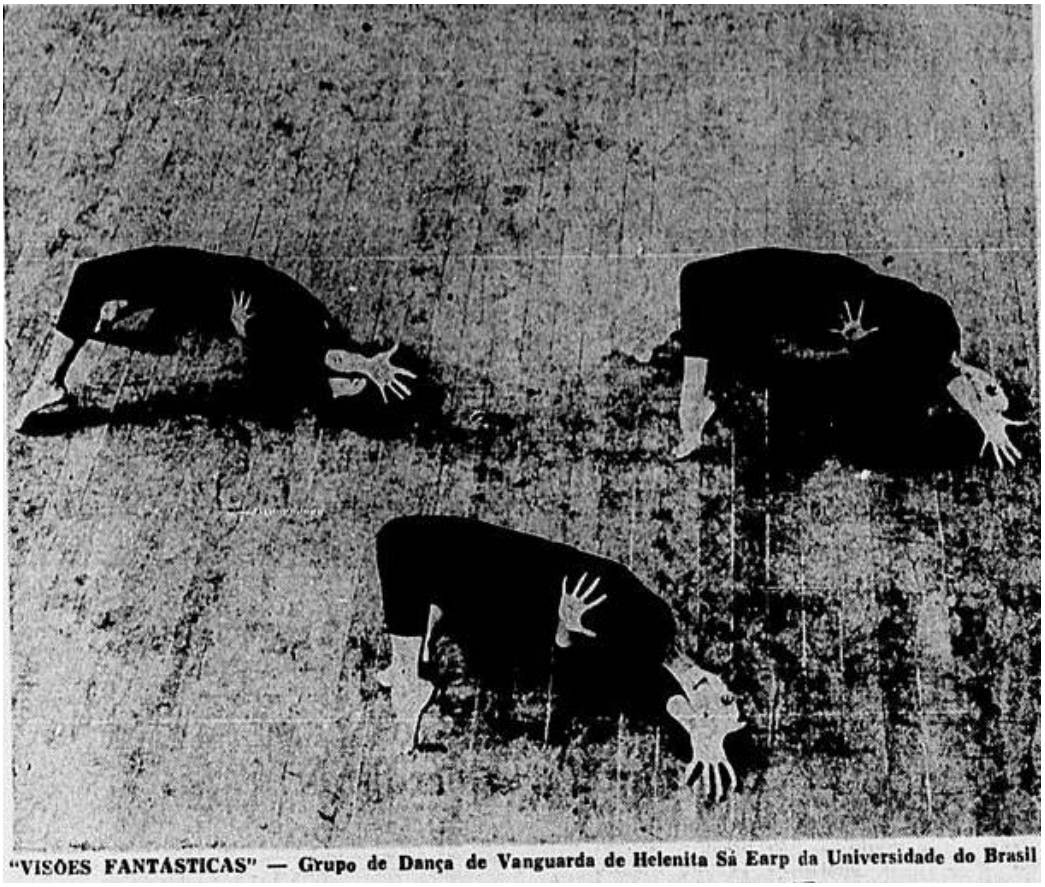
Fonte: Jornal Diário Carioca, 20 de dezembro de 1953

Na figura 59 vemos uma apresentação de Earp e algumas alunas do Fluminense durante a celebração de encerramento do ano letivo, promovida pelo Departamento Feminino de Cultura Física do Fluminense. Cabe relembrar que a ENEFD esteve sediada, em parte, nas instalações do Fluminense Football Club até o final da década de 1940 e começo da década de 1950, havendo, possivelmente, ainda alguns laços que ligavam alunos e professores a essa instituição ainda no ano dessa reportagem.

A conexão entre dança e Ginástica Rítmica ainda se mostra bastante clara na figura 59, com o uso de bastões, mas a estética adotada já remete às malhas e os pés descalços da Dança Moderna. Na verdade, esteticamente a transição entre Rítmica e Dança Moderna não foi de ruptura, já que dialogavam bastante em termos de liberdade e exposição de movimentos.

[161] Na legenda da foto: "Durante um dos números de dança rítmica, executado por sócias do Fluminense, vemos à direita a professôra Helenita Sá Earp".

Figura 60 – Grupo de Dança da UFRJ[162]



Fonte: Jornal Correio da Manhã, 25 de agosto de 1962

Na figura 60 vemos mais uma vez o Grupo de Dança de Earp, dessa vez em movimentações no solo que remetem muito à figura 58. Cabe ressaltar, nesse sentido, a torção de tronco e a mão espalmada horizontalmente. As malhas pretas (ou escuras), mais uma vez, e os pés descalços, são predominantes. Já nesse ponto o trabalho de Earp parece ter assumido de vez sua vertente de Dança Moderna, em íntimo diálogo com a Dança Contemporânea, deixando em segundo plano a Ginástica Rítmica.

Com essa breve análise imagética, buscamos demonstrar e finalizar da forma que nos é possível (já que o ideal, como dissemos, seria a comparação em vídeo) o que vimos discutindo ao longo dos três capítulos deste trabalho. A construção do imaginário popular baseado no nacionalismo refletido nas estilizações de Volusia, a visão vanguardista de Earp, que preferiu se voltar para os pensamentos e as experimentações que ganhavam corpo internacionalmente – sem, entretanto, negar a importância que o folclore exercia no período –, todos esses aspectos

[162] Na legenda: "Visões Fantásticas – Grupo de Dança de Vanguarda de Helenita Sá Earp da Universidade do Brasil".

impactam a estética, as poses para as fotos, os figurinos, os anos em que as imagens foram tomadas. Todos esses elementos estão imbricados ao longo do texto aqui exposto.

CONCLUSÃO

O presente texto procurou demonstrar a relevância do trabalho de Eros Volusia e Helenita Sá Earp para a consolidação da dança como arte no Brasil. Sendo ela uma arte ainda pouco estudada academicamente até hoje, mas em franca expansão em todo o território nacional, acreditamos poder somar à valorização dessa área do conhecimento através desta pesquisa.

As manifestações artísticas são por essência interdisciplinares. Elas se abrem para vários campos, e procuram integrar conhecimentos e saberes, e Helenita Sá Earp com seus Fundamentos da Dança talvez seja o maior exemplo disso. As artes também encontram espaço como ponte de ligação entre vários agentes e setores da sociedade, e Eros Volusia, com sua pesquisa etnográfica em várias partes do país, recolhendo saberes populares e levando-os, à sua maneira, a todo o Brasil e até outros países, também simboliza isso. A história, como uma ciência que se aplica a conhecer não apenas grandes nomes e eventos, mas também o cotidiano que constitui uma sociedade, prova-se, nesta pesquisa, como a melhor forma de analisar o impacto dessas duas pesquisadoras sobre a constituição do que hoje se faz em termos de dança no Brasil.

A dança, como uma arte efêmera, é entendida sempre como um processo. Por mais repertórios que possa haver, a constituição do espaço, da plateia, dos dançantes, tudo influencia de forma única para a construção de uma obra singular que se renova constantemente. A história, quando vista também como um processo, no sentido de (re)construir um contexto para os agentes históricos, sua sociedade, seu cotidiano, apresenta-nos uma miríade de possibilidades de análises sobre o mesmo objeto, em especial quando vista sob perspectiva comparada. Quando trabalhamos de forma comparativa, podemos avaliar as relações entre sociedade e objeto, as implicações da sociedade sobre o objeto e do objeto sobre a sociedade.

É baseado nisso que se constitui este texto. A criação da Escola de Bailados do Theatro Municipal, em 1927, veio consolidar o entendimento público (em especial entre as elites da capital) do que era a dança: O balé dito “clássico”. No afã de construir um ideal de brasilidade tão característico do período estado-novista, o poder político constituído abriu portas para fomentar, de diversas maneiras, a inserção de outras formas de ver e entender essa arte, ainda tão pouco entendida e difundida no período. A dança como arte chega tarde ao Brasil, se comparada às outras (já em 1922 tivemos a Semana de Arte Moderna), e Volusia e Earp são dois nomes essenciais para que ela não só se estabeleça, crie raízes, como também se espalhe para além do Rio de Janeiro.

Os problemas enfrentados para a conclusão desta pesquisa só reforçam a necessidade de uma ampliação do olhar científico e crítico da dança como manifestação cultural e artística dos povos, em particular no Brasil. Volusia e Earp exploraram um campo ainda inédito – Volusia nas danças populares, Earp, na Universidade –, enfrentaram críticas e foram desacreditadas por setores e pessoas que julgavam seus trabalhos menores, como muitos ainda julgam a dança na Universidade. Entretanto, ao encarar de forma crítica a inserção de ambas na sociedade do período, podemos observar como elas foram agentes de mudança – seja em consonância com o *status quo* da época, seja indo de encontro a ele, mesmo que de forma indireta.

Esta também é uma das funções da arte, ser agente de mudança. Diante das dificuldades encontradas na Europa da primeira metade do século XX, em especial com a Revolução Russa de 1917 e, posteriormente, a II Grande Guerra, muitos artistas se radicaram na América do Sul. Assim começou a nossa particular revolução artística, pelo menos em se tratando de dança. A partir desse contato com grandes artistas estrangeiros, os nossos próprios artistas começaram a se descobrir, a serem descobertos e a descobrir. Quem são, qual a sua dança e como podem agir sobre o próximo. Como podem mudar e ser mudados. Como podem construir um mundo melhor com sua arte.

Filhas dessa revolução (artística) nacional, que foi impulsionada pelas revoluções (políticas e, por que não, também artísticas) internacionais, Volusia e Earp cimentaram um caminho para que muitos outros artistas caminhassem. Volusia trouxe para os cassinos e para os palcos dos teatros do Rio de Janeiro a dança feita sobre o barro, sobre a terra do interior do país. Integrou danças de diversos estados, levando conhecimentos populares até então limitados a seus grupos culturais e despertando a vontade de outros de conhecer mais sobre aquelas partes do Brasil ainda exóticas para a capital. Earp construiu todo um conhecimento em suas pesquisas, pela primeira vez no Brasil olhando a dança com um olhar científico, que até hoje é estudado, discutido e experienciado na UFRJ e fora dela. Formou professores que levam para seu dia a dia nas escolas um conhecimento corporal que mostra que a dança pode ser poética, mas também pode ser científica. Não são saberes autoexcludentes, pelo contrário.

Longe de finalizar a questão (ou, antes, as questões – são muitas ainda), este trabalho apresenta-se como uma proposta de continuidade. A história da dança no Brasil ainda possui inúmeras lacunas, que demandam ser preenchidas. Buscamos preencher algumas delas. Muitas ainda permaneceram em aberto, mas, se com o esforço despendido para problematizar uma pequena parte da longa jornada da dança brasileira, representada aqui por Eros Volusia e Helenita Sá Earp, outras respostas e, sobretudo, outras perguntas tiverem surgido, consideraremos que foi um trabalho eficaz.

Referências Bibliográficas

Jornais

Todas as edições consultadas encontram-se no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível no endereço < http://hemerotecadigital.bn.gov.br/>.

Demais obras

ALVIM, Mônica Botelho; SILVA, Carla do Eirado; OLIVEIRA, Cintia Siqueira. Diálogos entre a Gestalt-Terapia e a Dança: Corpo, expressão e sentido. In: **Revista Ciência em Extensão**. São Paulo, Vol. 10, nº 3, p.41-55, 2014.

AMARAL, Fabiana Pereira do; CHAIGNET, Eloá Batista Teixeira. Dança na UFRJ – Um capítulo do ensino universitário de dança no Rio de Janeiro. In: **Revista de Ciências Humanas**. Viçosa, Vol. 14, nº 1, p. 96-105, jan/jun 2014.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARKIN, Lisa. SMITH, Marian. National dance in the romantic ballet. In.: GARAFOLA, Lynn (Org.). **Rethinking the sylph** – new perspectives on the romantic ballet. Hanover: University Press of New England, 1997.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e Discurso** – História e Literatura. São Paulo: Ática, 1995.

BAHR, Hermann. **Espressionismo**. Milão: Bompiani, 1945.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARBOSA, Maria Aparecida. **Dança de Urso, dança de Salomé**: Sobre “Atta Troll”, de Heinrich Heine. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372017000100021&script=sci_arttext&tlng=pt> Acesso em 03/11/2017

BARDET, Marie. **Philosophie des Corps en Mouvement** - Entre l'improvisation en danse et la philosophie de Bergson. Étude de l'immédiateté. 2008. 364 f. Tese (Doctorat Philosophie) – École Doctorale – Pratiques et théories du sens. Université Paris VIII - Vincennes - Saint-Denis, Paris, 2008.

BARROS, José D'Assunção. Origens da História Comparada. As experiências com o comparativismo histórico entre o século XVIII e a primeira metade do século XX. In.:

Anos 90, v. 14, nº 25. Porto Alegre,RS: UFRGS, 2007. p. 141-173.

_____. História Comparada – Um novo modo de ver e fazer a História. In.: **Revista de História Comparada**, v.1, nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. p. 01-30.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de Linguística Geral I**. 5ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.

BLOCH, Marc. Comparaison. In: **Revue de Synthèse Historique LXIX** (boletim anexo). Paris: 1930. p.31-39.

BORNHEIM, Gerd Alberto. O Conceito de tradição. In.: **Tradição e Contradição**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

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

BRANDSTETTER, Gabriele. The Code of Terpsichore The Dance Theory of Carlo Blasis: Mechanics as the Matrix of Grace. In.: **Topoi**. Vol. 24, nº 1. Springer Netherlands, january, 2005. p. 67–79. Disponível em <https://doi.org/10.1007/s11245-004-4162-x>. Acesso em 31/10/2017.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em Dança**: Parâmetros para uma História Contemporânea. Belo Horizonte: FID – Fórum Internacional de Dança, 2008.

BRITTO, Rossana G.; TARDOCK, Luciano Campos. **Noite na Macumba**: As religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volusia. In: PLURA, Revista de Estudos da Religião. ABHR – Associação Brasileira de História das Religiões, Vol. 6, nº 2, 2015. p.307-319.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança**: Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAMPOS, Marcos Antônio Almeida. **Histórias entrelaçadas**: Presença da Dança na Escola de Educação Física da UFMG (1952-1977). 2007. 204 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARLONI, Karla. Representação do Nacional (1930-1945): O Ballet e o Popular na Cidade do Rio de Janeiro. In: **Simpósio Nacional de História** – **ANPUH**, XXVII, 2013. Rio Grande do Norte. *Anais...* Natal: ANPUH-RN, 2013.

_____. **O Serviço Nacional de Teatro e a Formação do Balé Brasileiro**: Nacionalismo e Modernismo nos Palcos Cariocas (1937-1945). 2013. Trabalho apresentado no IV Seminário Internacional – Políticas Culturais do Setor de Políticas Culturais da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2013.

CASTRO, Caroline Konzen. **Métodos de balé clássico**: Uma perspectiva histórica. 2014. 163 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Departamento de Linguagem e

Tecnologia. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico** – A vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CERBINO, Beatriz. Jaques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro. Porto Alegre: 2008. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/Jaques%20Corseuil%20e%20o%20jornalismo%20de%20danca%20no%20Rio%20de%20Janeiro.pdf>. Acesso em 13/11/2017.

_____. Sapatilhas verde-amarelas. In.: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Ed. 44, maio de 2009. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/sapatilhas-verde-amarelas>. Acesso em 29/09/2016.

_____; BRUM, Leonel. **Movimentos da Dança Carioca** - Companhias e grupos de 1936 a 2013. Rio de Janeiro, 2013. E-Book. ISBN 9788589410052. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Y3IgAwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 31/03/2016.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DANTAS, Mônica. Movimento: visibilidade do sentido em dança. In: **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 59-98.

DE MICHELI, Mario. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2004.

DRUMOND, Maurício. Esporte e Política no Estado Novo. In: PONTES JR., Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo Adler (orgs). **O Velho, o Novo, o Reciclável Estado Novo**. Rio de Janeiro: De Letras, 2008.

DUARTE, Rafael Saldanha. **Concreto, Abstrato**: A expansão do pensamento à emergência do Movimento Moderno. In: Seminário Docomomo_br, 11, 2016. Recife. *Anais*... Recife: Docomomo, 2016. Disponível em <http://www.seminario2016.docomomo.org.br/> Acesso em: 02/05/2017.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

EARP, Helenita. **A Atividades Rítmicas Educacionais segundo nossa orientação na ENEFD**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.

ENDERS, Armelle. **A História do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

FEBVRE, Lucien. Une esquisse d'histoire comparée. In: **Revue de Synthèse Historique XXXVII** (128). Paris: 1924. P. 151-152.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global Editora, 2003.

GALDIOLI, Andreza da Silva. **A cultura norte-americana como um instrumento do soft power dos Estados Unidos**: o caso do Brasil durante a política de boa vizinhança. 2008. 147 f. Dissertação (mestrado) – UNESP/UNICAMP/PUC-SP, Programa San Tiago Dantas, 2008.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento Total** – O Corpo e a Dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

GOMBRICH, Erns Hans Josef. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

GROSSER, Manfred; NEUMAIER, August. **Técnicas de Entrenamiento**. Barcelona: Martínez Roca, 1986.

GUALTER, Katya Souza. A institucionalização da Dança na UFRJ e a sua disseminação no estado do Rio de Janeiro. In.: GUALTER, Katya Souza; CARDOSO, Liana da Silva (org.). **I Coletânea de Artigos do Departamento de Arte Corporal**. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2000.

_____; PEREIRA, Patrícia. **Apostila da disciplina Fundamentos da Dança**. Rio de Janeiro: DAC/ EEFD/ UFRJ, 2000. 21 p.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Vestígios da Dança Expressionista no Brasil** - Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. 1998. 257 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KOCKA, Jürgen. Comparison and beyond. In.: **History and Theory**, v.42. Connecticut: Wesleyan University, 2003. p.39-44.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, André Meyer Alves de. **A Poética da Deformação na Dança Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed Monteiro Diniz, 2004.

_____; EARP, Ana Célia Sá; VIEYRA, Adalberto Ramon; EARP, Helenita Sá; GARCIA, Elena Moraes. Dança e Ciência: Uma reflexão preliminar acerca de seus princípios filosóficos. In: **Boletim Interfaces da Psicologia da UFRuralRJ**. Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 1, Junho de 2009.

_____. **Dança e Ciência**: Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp. 2012. 251 f. Tese (Doutorado em Ciências) – Instituto de Bioquímica Médica. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

_____; EARP, Ana Célia Sá; COHEN, Sara. Processos de criação da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ no contexto da Ciência & Arte. In: **Congresso Internacional de Intermidialidade**, I, 2014. Juiz de Fora, MG. *Anais*... Juiz de Fora: UFJF, 2014.

LIMA, Lenir Miguel de. Um Momento da Dança em Goiás. In: **Revista Pensar a Prática**. Goiânia, Vol. 1, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sérgio Moraes de. O novo em construção: O edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a disputa do espaço arquiteturável nos anos 1930. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Capanema**: O ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: FGV e Universidade São Francisco, 2000.

LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer. **História do Rio de Janeiro**: do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MADUREIRA, José Rafael. **François Delsarte**: Personagem de uma dança (re) descoberta. 2002. 116 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Linguagem e Arte) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Campinas, 2002.

MAIA, Andréa Casa Nova; SANTIAGO, Ana Paula Brito. Imagem, Memória e Sensibilidade: O corpo brasileiro na dança de Eros Volusia e nos desenhos de Rugendas e Debret. In: **Simpósio Nacional de História – ANPUH**, XXVI, 2011. São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

MALUF, Ued. **Cultura e Mosaico** – Uma Introdução à Teoria das Estranhezas. Niterói: Sol Nascente, 1997.

MELO, Victor Andrade de. A Educação Física e o Estado Novo (1937-1945): A Escola Nacional de Educação Física e Desportos. In: PONTES JR., Geraldo; PEREIRA, Victor Hugo Adler (orgs). **O Velho, o Novo, o Reciclável Estado Novo**. Rio de Janeiro: De Letras, 2008.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. **Vestidos de realeza**: Contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967). 2012. 181 f. Dissertação (mestrado) – IFCH/UNICAMP, Campinas, 2012.

MEYER, Sandra. Imagens do feminino e do nacionalismo nas danças solo no brasil: o bailado de Eros Volúsia e a performance de Luiz de Abreu. In: **Revista Urdimento**. Florianópolis, nº 21, dez de 2013.

MIRANDA, Regina. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: MEC / FUNARTE, 1979.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. In.: **PISEAGRAMA**, nº 11. Belo Horizonte, 2017. p. 20-25. Disponível em <http://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma>, acesso em 09 de jan de 2018.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre** – Cartas sobre a Dança. São Paulo: EDUSP, 2006.

MORAES, Isaias Albertin de. **A Política Externa de Boa Vizinhança dos Estados Unidos para América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial.** 2008. 50 f. Monografia (Especialização em Relações Internacionais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

MOREAU, Daniela Maria. Clemente Mariani – Político e Empresário. 1992. 420 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Campinas, 1992.

MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas. 2006. 240 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2006.

NEIDISH, Juliet. **All that strange and mysterious folk**: studies in ballet supernaturals – Dance Perspectives. New York: M.Dekker, 1975.

OLIVEIRA, Lara Seidler. **Dancidade**: Gesto como campo de circulação de forças. 2012. 202 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Introdução. In.: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo**: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro:

Zahar, 1982.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**. Princípios e Procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2002.

OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto** – Visões Paralelas de Espaço e Tempo na Arte e na Ciência. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PAVLOVA, Adriana. **Maria Olenewa**: a sacerdotisa do ritmo. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PEREIRA, Carlos Augusto Santana. A Dança na Universidade Moderna: Apontamentos a partir de um estudo do currículo do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. In: **Arquivos em Movimento**. Rio de Janeiro, Vol. 4, nº 1, Jan/Jun de 2008.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. **Eros Volusia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

PIRENNE, Henri. De la méthode comparative en Histoire. In: MARES, G. des; GANSHOF, F.-L. (eds). **Ve. Congrès International des Sciences Historiques**. Bruxelles: Weissenbruch, 1923. P.19-28.

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

REIS, Daniela. 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. In: **Revista Fênix**. Uberlândia, Vol. 2, ano II, nº 3, jul/ago/set de 2005.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RODRIGUES, Eliana. A trajetória Dialética da Dança Pós-Moderna. In: **Repertório Teatro e Dança**. Salvador, Ano 2, nº 2, 1999-2. p.12-17.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

RUIZ, Giselle. **Arte/Cultura em Trânsito**. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SAID, Edward W. **Orientalismo** – O Oriente como invenção do Ocidente. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2007.

SALADAIN, Lise. **Approche critique du "corps disponible" dans le champ chorégraphique** : une contribution à l'étude des modes de structuration du monde de la danse par l'entrée de la diffusion des savoirs. 2017. 245 f. Tese (Doctorat Sciences de L'Éducation) – Faculté des Sciences de L'Homme. Université de Bordeaux, 2017.

SANTOS, Mariana Alves Prazeres dos. **Discriminação e Preconceito no Universo do Balé Clássico**. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista alemã**: contribuições e incentivos para a dança na Bahia. 2008. 135 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, 2008.

SCHEMES, Claudia. **Festas cívicas e esportivas**: Um estudo comparativo dos governos Vargas (1937-1945) e Péron (1946-1955). Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

SCHMIDT, Richard A. **Aprendizagem e Performance Motora**. São Paulo: Movimento, 1993.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: FGV e Paz na Terra, 2000.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

SILVA, Lucas Victor. **O Carnaval na Cadência dos Sentidos**: Uma História sobre as Representações das Folias do Recife entre 1910 e 1940. 2009. 381 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SILVA, Soraia Maria. **Poemadançando**: Gilka Machado e Eros Volúsia. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SIMMEL, Georg. A Aventura. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Org). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 169-184.

SINGER, Robert N. **El Aprendizaje de las Acciones Motrices en el Deporte**. Barcelona: Hispano Europea, 1986.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: A Dança Contemporânea em Cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. **As Origens da Modern Dance** – Uma análise sociológica. São Paulo: Annablume, UCAM, 2009.

SOUZA, Maria Inês Galvão. **Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro**: Tradição e inovação na cena contemporânea. 2010. 227 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

SZMRECSÁNYI, Tamás e SUZIGAN, Wilson (orgs.). **História econômica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Hucitec / Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica / Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2002.

TEIXEIRA, Eloá Batista. **CALI-COREO-GRAFIA**: Um encontro entre a dança e a escrita. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2012.

TEIXEIRA, Tato. Corpo Disponível - processos e modos de interação. In. **O Percevejo Online**. Rio de Janeiro, Vol. 7, nº 2, jul/dez de 2015. p. 207-224.

THELM, Neyde; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. História Comparada: Olhares Plurais. In.: **Revista de História Comparada**, v. 1, nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. p. 01-23.

TOZETTO, Vanessa. **Apostila Fundamentos da Dança**. Rio de Janeiro: DAC / EEFD / UFRJ, 2006.

TROTTA, Mariana de Rosa. **A Dança-Espetáculo**: Uma análise semiótica. 2010. 199 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2010.

VELLOSO, Mônica Pimenta; OLIVEIRA, Lúcia Lippi; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo**: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar e UFRJ, 1995.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos Espaços das Rupturas: Olhares sobre Influências das Danças Moderna e Expressionista no Brasil. In: **Revista Fênix**. Uberlândia, Vol. 6, Ano VI, nº 3, jul/ago/set de 2009.

WAILLE, Franck. **Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871)** - Des interactions dynamiques. 2009. 1036 f. Tese (Doctorat d'Histoire contemporaine) - Département Histoire. Université Jean Moulin-Lyon 3, Lyon, 2009.

WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro (Orgs.) **Capanema**: O ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: FGV e Universidade São Francisco, 2000.

ANEXOS

ANEXO I - ENTREVISTAS

ANEXO I.1.

PROF.ª DR.ª INÊS GALVÃO DE SOUZA, PROFESSORA DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UFRJ.

1- Qual a sua formação?

Eu sou graduada em Educação Física, fiz licenciatura em Educação Física na UFRJ, depois eu fiz Mestrado na UFF em Ciências da Arte e depois eu fiz Doutorado em Artes Cênicas na UNIRIO.

2- Quando, onde e como se deu seu contato com o trabalho de Helenita Sá Earp?

Quando eu estava fazendo a graduação em Educação Física na UFRJ, meu primeiro contato não foi com a professora Helenita, foi com a professora Glória Futuro, que fazia pesquisa junto com a professora Helenita. Então foi assim que eu conheci a Teoria da professora Helenita. Mas a professora Glória[163] me chamou para a Companhia de Dança, onde eu tive contato com a filha da Helenita, a professora Ana Célia. Então o meu contato com a professora Helenita foi via o grupo de dança que era coordenado, dirigido, pela professora Ana Célia.

3- Qual o impacto (caso haja) o método de Helenita Sá Earp exerce ou exerceu sobre sua formação profissional em dança, e sobre seu trabalho de ensino e criação na área?

Ah, o trabalho da professora Helenita foi fundamental para a minha formação, porque eu já fazia balé, fiz balé desde os 7 anos, fiz vários estilos de dança, jazz, afro, numa academia, e quando eu cheguei na Escola de Educação Física, que meu primeiro contato foi via professora Glória, eu fiquei meio, assim, surpresa e, porque não dizer, apavorada, né, porque pela primeira vez na vida eu tinha me dado conta de que eu não tinha conhecimento sobre o meu próprio corpo, um conhecimento que me desse autonomia em relação ao meu corpo. Então esse foi o primeiro impacto da Teoria sobre a minha vida e na minha formação. E isso me suscitou realmente a curiosidade de investigar mais a dança, partindo do descobrimento das possibilidades do corpo em relação a toda a Teoria dela, aos Parâmetros Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo. Então meu primeiro contato foi impactante nesse sentido, porque eu vinha de um balé onde a construção era muito padronizada, e de repente eu me dei conta de que eu mesma não sabia criar um trabalho, eu não saberia executar determinados movimentos partindo

[163] Sobre a professora Glória Futuro Marcos Dias, ver nota 66.

da minha própria criatividade. Então, assim, foi a partir daí que eu comecei a ver que dança era que eu poderia fazer com meu corpo e não só aquela tão padronizada como a do balé. Então, assim, se eu posso dizer dois momentos marcantes que eu tive na minha formação como profissional, como artista, o primeiro marcante, foi decisivo mesmo, foi o contato com essa Teoria e segundo no doutorado, quando eu fiz algumas disciplinas de teatro, que aí eu tive um outro campo de conhecimento que se relacionou e casou muito bem com a própria Teoria da professora Helenita.

4- Como você vê, no contexto de formação superior em dança, a escolha de Helenita Sá Earp para a UFRJ, na época chamada Universidade do Brasil? Essa escolha se deve a uma carreira anterior? Se recorda ou tem conhecimento de trabalhos anteriores à entrada dela na universidade?

Eu acho que a Helenita, ela, assim, eu tenho um desconhecimento em relação ao trabalho anterior dela. Acho que ela foi fundamental naquele momento, naquele lugar, porque ela tinha uma conjuntura social que propiciava realmente que ela ficasse ali – ela era mulher de um almirante. Então, assim, ela não era qualquer pessoa do meio artístico, ela tinha de certa forma um "protegimento", vamos dizer assim, uma proteção em relação a isso. Acho que ela foi muito inteligente porque, num meio masculino, onde ela não poderia nominar dança como uma carreira dentro de uma universidade militar, ela conseguiu colocar dança com esse nome, que era chamado de rítmica. Então acho que Helenita foi fundamental nesse desenvolvimento de uma arte do corpo dentro da dureza de uma Academia de Educação Física que era extremamente militar. Nesse sentido, acho que teve uma grande contribuição, porque acho, talvez, que outra artista não teria tal proteção, não teria uma sacação tão grande daquele ambiente científico que deveria ter um contato com a sua própria arte, né. A arte dela era muito contaminada pela ciência, então, nesse sentido, dialogava bem com aquele espaço universitário, onde se preconizava, logicamente, a razão. Enfim, então eu acho que foi muito importante ela estar ali naquele momento.

5- Qual o alcance do trabalho de Helenita Sá Earp, na sua opinião? Era circunscrito à universidade ou também se preocupava em atingir outros públicos?

Bom, eu acho que ela tinha uma primeira preocupação que era solidificar aquele espaço de dança ali dentro da universidade, isso já era bastante coisa. Acho que ela tinha, sim, uma preocupação de inovar a dança, isso pensando numa construção maior de sociedade, acho que sim, e acho que ela teve um alcance, porque ela conseguiu fazer essa solidez dessa arte dentro

da universidade, e ao mesmo tempo ela também conseguiu passear um pouco, com a formação do grupo de dança, que ela fez um grupo de dança, ela conseguiu atingir outros locais. E também conseguiu trazer para o grupo dela alguns artistas que depois foram difundir, de uma certa forma, a dança dela em outros espaços, como a Lourdes Bastos[164], por exemplo, a Tônia Carrero[165], que foi pra TV, era uma artista de teatro e tal... Enfim, acho que ela poderia não ter tanta intenção, mas como ela queria, na verdade, mostrar o trabalho dela, isso acabou acontecendo.

5.1.- No caso de alcançar outros públicos, tem exemplos dessas atuações externas à universidade?

Sim, na verdade eu me lembro de conversas com a Ana Célia, e tem algumas fotos que eu acho que Ana Célia tem, por exemplo, ela se apresentou muito no MAM (Museu de Arte Moderna), e ela se apresentou, se não me engano, em 17, 15, 13, não sei, universidades americanas. Se não me engano foi também ao México, ou seja, ela tinha uma boa entrada principalmente nas universidades, por estar localizada também numa universidade muito importante no país. Então essa coisa de estar também no MAM era um espaço, uma ambiência super moderna pra época, várias coisas aconteciam no MAM... Enfim, isso é mais ou menos o que eu me lembro, daquilo que eu conheço a partir da professora Ana Célia.

6- Sabemos que, historicamente, durante grande parte do período de atuação de Helenita Sá Earp, a universidade era exclusiva para as elites. Complementando a pergunta anterior, na sua opinião, havia a preocupação de alcançar especificamente as camadas mais pobres da população?

Eu acho que ela não tinha esse pensamento em termos de objetividade para isso. Mas eu acho que o que norteava o pensamento dela sobre a dança tinha uma relação também com isso, a partir do momento que a base do pensamento dela é que todo corpo pode dançar. Então isso eu acho que já era uma sacada para compreender que a dança podia estar em vários corpos, que não os corpos já elitizados que frequentavam academias e tal. Eu acho que ela tinha até noção disso, mas não sei se ela tinha essa preocupação de estar difundindo a dança na periferia ou nas comunidades mais carentes. Eu acho que de uma certa forma a preocupação maior dela era

[164] Coreógrafa e mestra de dança moderna, nascida em 1927. Foi aluna de Helenita Sá Earp, Martha Graham e José Limón.

[165] Maria Antonietta Portocarrero Thedim, conhecida artisticamente como Tônia Carrero, nasceu em 1922 e formou-se em Educação Física. Obteve sua formação de atriz em cursos em Paris.

primeiro estabelecer um conceito novo, inovador sobre dança, explodindo um pouco essa ideia acadêmica, acadêmica não no sentido universitário, mas de academia de dança de que o corpo só poderia fazer modelos prontos. Então eu acho que quando ela pensa nessa estrutura de corpo em que o corpo é olhado como uma potência de possibilidades, eu acho que ela já está pensando que qualquer corpo pode dançar, né, desde que seja preparado, pensado para tal. Tem uma coisa de uma diversidade maior de corpos, e nesse sentido acho que tem um pensamento já difusor aí, não necessariamente de forma objetiva.

6.1.- Em caso afirmativo, que tipo de trabalho foi desenvolvido?

O que eu me lembro é que a Helenita tinha uma coisa de estar preocupada em fazer uma produção artística que tivesse muito vinculada também à teoria dela. O tipo de trabalho artístico que ela fazia, as próprias composições, eram aprofundamentos dos temas de didáticas dela, os temas de corpo que ela trabalhava. Então ela aprofundava o Espaço e a Forma, ela tinha trabalhos que enfocavam o Tempo, tinha uma construção pensada, didaticamente pensada a partir de um conhecimento. Mas em termos de apresentação, para onde ela foi, isso eu não tenho ideia.

7- Você acha que ambientes políticos, contextos históricos específicos impactaram o tipo de dança que foi produzido por Helenita Sá Earp e seus alunos?

Ah, eu acho que sim. Eu acho que teve uma fase grande da Helenita, no contexto dessa coisa nacionalista, da produção de uma cultura nacional, eu acho que ela foi extremamente influenciada pelo folclore brasileiro, pela cultura popular. Tanto é que os trabalhos que ela leva para fora, para as universidades americanas, são trabalhos que realmente estão muito encorpados com a coisa do folclore. Isso eu acho que tem uma coisa de reafirmar uma identidade nacional, e essa época Vargas tem a ver com isso. Então com certeza ela foi influenciada. E aí eu acho, não sei também, é uma coisa a se pesquisar, a influência em relação ao ambiente familiar dela, ela era mulher de um almirante, como que na produção artística ela não ia reforçar essa identidade nacional? Inclusive pelos nomes dos trabalhos dela – que agora eu não vou me lembrar – que ela levou para fora, tem muito esse conceito, essa cara de uma cultura folclórica brasileira. Então com certeza ela foi influenciada.

8- Helenita Sá Earp desenvolveu um trabalho de longa duração, passando por diversas fases políticas do país, tais como o Estado Novo, ditadura militar, redemocratização. Você avalia que essas mudanças exerceram um impacto perceptível no trabalho desenvolvido

por ela? Ela falava sobre o assunto em sala de aula ou havia um distanciamento entre sua produção educacional-artística e a política do país?

Talvez alguma poderia ser blindada, né, eu não sabia nessa época o que podia ser produzido. Na verdade, o meu conhecimento sobre a obra da Helenita é muito mais pelo que eu vi nos recortes de jornal do que ter visto mesmo, na realidade eu não vi nada. E o meu conhecimento em relação a ela, quando eu conheci a Helenita, eu a conheci dando aula para mim, ela deu aulas para mim pelo grupo de dança. Ela não me deu uma disciplina, eu não experimentei Helenita professora da universidade, eu experimentei a Helenita professora da universidade, mas num projeto artístico onde a filha dela, na verdade, coordenava. Então Helenita dava aulas para a gente, as aulas dela eram extremamente fortes e, se eu posso pensar nessa influência política no corpo dela, para mim, a aula dela era muito disciplinada e muito objetiva, partes do corpo, não tinha uma coisa dançada e fluente. Tinha uma coisa exercício, exercício, exercício e exercício onde ela buscava que a alma estivesse junto, esse corpo integrado estivesse junto, mas, ao mesmo tempo, as aulas dela eram muito objetivas. Tinha uma correção muito detalhista do movimento, às vezes a gente tinha ideia de que nunca iria acertar, porque, por mais que a gente fizesse o que ela pedia, sempre tinha algo que faltava ali. Então eu conheci mais essa Helenita já professora querendo desenvolver e sempre dando aula pra gente, não parar – o que ela queria era não parar.

9- Helenita Sá Earp começou sua carreira na UFRJ (chamada, então, Universidade do Brasil), no período conhecido como Estado Novo, onde alguns dos carros chefes da política nacional eram a criação de uma imagem própria para o brasileiro, o nacionalismo exarcerbado e o foco no que era considerado "coisas da terra". Sob sua ótica, esse período em específico e esses direcionamentos governamentais impactaram de alguma forma o trabalho de Helenita Sá Earp e a criação do Sistema Universal da Dança, posteriormente denominado Fundamentos da Dança?

Eu acho que o pensamento dela é extremamente científico, né, eu já falei sobre isso. Mesmo sendo um pensamento que propicia uma criatividade maior na arte do corpo, por que, porque cria possibilidades de análise, de sínteses do corpo dançante, mesmo sendo um trabalho muito sensível, ele é um trabalho muito ligado às ciências duras, eu acho. Tem uma coisa matemática, tem uma coisa musical – que também é matemática –, tem um conhecimento e uma fragmentação do corpo muito grande, que ela foi beber na anatomia, ela foi entender o tempo na física. Então acho que tem na relação do conhecimento, do desenvolvimento da teoria dela uma influência muito grande desse momento que era uma coisa também das ciências mais duras

serem desenvolvidas como tais, ela estava dentro da universidade, né. Eu vejo, pensando até na possibilidade de como se desenvolve a didática dentro da teoria dela, a gente sempre tem um perigo muito grande da didática dela cair numa mecanização do gesto – por conta de ser muito científica, muito analítica. Não é o fato de entender que o movimento pode ser combinado sucessivamente ou simultaneamente que você vai fazer essa aplicação de forma dura em sala de aula – você está falando de um corpo que dança. Então como é que você pode reelaborar esse pensamento, mas pensando num corpo criativo, num corpo sensível que sente no tato, que tem cheiro... Relacionar essas questões eu acho que é algo profundo da teoria dela, e que eu acho que ela estava preocupada também, mas quando ela desenvolve essa teoria pensando nessa análise, pensando nesse corpo dentro dessa ciência de conhecimento, ele corre sempre o risco de cair num lugar complicado da extrema racionalidade. Então eu acho que foi muito influenciado pelo período em que ela viveu, para poder valorizar a arte ela teve que passar também por esse conhecimento mais duro. Mas isso foi bom para a teoria dela.

10- Dentre os artistas citados por Helenita como referências para estabelecer as bases de seu trabalho, estão Isadora Duncan, Rudolf Laban e Émile Dalcroze. Na sua opinião, é possível notar também alguma referência a danças folclóricas ou regionais brasileiras na estruturação desse trabalho?

Não é uma coisa que eu tenha certeza, mas eu acho que esses pensadores que você falou anteriormente como Isadora Duncan, Dalcroze, o próprio Laban, eu acho que eles têm uma influência em termos de pensamento sobre a dança; quando eu penso no folclore em relação com a dança da Helenita, não tem uma influência de um pensamento sobre a dança, acho que tem uma influência sobre a estética da dança em si, e não acerca do que é um conceito sobre dança. A Helenita tem muito a ver com a Isadora nesse sentido de buscar uma dança livre, um corpo liberto, pés descalços, de pensar esse corpo mais aberto. E a dança folclórica entra mais em termos de pensar uma possibilidade ou outra desse corpo, não em termos de marcar um conceito ou uma essência sobre a própria dança dela, né, isso é o que eu imagino.

11- Nos textos autorais de Helenita Sá Earp disponíveis nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos, além da tese de livre docência produzida em 1949 e publicada em 2000, percebe-se que a educação era sua principal preocupação. No dia a dia de trabalho com ela, também era assim? Sua ênfase era nas questões pedagógicas da dança?

Ah, eu acho que sim. Eu acho que até pela própria criação da teoria, ela tinha um pensamento

muito da pedagogia da dança, na descoberta desse corpo. Tanto é que ela falava muito sobre um corpo que não é uma preparação de corpo para ser um artista, ela falava muito dessa questão da saúde desse corpo, de preparar um corpo para a vida, e não para o palco propriamente dito. E eu acho que quando ela pensa esses parâmetros, que na verdade ela divide com a ideia de aprofundar e compreender o corpo, eu acho que já tem aí uma ideia de educação mesmo, muito mais do que pensar só... Porque é lógico que isso vai influenciar a estética, esse corpo livre vai influenciar numa estética pro palco, mas eu acho que o pensamento dela era muito mais pensar num sentido de ser humano, no ser humano integral, que tivesse domínio sobre suas possibilidades, e isso eu acho que é um pensamento extremamente pedagógico e não só artístico.

12- Em termos de material escrito citado anteriormente, houve pouco desenvolvimento sobre questões relativas a criação, tais como relações estabelecidas com áreas como música, cenário, figurino, quando da produção de coreografias e/ou espetáculos. Essa relação entre áreas se dava de forma mais experimental ou havia um estudo prévio aprofundado?

É, eu não sei dizer. Eu sei que a Helenita sempre tendia a ser uma pessoa muito inovadora, mas se ela era autodidata em relação a isso, eu não sei. Se era ela que experimentava, se ela tinha equipe, eu não sei, acho que a Ana Célia é que pode dizer. O que eu sei é que ela era tão arvorada por achar uma resposta para a questão do palco dela que eu sei de uma história – que eu acho que é verdade, eu não sei se é uma conversa de telefone sem fio – mas uma história de que ela não estava satisfeita com uma música que ela usava em uma coreografia, não estava satisfeita, não estava satisfeita, e no dia da apresentação, na hora de dançar ela trocou a música. E todos os artistas ficaram apavorados, mas dançaram aquela música nova. Isso tem uma coisa de estar experimentando sim, agora, como ela era orientada, eu não sei dizer.

13- Helenita Sá Earp fazia reuniões com artistas das áreas citadas, ou seja, músicos, cenógrafos, figurinistas, para discutir a criação conjunta das obras, ou quando em contato com esses profissionais ela já tinha em mente os parâmetros de criação da coreografia e/ou espetáculo e passava então para eles esses parâmetros?

Eu acho que, provavelmente, se ela tinha equipe, ela faria reuniões, mas eu também não sei dizer o que acontecia. Acho que ela devia propor... Porque como a ideia dela também tinha uma questão de laboratórios, de pensar a dança dessa forma mais aberta, eu imagino que a característica dela seja criar em conjunto. Porque ela tinha uma coisa nas aulas dela que, quando

ela via um movimento novo nosso, ela valorizava muito. Ela olhava e "olha, que lindo!". Então eu imagino que, ela criando trabalhos coreográficos, ela devia ter uma questão mais coletiva, mais participativa, e não criar tudo sozinha. Mas essa também é uma resposta no achismo, numa impressão sobre aquilo que ela falava.

14- Como se dava o processo de criação de obras coreográficas sob a tutela de Helenita Sá Earp? Era um processo aberto, com colaboração de outras pessoas, ou determinado por ela? Caso fosse aberto, aberto para quem? Havia espaço de criação para os alunos em sala de aula e/ou na elaboração de espetáculos?

É, eu não sei, eu acho que sim, mas é apenas uma hipótese, não é uma verdade. O que eu acho bonito – e aí eu vou fazer um apanhado do que era Helenita para mim, por isso eu acho que ela era uma grande artista, uma grande educadora –, o que eu conheci na reta final da Helenita dando aula, porque quando eu a conheci ela já tinha uma idade, não sei se 70 anos talvez, não sei, ela não deixava de mover o corpo dela um só dia. E ela tinha uma relação com a natureza muito grande. As vezes que eu fui para a casa dela na Barra da Tijuca, a gente ia junto para a praia e ela fazia exercício. Quando a gente viajava junto para Mauá, ela me dava aula em cima da pedra, ela me ensinava a deitar na pedra para captar a energia. Então ela era uma pessoa extremamente preocupada com uma saúde, mas que não era só uma saúde física, ela pensava sempre na questão das energias cósmicas, tinha um pensamento que era muito bonito em relação a isso. Fora aquela vontade, aquele desejo de sempre manter uma arte viva no dia a dia dela. Quer dizer, ela não era uma pessoa só de falar, ela era uma pessoa que realmente vivia aquela teoria dela no dia a dia, porque ela fazia todos os exercícios e cada dia eram exercícios novos, mesmo que partindo de fundamentos já estabelecidos, ou de movimentos anatômicos, possibilidades... Mas você via nela uma beleza na ação de mover-se e uma crença na saúde espiritual dela a partir daquelas combinações todas que ela fazia que era uma coisa muito bonita. A minha proximidade, a minha admiração por ela, era muito mais do que só por uma professora, ou uma artista acadêmica, era por uma grande mulher que ela me apresentava, uma mulher forte, que acreditava no ser humano, de querer espraiar aquela dança, não para um lugar ou para outro, mas para o universo, eu acho, e por isso eu acho que esse nome caía tão bem para o sistema dela, Sistema Universal de Dança. Mas é isso, esse é o meu contato, meu contato maior mesmo foi com a professora Ana Célia

Obrigada, professora, há mais alguma coisa que você gostaria de complementar?

Eu não sei se complementar, mas falar um pouco da importância desse seu trabalho, pelos

poucos registros que a gente tem, pela pouca investigação que a gente tem de uma pessoa que é tão importante na dança... Foi por causa dela que a dança continuou na UFRJ, é por causa dela que hoje a gente tem três cursos de dança na UFRJ, mesmo que tenham sido criados pela filha dela, mas foi ela que realmente deu esse pontapé inicial para acontecer isso tudo, para a dança ser um conhecimento aprofundado. E logicamente o conhecimento produzido fora da universidade também é importante, mas entender esse conhecimento produzido fora, é importante a universidade compreender e dialogar com ele. Então esse seu estudo eu acho incrível porque revela mais ainda a importância dessa grande figura da dança no Brasil.

ANEXO I.2.

PROF.ª DR.ª TATIANA DAMASCENO, PROFESSORA DOS CURSOS DE DANÇA DA UFRJ.

1- Qual a sua formação?

Eu sou formada em Licenciatura Plena em Educação Física, depois fiz uma especialização em Arte, depois eu fiz uma especialização em Psicomotricidade, aí fui para o Mestrado em Ciência da Arte e o doutorado em Artes Cênicas.

2- Quando, onde e como se deu seu contato com o trabalho de Helenita Sá Earp?

O meu contato com o trabalho da Helenita foi através da graduação em Educação Física, porque tem algumas disciplinas que você cursa e todas as disciplinas que são cursadas aqui na Educação Física trabalham com a Teoria, os Fundamentos da Dança. Então eu tive o primeiro contato através das aulas de Dança, através da Glória Futuro Dias. E eu achei bem interessante e muito estranho. Pensei gente, eu nunca vi isso, e achei bastante estranho aquela coisa toda, aquele modo de produzir dança, de entender o corpo e de criar também, porque não estava acostumada com isso, né. Fazia uma dancinha meio que de fundo de quintal lá no meu subúrbio de Guadalupe – que era balé clássico, obviamente, não poderia ser outra técnica – e eu achei muito estranho aquilo tudo. Mas enfim, fui me adaptando e acho que me adaptei bem a essa teoria. E depois eu tive contato através da monitoria, porque com o desenvolvimento da disciplina, a Myda, que era outra professora, ela me chamou para fazer parte da monitoria. "Tatiana, você não quer tentar a monitoria de dança", e eu disse poxa, é muito cedo, a monitoria começava tipo 6h15 da manhã, eu morava em Guadalupe e não tinha ônibus, aliás, só tinha um ônibus para vir para cá, né, o 945. Então eu dizia, nossa, é impossível, muito cedo, mas enfim, peguei a monitoria, comecei a desenvolver, fiquei um ano na monitoria de dança aqui na Educação Física, e foi quando a Ana Celia me chamou para fazer parte da Cia de Dança, mas isso é uma outra história.

3- Qual o impacto (caso haja) o método de Helenita Sá Earp exerce ou exerceu sobre sua formação profissional em dança, e sobre seu trabalho de ensino e criação na área?

A teoria da Helenita foi fundamental para o meu trabalho, eu digo que a teoria da Helenita foi fundamental para a minha vida. Para os caminhos que eu trilhei, não só dentro da universidade mas fora da universidade também. Então foi uma descoberta muito importante, de uma liberdade muito grande. Eu não tinha formação em dança, então para quem não tem uma

formação em dança – eu não posso responder por quem tem – mas como eu não tinha, vê que eu poderia entende-la no meu corpo e produzi-la através dos meus movimentos e criar outros movimentos foi muito importante. Foi uma libertação, essa é uma teoria libertadora, quando você aproveita bem ela, e se empenha, porque tem todo um entendimento, tem toda uma conexão que você começa a fazer que não é uma conexão que se trata só da produção do físico, do movimento físico, mas é de um movimento físico conectado com esse social, com esse emocional, com essa integração toda desse ser no mundo. Então envolvia muitas coisas, envolvia uma filosofia, um outro entendimento de ser no mundo, de um outro entendimento também de estar num grupo social e como você doa para esse grupo e também recebe, então fica numa permanente escuta daquele grupo e também de uma fala, você exerce também uma fala, então isso tudo é um aprendizado. Que foi se dando, então para mim a formação foi importantíssima. Para o meu trabalho foi importantíssimo, eu me descobri como dançarina, eu me descobri como coreógrafa, eu me descobri como uma teórica também da dança, então isso tudo foi muito importante, porque essa teoria da Helenita se conecta com muitas outras linguagens. Então te dá margem para você entrar em outras linguagens, filosofia, antropologia, anatomia, sociologia, e por aí vai, e as artes em geral. Então isso foi super importante e é importante até hoje. O meu trabalho veio com a Helenita, e eu passei a procurar o entendimento dessa teoria com essas técnicas corporais que eu passei a pesquisar dentro da cultura afro brasileira e, a partir daí é que eu criei todo o meu trabalho.

4- Como você vê, no contexto de formação superior em dança, a escolha de Helenita Sá Earp para a UFRJ, na época chamada Universidade do Brasil? Essa escolha se deve a uma carreira anterior? Se recorda ou tem conhecimento de trabalhos anteriores à entrada dela na universidade?

Não, não me recordo de nenhum trabalho que ela tenha feito, e não sei se ela tinha um trabalho possante antes, ou se tinha um trabalho... Não sei qual o nível que era o trabalho dela, eu acho que na verdade ali a Helenita entrou por uma boa oportunidade. Ela fez parte de uma formação, de um curso que foi chamado, tipo, na emergência, ela se destacou porque ela era também uma pessoa que tinha um pensamento à frente do seu tempo, então eu acho que isso fez com que ela se destacasse, então vale lembrar que, naquela época, os militares tomavam conta de tudo, então aquele pensamento também progressista que ela tinha ia de encontro, talvez, com o que eles estavam querendo na época. E ela, claro, deu seu jeitinho para entrar, ela foi convidada, entrou e, enfim, foi à frente.

5- Qual o alcance do trabalho de Helenita Sá Earp, na sua opinião? Era circunscrito à universidade ou também se preocupava em atingir outros públicos?

Eu não tenho esses dados, não sei. Eu sei que ela fazia várias turnês nas universidades, ela passava de uma universidade para outra ensinando isso...

Aqui no Brasil?

Aqui no Brasil e no exterior, ela tinha uma conexão muito grande com as outras universidades. Eu não sei se a preocupação dela era o público, eu penso que a preocupação da Helenita era essa formação, essa criação, dar subsídio para as pessoas pensarem a dança e formular também, a partir daí ela estava formulando a sua teoria, então eu acho que a preocupação dela era com a formação, essa parte pedagógica, essa parte da criação mesmo, da dança, da coreografia, e de poder fazer com que as pessoas pensassem a partir de alguns parâmetros. Eu acho que a preocupação da Helenita era essa, jogar a sementinha, o que ela estava querendo era realmente plantar essa semente em vários lugares.

5.1.- Exemplos então dessas atuações externas à universidade...

É, eu não sei, não me passa nenhum pela cabeça.

6- Sabemos que, historicamente, durante grande parte do período de atuação de Helenita Sá Earp, a universidade era exclusiva para as elites. Complementando a pergunta anterior, na sua opinião, havia a preocupação de alcançar especificamente as camadas mais pobres da população?

Olha, eu não lembro disso não, e também não lembro de... Em relação a Helenita eu não lembro desse fato, mas em relação a Ana Celia sim, que é a filha dela, em relação a Helenita eu não lembro. Porque eu peguei Helenita ela já tinha parado. Helenita quando começou a dar aula, quando ela dava aula para a Companhia, ela já tinha parado, ela se aposentou com 70 anos, aí ela já tinha parado, então eu não lembro desse fato, se ela foi, se ela tinha...

Como eram essas aulas dela para a companhia?

Nossa, era brabo porque ela era raçuda! Gente, ela tinha uma idade, e deixava a gente no chinelo! Ela tinha um olhar para a execução que eu nunca vi uma coisa daquela... Ela corrigia o tempo todo, e eram aulas baseadas em repetições, e tinha uma progressão muito grande, então eram aulas que demoravam e como ela naquela idade conseguia fazer aquilo é o que eu nunca consegui entender... Eu ficava assim meio que molenga, e ela ia lá e “vamos! Coluna! Reto!

Prende aqui! Prende ali! Isso! Estende!" e eram super aulas, acho que a gente nem tem aula assim hoje em dia, sinceramente, acabou.

6.1.- Bom, então você falou que desconhece que tipo de trabalho foi desenvolvido...
Sim.

7- Você acha que ambientes políticos, contextos históricos específicos impactaram o tipo de dança que foi produzido por Helenita Sá Earp e seus alunos?
Eu acho que sim. Helenita era da vanguarda, né, então ela tinha um pensamento assim, apesar dela ter entrado por um major, através dos militares, eu acho que ela passou a perna, porque ela foi além. Acho que ela deu uma passada de perna "tudo bem, me bota lá, ok, vou fazer meu trabalho", só que ela foi além, caramba, e a gente não pode esquecer também a influência do Laban, de todos aqueles que... Isadora Duncan, Dalcroze, todos aqueles revolucionários do pensamento e do fazer, ela também estava nessa linha, nessa faixa vibratória de pensamento, de mudança, de romper... E acho que nessa mudança e nesse romper, ela acaba dando acesso também para outras pessoas que não tinham. Ela acaba abrindo essa brecha aí para outras pessoas pensarem aquilo, começarem a pensar aquilo, acho que a ideia foi essa.

Então na verdade ela seria um contra fluxo da situação política do país?
Eu acho. Mas ela foi bem política também, porque para ela conseguir ir nesse contra fluxo ela teve que fazer toda uma política para se manter para poder instituir aquilo que ela queria, que ela achava que era oportuno, necessário, era necessário para a dança no Brasil, olha isso, gente! Necessário para a dança no Brasil, e para todos aqueles, obviamente, que trabalham ou que viriam a trabalhar com dança no Brasil. Isso foi muito importante.

8- Helenita Sá Earp desenvolveu um trabalho de longa duração, passando por diversas fases políticas do país, tais como o Estado Novo, ditadura militar, redemocratização. Você avalia que essas mudanças exerceram um impacto perceptível no trabalho desenvolvido por ela? Ela falava sobre o assunto em sala de aula ou havia um distanciamento entre sua produção educacional-artística e a política do país?
Não. A Helenita nunca falou de política com a gente. A Ana Celia sim. A Ana Celia tinha, a função era essa, era pegar a companhia, que foi em 88... Não, já tinha antes, eu entrei em 88, entrei no último ano da faculdade, me formei em 89 por causa da colação de grau que demorou um pouquinho... Mas em 88 eu já fazia parte e a Ana Celia já estava, é, final da década de 80,

mas a Ana Celia falava muito, principalmente aqui dentro, e por isso que a gente dançava lá no chão do MEC, lá na rua, dançava no chão da Cinelândia, e por aí, porque era através da dança, a gente fazia da dança um ato político.

E na sua percepção isso era próprio da Ana Celia ou talvez uma herança da Helenita?
Não sei, não tenho como avaliar. Mas a Ana Celia era extremamente política.

9- Helenita Sá Earp começou sua carreira na UFRJ (chamada, então, Universidade do Brasil), no período conhecido como Estado Novo, onde alguns dos carros chefes da política nacional eram a criação de uma imagem própria para o brasileiro, o nacionalismo exarcerbado e o foco no que era considerado "coisas da terra". Sob sua ótica, você consegue avaliar se esse período em específico e esses direcionamentos governamentais impactaram de alguma forma o trabalho de Helenita Sá Earp e a criação do Sistema Universal da Dança, posteriormente denominado Fundamentos da Dança?
Não, eu não consigo não.

Independe então, na sua opinião, essa questão nacionalista?
Eu não tenho como avaliar isso, porque como eu não tinha essa conversa, não tinha essa vivência dela, eu não tenho nem como avaliar. Mas na minha concepção a Helenita tinha uma preocupação muito grande com o entendimento do corpo, do seu funcionamento...

E esse corpo não era característico do brasileiro, era o corpo humano, ponto?
Eu acho que era o corpo humano e a criação. O corpo humano, o ser humano fazendo arte. O ser humano se descobrindo e fazendo arte. Acho que essa era a preocupação dela. Porque essa teoria é muito libertadora, como eu falei, para a pessoa, para a pessoa criar, entender o corpo, e ela te dá subsídio para isso, porque, na medida que ela se conecta com várias outras linguagens, você chega lá. Ela não fica só numa coisa, tipo, só vou trabalhar anatomia. Não, não é isso. Ela trabalhava forma, espaço, tempo, e muitas outras coisas. Então eu não vejo essa teoria num corpo enquadrado do brasileiro, não vejo isso.

Ainda na sua percepção pessoal, o que chegou até a gente, que já é uma outra geração formada, quanto tem de Helenita e o quanto tem de Ana Celia nos Fundamentos?
Eu vejo muita coisa de Ana Celia, não só de Ana Celia mas de Glória, de Myda, dos colaboradores, né. Porque a Helenita não trabalhava sozinha e a Glória foi a sua grande parceira

de muitos e muitos anos, uns 40 anos ou mais. Mas eu vejo muito da Ana Celia talvez na forma de passar e pensar também, porque essa teoria foi se aprimorando, e sem dúvida nenhuma a Ana Celia também era muito estudiosa, então ela deve ter colaborado muito com essa forma que a gente entende hoje, e talvez a forma de como começou, lá, com a Helenita, já esteja defasado, então a Ana Celia foi ampliando essa conexão, foi ampliando essa fala, essa forma de falar, essa forma de definir, porque é muito complexa essa teoria, né.

10- Dentre os artistas citados por Helenita como referências para estabelecer as bases de seu trabalho, estão Isadora Duncan, Rudolf Laban e Émile Dalcroze. Na sua opinião, é possível notar também alguma referência a danças folclóricas ou regionais brasileiras na estruturação desse trabalho?

Olha, Helenita tinha, como eu falei, trabalhos a partir de danças folclóricas, ela tinha coreografias, mas eu não sei se ela fez um estudo específico disso, nunca foi passado isso para mim. A Ana Celia diz que ela falava que era importante trabalhar, pesquisar a cultura brasileira, e trazer isso para a cena, sempre apontou isso, a Ana Celia sempre falou isso, mas especificamente da mãe dela falando eu não lembro.

E desses trabalhos que você disse que ela tinha com folclore, você chegou a ver algum?

Não, não, só de ouvir falar, e fotografia.

11- Nos textos autorais de Helenita Sá Earp disponíveis nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos, além da tese de livre docência produzida em 1949 e publicada em 2000, percebe-se que a educação era sua principal preocupação. No dia a dia de trabalho com ela, também era assim? Sua ênfase era nas questões pedagógicas da dança?

Era. Era com as questões pedagógicas da dança. Sempre o foco dela com a gente foi nessa parte.

E como você percebe essa preocupação na parte da criação, como você acha que isso influencia na criação?

Não sei. Essa é uma boa pergunta, porque a Helenita nunca fez um trabalho com a gente, sempre foi através da Ana Celia, e Ana Celia também tinha toda uma... Os Fundamentos preveem toda uma progressão para esse trabalho criativo, e Ana Celia sempre teve essa preocupação, agora não posso dizer quanto a Helenita, eu creio que isso tenha sido passado de Helenita para Ana Celia. Essa questão da pesquisa na criação artística, porque até então, o que era para a gente,

eu, lá no fundo de quintal na minha academia, era copiar só os modelos. Você não pesquisava, não questionava, não tinha tema. Só reproduzir. E se você não reproduz bem, vai lá para trás. Ou você vira árvore, como eu já fui. É, era árvore porque a árvore se mexe pouco, só fica naquela do vento, então aquela coisa... E aqui foi um outro momento, uma outra descoberta. O que a gente quer pesquisar, o que está incomodando, o que vai ser, então pesquisa o tema através de vários suportes, depois, vamos partir para a criação, vamos pesquisar um pouco do movimento em relação a alguns temas, uns subtemas, e aí foi, vamos fazer roteiros, então isso tudo foi aqui. Não tinha isso. Nem sei se as pessoas trabalham assim aí fora. Tem gente que trabalha, tem gente que não. Tem gente que faz coreografia e não faz um espetáculo um mês, dois meses... Tem de tudo, porque tudo é possível.

12- Em termos de material escrito citado anteriormente, houve pouco desenvolvimento sobre questões relativas a criação, tais como relações estabelecidas com áreas como música, cenário, figurino, quando da produção de coreografias e/ou espetáculos. Essa relação entre áreas se dava de forma mais experimental ou havia um estudo prévio aprofundado?

Não, nas aulas ela já chegava com as músicas dela, já selecionadas.

Não era aleatório, experimental, nada disso?

Não, quando Helenita dava aula ela já tinha idade, né, então toda essa parte da experimentação deve ter ficado com outras pessoas, não com a gente. A gente pegava, a Ana Celia colocava, porque ela gostava, Helenita sempre fez aula, ela nunca deixou de fazer aula, sempre fez aula, ou com as pessoas ou sozinha, sempre fez. Ela tinha uma educação para isso muito rígida, mas ela nunca fez experimentações com a gente. E quando a Ana Celia trabalhava com a gente, às vezes eu era parceira do André [Meyer], e às vezes ela ficava nesse momento de criação e dava uma opinião ou outra para a Ana Celia, e a gente ia fazendo nesse processo com ela. Mas já não era tão vigoroso porque ela já tinha uma idade, né. Ela já estava mais na observação.

Ela já tinha uns... 70 anos?

É, em 49 quando ela fez essa tese de livre docência dela eu não era nascida, eu nasci em 64. Eu sou do ano da revolução, então olha a diferença, quantos anos ela já tinha. Ela é bem anterior. Ela já tinha quantos anos quando eu nasci? A Inês deve ser de quando? 66, talvez, a Katya também por aí... Então a gente não pegou essa fase mais vigorosa dela, queria ter pego, mas...

13- Helenita Sá Earp fazia reuniões com artistas das áreas citadas, ou seja, músicos, cenógrafos, figurinistas, para discutir a criação conjunta das obras, ou quando em contato com esses profissionais ela já tinha em mente os parâmetros de criação da coreografia e/ou espetáculo e passava então para eles esses parâmetros?

Ah, ela fazia. A Ana Celia falava muito disso, que ela para criar esse sistema, para pensar essa dança que nós temos agora, os Fundamentos, ela fazia o tempo todo, fazia cursos, chamava professor de Anatomia e fazia curso com ele, fazia estudo, Filosofia, Biomecânica, e assim foi. Tinha uma conexão estreita com as Belas Artes, teve uma época até que eles chamaram, queriam que ela fosse para lá, mas ela era resistente, ela achou que este era o pedaço de terra que ela tinha que plantar isso, e não foi para as Belas Artes. Ela tinha uma conexão, porque as Belas Artes têm um outro pensamento, que já tá ligado às Artes, na Educação Física, a gente tem que lembrar que a Educação Física foi implantada pelos militares! E ela resistiu, não saiu, ela podia ter ido para lá.

Então por esse raciocínio a gente pode deduzir que, quando ela criava os espetáculos, as coreografias, ela se reunia com músicos, outras áreas em geral?

Sim, sim, e ela estudou muito também com o filho dela, o Ricardo Sá Earp, que é um matemático. Para entender, e Belas Artes, ela se reunia com os professores de lá para entender forma e espaço. Para ter um estudo de forma e espaço. Eu acredito que assim foi com muitos outros.

14- Como se dava o processo de criação de obras coreográficas sob a tutela de Helenita Sá Earp? Era um processo aberto, com colaboração de outras pessoas, ou determinado por ela? Caso fosse aberto, aberto para quem? Havia espaço de criação para os alunos em sala de aula e/ou na elaboração de espetáculos?

Ah, não sei responder, nunca vi a Helenita coreografando. A Ana Celia que preservava sempre essa questão do intérprete criar, né, para ela o intérprete tem que criar, tem que participar da produção. Acredito que isso tenha sido herdado da Helenita, mas nunca vivi nenhum processo desse com ela. E o que eu aprendi, na época da monitoria, com a Glória e com a Myda, foi essa questão de sempre estimular o intérprete a criar. Porque chega o final do período e sempre tem isso de "vamos fazer coreografia porque a gente tem que apresentar", sempre teve esse estímulo, né, de juntar toda a turma, fazer um trabalho e apresentar. E elas sempre me passaram isso. Tem que estimular eles, porque eu era orientada por elas, né. Tem que estimular os alunos a criar, a trabalhar na coreografia também, porque ele tem que trazer sua referência, a partir do seu corpo,

das possibilidades do seu corpo, então eu aprendi isso e creio que tenha vindo desse estudo de Helenita.

Seria um processo aberto a outras possibilidades então?

Sim, porque, por exemplo, eu faço um movimento que você não pega, mas se você fizer um movimento, pode harmonizar com o meu em determinado momento, ou fazer um solo em determinado momento. Então eu creio que isso seja desse estudo dela.

Obrigada, professora, há mais alguma coisa que você gostaria de complementar?

Ah, a Helenita, puxa vida, eu sou muito agradecida a ela. Muito agradecida a ela através da Ana Celia, porque a Ana Celia foi minha grande mestra, né. Ana Celia me ensinou a dançar, me ensinou a perceber o corpo, é difícil falar da Helenita e não falar da Ana Celia porque eu convivi com a Ana Celia muitos anos, fora as viagens para o México, você tem que registrar também essas viagens que ela fez com a gente para o México, a Helenita...

A Helenita foi com vocês para o México?

Foi com a gente, se perdeu no aeroporto de Miami, a polícia saiu toda atrás procurando, mas na verdade ela não se perdeu, ela foi procurar um banheiro. Eu tenho fotos, todo mundo tem... Então eu sou muito agradecida a essa teoria, essa teoria que ela criou, acredito que foi uma luta, acredito que não foi fácil, acredito que não tenha sido um mar de rosas, ela era casada com um militar e militar hoje já tem uma cabeça que é assim, né, imagina militar naquela época, que cabeça não tinha, e ela tinha que conviver com o militar dela dentro da casa dela, e também criando isso tudo, desbravando, então ela foi uma mulher muito sábia, muito guerreira, e muito abençoada também, porque para ter forças para fazer isso tudo, naquele período, não deve ter sido mole não. A gente pensa que foi ótimo, ela tinha uma vida, ela vivia economicamente bem, mas tudo tem um preço. E não sei qual foi o preço que ela pagou para colocar esses sonhos e essa visão que ela teve, realmente... Para todos. Não sei qual foi esse preço.

ANEXO I.3.

PROF.ª DR.ª ELEONORA GABRIEL, PROFESSORA DOS CURSOS DE DANÇA DA UFRJ, COORDENADORA DA CIA FOLCLÓRICA DO RIO DE JANEIRO.

1- Qual a sua formação?

Eu sou formada em Educação Física aqui pela Escola de Educação Física da UFRJ, tenho especialização em Folclore Brasileiro na Escola de Música da UFRJ, tenho Mestrado em Arte pela Universidade Federal Fluminense, e agora, Doutorado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

2- Quando, onde e como se deu seu contato com o trabalho de Helenita Sá Earp?

Bom, eu fui aluna aqui da Escola de Educação Física, desde sempre ouvi falar de Helenita Sá Earp, apesar de no meu tempo ela não estar dando aula, pelo menos para as turmas que eu peguei de graduação, mas eu conheci Helenita através da metodologia dela, nas aulas de dança na Escola de Educação Física, e depois eu tive oportunidade de ser do grupo da Helenita durante um curto espaço de tempo, mas que foi uma experiência muito interessante para mim, porque aí eu consegui entender melhor qual era todo o processo.

3- Qual o impacto (caso haja) o método de Helenita Sá Earp exerce ou exerceu sobre sua formação profissional em dança, e sobre seu trabalho de ensino e criação na área?

Na verdade eu cheguei à Helenita e Helenita chegou a mim através da dança folclórica, porque ela foi a pessoa, como todos sabem, né, que abriu o espaço da dança dentro das universidades, no caso aqui na Universidade do Brasil, na Escola de Educação Física, isso passou para vários lugares do Brasil, essa experimentação e essa presença da dança no currículo básico da Educação Física. E ela abriu espaço dentro da nossa Escola para a dança popular, para a dança folclórica, e foi aí que conheci minha mestra, Sônia Chemale, na década de 70, que foi quando eu era estudante aqui, e depois começou toda a minha história com relação a dança popular brasileira, através da professora Sônia Chemale, que foi uma pessoa que foi convidada pela Helenita Sá Earp, que sempre foi uma pessoa muito interessada nas coisas do Brasil. Na dança brasileira, na música brasileira, no gestual, na corporeidade brasileira. Então com certeza foi muito importante toda essa oportunidade de eu ter encontrado Helenita através da minha mestra e, também, quando eu cheguei nesse departamento, depois de formada já, todo o ambiente de pesquisa que me sensibilizou muito, e que me fez uma pesquisadora de campo, em relação a

essas danças que eu estudo até hoje.

4- Como você vê, no contexto de formação superior em dança, a escolha de Helenita Sá Earp para a UFRJ, na época chamada Universidade do Brasil? Essa escolha se deve a uma carreira anterior? Se recorda ou tem conhecimento de trabalhos anteriores à entrada dela na universidade?

Não, anterior a entrada dela na UFRJ acho que não, até porque é uma coisa bastante remota, eu não tenho nenhuma informação, mas só a própria dança dentro da Universidade ela sem dúvida foi a precursora, e a gente tem uma faculdade, uma Escola de Dança, com todos esses cursos que a gente tem de dança hoje, não tenho dúvida nenhuma de que foi por conta do trabalho de Helenita. Tudo que ela trouxe aqui para dentro desta Escola, que tinha essa missão de estudar o corpo, e na época então, que ela trouxe a dança para cá, era a época do militarismo, quer dizer, a Escola de Educação Física veio da Escola Militar, do eugenismo, pouco valorizavam a diversidade. E ela sempre foi uma pessoa que trouxe para o processo de criação uma liberdade, de você poder fazer o que te toca.

5- Qual o alcance do trabalho de Helenita Sá Earp, na sua opinião? Era circunscrito à universidade ou também se preocupava em atingir outros públicos?

Eu tenho a impressão que sim, né, como eu falei eu não vivenciei muito isso, mas desde que eu entrei aqui nessa Escola, que foi na década de 70, em 76, já existia o curso de especialização em dança. Então na verdade ela foi uma pessoa que espalhou esse conhecimento, esse pensamento sobre a dança, sobre o corpo. Ela já trouxe isso, não só aqui para dentro da Escola, mas também abriu esse curso de especialização, que foi durante muitos anos muitos cursos de especialização acontecendo aqui na nossa Escola.

5.1.- No caso de alcançar outros públicos, tem exemplos dessas atuações externas à universidade?

A Helenita representou o Brasil, né, com o grupo que ela tinha, pela história que eu sei ela levou esse grupo a outros países, para dançar essa dança que trazia uma coisa da dança brasileira. Então isso também foi bem precursor, ela era uma pessoa de muita vanguarda... Aquela pessoinha pequenininha, ela na verdade explodia em conhecimento e tal. Eu não sei nem se a gente deu conta de tudo que ela ensinou para a gente, apesar de eu não ter uma total ligação com o Sistema dela, com os Fundamentos, mas sem dúvida ela foi uma pessoa que fez essa Escola que temos hoje. Uma Escola pública, de dança, na cidade do Rio de Janeiro.

6- Sabemos que, historicamente, durante grande parte do período de atuação de Helenita Sá Earp, a universidade era exclusiva para as elites. Complementando a pergunta anterior, na sua opinião, havia a preocupação de alcançar especificamente as camadas mais pobres da população?

Olha, eu não sei se com ações diretas, eu não posso te responder isso, eu sei que sem dúvida ela tinha essa preocupação, eu acredito que os grupos que ela teve durante um tempo eram grupos que ela tentava levar para outras camadas sociais, mas eu não posso te responder isso com toda precisão. Mas eu acho que ela, a pessoa dela, tinha sim essa preocupação com essa coisa assim, para todos, acho que o grande barato do trabalho de Helenita é bem esse, que não era só para bailarinos, e sim para qualquer pessoa que quisesse se expressar através do seu corpo. E eu acho que ela conseguiu lindamente fazer isso.

6.1.- Em caso afirmativo, que tipo de trabalho foi desenvolvido?

Eu me lembro, do pouco tempo em que eu estive no grupo, as próprias propostas de trabalho, de criação, de liberdade de criar, o que eu posso dizer é isso.

7- Você acha que ambientes políticos, contextos históricos específicos impactaram o tipo de dança que foi produzido por Helenita Sá Earp e seus alunos?

Eu acredito que sim, como eu falei, nessa época foi o nascimento das Escolas de Educação Física, e a nossa foi a primeira. E era uma Escola que veio do militarismo, veio da formação militar, daquele corpo militar que tinha aquele padrão. Sem dúvida, o que ela tentou fazer – e fez, ao meu ver – foi revolucionar, mudar isso. Então, acho que sim, teve um impacto bem interessante, porque eu não sei se teve uma amplitude enorme, acredito que sim, por isso estamos aqui hoje, mas foi uma coisa muito... Ela peitou isso, uma mulher, conseguiu fazer isso. E ela era uma pessoa muito sedutora, e ela conseguiu isso, imagino que a duras penas, mas ela foi com o jeitinho dela, com a dança dela, com toda a inspiração que ela trazia da natureza, do bem, das coisas comunitárias, coletivas... Eu acho que ela conseguiu causar um grande impacto político, sim.

8- Helenita Sá Earp desenvolveu um trabalho de longa duração, passando por diversas fases políticas do país, tais como o Estado Novo, ditadura militar, redemocratização. Você avalia que essas mudanças exerceram um impacto perceptível no trabalho desenvolvido por ela? Ela falava sobre o assunto em sala de aula ou havia um distanciamento entre sua

produção educacional-artística e a política do país?

Que eu me lembre exatamente, politicamente, ligada à política que a gente fala governamental, eu não me lembro, mas eu não me lembro porque... Na verdade todas nós, a gente era muito nova, eu e Ana Celia entramos aqui muito meninas, vinte e pouquinhos, e estávamos passando por essa situação toda, de ditadura, havia toda uma restrição muito grande do próprio pensamento. O que eu sempre senti, não com palavras, foi o próprio trabalho. A política do próprio entendimento do corpo, da criatividade e tal. Isso eu com certeza notei, não só nela como... É como eu falei, talvez a gente não tenha tido, naquela época que fui aluna, na década de 70, a amplitude do pensamento que eu acho que ela tinha. Talvez a gente tivesse muito preso ainda a todo um medo que todos nós vivíamos, regras muito justas, justas que eu quero dizer racionais, e ela trazia uma outra coisa, da sensibilidade e tal.

Então na sua opinião as mudanças que ela buscava não era no sentido de mudar diretamente o *status quo*, mas revolucionar os indivíduos, atuar de dentro para fora?

Eu acredito que sim, porque era o indivíduo, era uma transformação de cada um de nós, e que, consequentemente, poderia transformar o entorno.

9- Helenita Sá Earp começou sua carreira na UFRJ (chamada, então, Universidade do Brasil), no período conhecido como Estado Novo, onde alguns dos carros chefes da política nacional eram a criação de uma imagem própria para o brasileiro, o nacionalismo exarcerbado e o foco no que era considerado "coisas da terra". Sob sua ótica, esse período em específico e esses direcionamentos governamentais impactaram de alguma forma o trabalho de Helenita Sá Earp e a criação do Sistema Universal da Dança, posteriormente denominado Fundamentos da Dança?

Eu acho que sim, eu acho que todas as pessoas pensantes, artistas da época, se envolveram com esse movimento, sobretudo o lado positivo desse movimento, que era a gente sair daquela coisa totalmente vinda de fora, o estrangeiro que era o bom, o importante, o que tinha valor, para essa história de estar se vendo, se olhando... Que a gente sabe que tem medidas, uma coisa meio exacerbada que perdeu um pouco o limite, mas também um outro lado que também foi muito importante, vide as artes plásticas que representaram tão bem isso, talvez mais até do que a dança, apesar da gente ver Eros Volusia, enfim, outras pessoas que começaram a falar sobre isso também. Minha mãe, por exemplo, era dançarina do Theatro Municipal, e ela foi uma das dançarinas que faziam muitas danças brasileiras... Era uma recriação do coco, do maracatu, ela sempre me contou isso. E ela quando foi minha professora – minha mãe foi minha primeira

professora de dança –, ela já trazia nas suas criações, eu criança e outras crianças, toda uma brasilidade, que talvez não tivesse um profundo questionamento, mas a gente sentia isso no corpo da gente. Então na verdade a gente muitas vezes vê a aparência do acontecimento, mas não sabe muito bem a profundidade, até por conta das nossas idades, das nossas ingenuidades. Mas eu não tenho dúvidas de que isso tudo também foi importante para mim, para mim e para tantas outras pessoas que trabalham com a cultura popular hoje. Então esse momento que muitas vezes é muito questionado, questionável, ele é um movimento que sem dúvida tem um lado positivo muito legal no estudo da cultura popular, nessa época foi que começaram a surgir as comissões de folclore em todo o Brasil, logo depois das guerras, da II Guerra, a ONU fez toda uma proposta ao mundo inteiro para que todos estudassem suas culturas. Um movimento que na verdade foi se repetindo, desde lá no Romantismo, aí se repetiu, se repetiu de novo agora com a globalização, então quer dizer, essa volta para a terra, para as coisas da terra, para si, é um movimento de sensibilização, eu acho, nesses momentos de crise.

10- Dentre os artistas citados por Helenita como referências para estabelecer as bases de seu trabalho, estão Isadora Duncan, Rudolf Laban e Émile Dalcroze. Na sua opinião, é possível notar também alguma referência a danças folclóricas ou regionais brasileiras na estruturação desse trabalho?

Eu não sei se teve influência na estruturação, mas ela teve influência no pensamento, que acaba que cai – ou não – na estruturação. Mas eu acho que ela foi, como eu falei, uma pessoa que se importou com as danças brasileiras, ela conseguiu valorizar isso, tanto que ela trouxe uma pessoa para desenvolver isso dentro da formação da Educação Física. E acabou que, com o passar do tempo, a matéria que é obrigatória hoje no currículo básico da Educação Física é a dança popular, que eu tive a oportunidade também de ser sensibilizada... Quer dizer, eu já conhecia e tal, acabei de contar a história da minha mãe, mas realmente me aprofundei na minha pesquisa através da professora Sônia Chemale no espaço que foi aberto pela Helenita.

Você tem algum conhecimento sobre o relacionamento delas, onde Helenita conheceu a Sônia, como se deu esse convite?

Pois é, eu não sei exatamente onde tudo começou. O que eu sei, que foi a história que eu acabei pegando, é que elas eram muitíssimo amigas, elas eram muito queridas uma da outra, muita admiração, sobretudo entre as duas, porque tinha outras professoras na época, né, mas a que eu tinha mais contato, claro, era a Sônia, e elas tinham uma admiração muito grande uma pela outra.

11- Nos textos autorais de Helenita Sá Earp disponíveis nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos, além da tese de livre docência produzida em 1949 e publicada em 2000, percebe-se que a educação era sua principal preocupação. No dia a dia de trabalho com ela, também era assim? Sua ênfase era nas questões pedagógicas da dança?

Eu acredito que sim, porque, exatamente por esse ponto principal, a criação. A liberdade de criar, a liberdade de se expressar. Isso é educação.

12- Em termos de material escrito citado anteriormente, houve pouco desenvolvimento sobre questões relativas a criação, tais como relações estabelecidas com áreas como música, cenário, figurino, quando da produção de coreografias e/ou espetáculos. Essa relação entre áreas se dava de forma mais experimental ou havia um estudo prévio aprofundado?

Pergunta difícil essa, porque na verdade eu não sei o que existe na cabeça de um criador. Ela era uma criadora de espetáculos, eu participei de alguns, assisti tantos outros e na verdade eu não sei se tinha essa diferenciação, se ela já vinha com alguma coisa ou experimentava, a gente, criador de espetáculos, tem várias formas de criar, não só uma. É o que na verdade está nos sensibilizando ali na hora. Imagino que a mesma coisa acontecia com ela.

Você chegou a participar de espetáculos criados e dirigidos por ela?

Sim.

Você pode falar um pouco sobre essa experiência?

A que eu me lembro, há muitos anos, era um trabalho que a gente fazia em cima de brincadeiras infantis, populares, e como a gente desenvolvia isso de mil formas diferentes. É a que me lembro mais. Uma a que eu assisti muito, inclusive tinha muita gente, nossos professores hoje, a Tatiana, a Katya, a Ana Celia, era o Cio da Terra[166], que é bem famoso e que foi muito importante porque ela trazia justamente isso, uma coisa da terra, falava dessa música tão importante, que trazia para a gente essa preocupação com as nossas coisas, com o que estava acontecendo com nosso país de alguma forma. Eu me lembro muito bem dessas duas criações dela.

[166] A composição Cio da Terra é, na verdade, de autoria de Ana Celia Sá Earp.

13- Helenita Sá Earp fazia reuniões com artistas das áreas citadas, ou seja, músicos, cenógrafos, figurinistas, para discutir a criação conjunta das obras, ou quando em contato com esses profissionais ela já tinha em mente os parâmetros de criação da coreografia e/ou espetáculo e passava então para eles esses parâmetros?
Eu não me lembro de nenhuma específica, mas acredito que sim.

14- Como se dava o processo de criação de obras coreográficas sob a tutela de Helenita Sá Earp? Era um processo aberto, com colaboração de outras pessoas, ou determinado por ela? Caso fosse aberto, aberto para quem? Havia espaço de criação para os alunos em sala de aula e/ou na elaboração de espetáculos?
Como eu estou te falando, isso aí tem 150 mil anos, então eu me lembro que ela incentivava muito a gente. Ela dava uma proposta e incentivava a gente em termos de movimento que aquela proposta, a que aquela sensibilização nos levava em termos de corporeidade, de movimento. Eu me lembro disso.

Ela propunha um tema e aí então vocês exploravam?
Eu não sei se era só isso. Eu me lembro especificamente disso. Às vezes dava certo, às vezes ela absorvia isso no trabalho, às vezes não, a gente também tinha que administrar isso, o que entrava e o que não entrava na obra final. Natural também, no processo criativo, né.

E partes da criação eram trazidas por ela, ela também coreografava vocês?
Sim.

Obrigada, professora, há mais alguma coisa que você gostaria de complementar?
Eu quero dizer que eu tenho um carinho enorme por essa mulher, que na verdade eu não convivi diretamente muito, mas eu vivi aqui com ela durante muitos anos, e eu sempre acompanhando, olhava muito para ela, o gesto dela, o que ela fazia, de que forma, que eu podia... Que eu tenho bem essa onda de observar os mestres, e ela sempre foi uma pessoa muito diferente, ela sempre foi uma pessoa muito avançada. Eu me lembro ela já bem senhora, com 70 e alguma coisa, ela usava uma sainha super curtinha, uma meinha... Às vezes ela vinha toda de verde, a gente implicava “lá vem a alfacinha”... E brincava com ela, ela sempre foi uma pessoa que teve uma preocupação com a alimentação, que foi uma coisa que, não vou dizer que aprendi com ela, mas foi uma coisa que reforçou muitos valores que eu já tinha com relação a isso, quer dizer, do que

o seu corpo se alimenta, essa ligação com a natureza muito presente. Eu me lembro muito dela lá em Mauá, brincando com a natureza, com as matas, com a água, com o ar, com a chuva. Isso foi uma coisa que ela me sensibilizou muito. E eu tenho um carinho enorme por ela, eterno, eu queria de alguma forma ter tido um pouco mais de contato com a produção dela... Mas eu tenho, não vou dizer que eu não tenho, porque toda vez que eu vou pensar numa coisa eu penso também nas coisas que eu já a ouvi dizer, como a combinação de tantas coisas, sair daqueles padrões, porque eu sempre dancei na vida, mas também cheguei aqui com muitos padrões, e sem dúvida a Helenita me ajudou nisso, a quebrar um monte de padrões. Às vezes eu ficava pensando o que que eu vou fazer agora, achava que era uma coisa que me trazia um outro padrão, mas na verdade ela me tirou de um lugar confortável. E isso foi muito importante para mim. E todo o trabalho que eu fui vendo crescer aqui, com as meninas e com as suas discípulas, porque eu achava que a Helenita era mais do que todos nós, sabe, achei que ela tinha um entendimento muito maior do que a gente mesma captava. Mas que sem dúvida ela está aqui, em cada pedacinho deste lugar, porque sem a presença dela – e de outras pessoas também muito importantes aqui no nosso departamento como a Sônia, a Glória, a Myda –, apesar de todas as controvérsias que aconteciam, a gente está aqui por conta delas, e sobretudo por Helenita que foi aquela que abriu este espaço, um espaço que, acredito, com muita dificuldade, mas ela, através da arte, desse amor pela arte ela sensibilizou cada um de um jeitinho e a gente continua. Na verdade, as pessoas ficaram mais próximas e isso continua até hoje. Que bom que você continua falando sobre ela, querendo saber, são tantos anos também, a gente pega a história de uma pessoa num certo momento, então quer dizer, tem tantas coisas antes, eu sempre falo isso para as pessoas que eu estou mais próxima, muito importante a gente ouvir a história. Ouve a história. A história de uma pessoa que criou uma coisa dentro de um ambiente totalmente adverso, tem que ser muito valorizada. E daí virou o que é hoje, a nossa Escola, que é tão bem conceituada, que recebe gente com vários corpos, várias sabedorias, pessoas de vários lugares, eu acho que esse lugar que a gente criou hoje um lugar incrível. Que pode ser um grande exemplo para outros lugares de educação e dança.

ANEXO I.4.

PROF.ª DR.ª KATYA SOUZA GUALTER, PROFESSORA DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO EM DANÇA DA UFRJ, ATUALMENTE DIRETORA DA ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS DA UFRJ.

1- Qual a sua formação?

Eu sou licenciada em Educação Física pela UFRJ, meu mestrado é em Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde, pelo Núcleo de Tecnologia Educacional do Centro de Ciências da Saúde da UFRJ, e meu doutorado é em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, a UNICAMP, e foi aqui na UFRJ que no meu terceiro período eu fui cursar uma disciplina de dança, obrigatória no currículo, e aí conheci a professora Ana Célia, que foi minha professora, e então começou a minha trajetória... Na verdade, da dança me acolhendo e eu acolhendo a dança como um projeto de vida. Foi nesse momento, em 1985, eu entrei na universidade em 1984, eu estava cursando o terceiro período do curso de licenciatura.

2- Quando, onde e como se deu seu contato com o trabalho de Helenita Sá Earp?

Meu contato com o trabalho da Helenita Sá Earp se deu exatamente nesse momento, foi meu primeiro contato porque, desde sempre, desde o primeiro dia de aula que a professora Ana Célia quando se apresenta, ela se apresenta não como filha de Helenita, mas como uma professora, como uma docente que dinamizava todo o seu conteúdo programático na disciplina com base nos estudos da professora Helenita Sá Earp. Que na época se chamava Sistema Universal de Dança, hoje ele é nominado, quando a gente se refere aos estudos de Helenita, a gente se refere assim, aos estudos de Helenita, ou aos Fundamentos da Dança.

3- Qual o impacto (caso haja) o método de Helenita Sá Earp exerce ou exerceu sobre sua formação profissional em dança, e sobre seu trabalho de ensino e criação na área?

Primeiro porque eu sempre adorei dança, eu sempre dancei na minha vida porque a minha família é uma família tradicionalmente umbandista, já sou a quarta geração de umbandistas na minha família, e eu e meus primos já nascemos participando muito assiduamente das giras de umbanda, onde os acompanhamentos musicais, sonoros e as danças compõem todo o processo ritualístico desses encontros nas giras de umbanda. São processos muito potentes. E aí a dança chega, eu me encontro com ela nesse lugar. Mas sempre tive muita vontade de cursar, de fazer curso de dança, ir para as academias, mas eu nunca tive essa experiência de modo contínuo por

conta do meu próprio contexto socioeconômico, cultural... E quando eu cheguei na universidade, eu tive um encontro com a dança com base nos estudos de Helenita que abria essa possibilidade de, apesar de eu não ter frequentado uma escola de dança, não ter uma formação em dança sistematizada, digamos assim, eu poderia dançar, me profissionalizar na área, ou seja, eu poderia fazer da dança o meu projeto de vida, fazer do meu projeto de vida um projeto de dança. Então, nesse momento, a Ana Célia, o modo – eu já até falei isso numa entrevista anterior – como me foram apresentados os Fundamentos da Dança de Helenita, os estudos de Helenita, me abriu essa possibilidade de eu acreditar que a dança poderia, sim, ser – naquele momento eu defini – a grande condutora do meu caminho profissional, do meu caminho de vida. Dentro de uma proposta de ensino e criação... Helenita não era umbandista, Ana Célia não é umbandista, mas a pesquisa que ela desenvolveu e, hoje, o modo como ela vem sendo propagada, chegou a mim de uma maneira que eu mergulhei no universo da dança, muito voltada para o viés da educação e, no que diz respeito à arte, aos processos artísticos de criação – sem querer separar educação de arte, porque para mim não é separado – eu mergulhei com mais ousadia no meu doutorado. Tanto é que minha dissertação de mestrado... Durante 17 anos da minha trajetória na universidade eu alternei papeis entre bailarina, produtora cultural do grupo de dança, coordenado pela professora Ana Célia, e passei a entender, junto com as parcerias da professora Ana Célia na universidade, acompanhando isso, passei a entender uma frase que Helenita dizia, que a dança pode estar em todas as pessoas e todos os lugares. E aí eu entendi o movimento de dança para além do palco, para além do movimento performático propriamente dito, e passei a ver a dança e a me apropriar do movimento de dança em outros espaços na universidade, que não somente no palco. E, hoje, na verdade, é o que me traz e é o movimento que me envolve na direção da Escola de Educação Física. É uma proposta de gestão, junto com a professora Ângela, mas de um movimento de gestão dançado. E também dentro de uma perspectiva da Educação Física enquanto uma Educação Física criadora. E aí, no meu mestrado, a minha dissertação foi sobre a construção do corpo coreográfico num musical norte americano, fazendo esse paralelo entre esse corpo coreográfico que é criador e o corpo coreográfico mecânico dentro de um musical da Era de Ouro de Hollywood, e a minha orientadora foi a professora Anita Leandro – eu costumo dizer que ela me libertou –, eu fiz o meu mestrado em 2003, vou ingressar no doutorado em 2011 – não foi à toa que eu levei tanto tempo do mestrado para o doutorado porque, justamente, a base de dança, a experiência que eu tinha de dança do grupo de dança, e o que o mestrado me trouxe era um acúmulo de experiências que produziram conhecimentos, que me colocaram nesse lugar da produção do conhecimento, em volição o tempo todo, e eu precisei desse tempo para processar isso tudo. Acredito que foi

por isso que eu levei tanto tempo para o ingresso no doutorado, e quando eu ingresso no doutorado, eu tenho um encontro maravilhoso com o Eusébio Lobo – que foi meu orientador – , e que então me trouxe a possibilidade de assumir na minha história de vida o meu encontro com Helenita e aí com isso, com essa possibilidade, de assumir na minha história de vida o meu encontro com Helenita, aí então eu assumi o meu processo de pesquisa, a minha condição no mundo de umbandista e candomblecista. Então eu defendo uma tese, cujo nome é Senhora da Encruzilhada. Eu acho bacana colocar isso para deixar muito claro que os estudos de Helenita e os Fundamentos de Helenita permitem essa abertura de horizonte considerando uma diversidade cultural, uma diversidade de experiência de vida, uma diversidade... Na verdade ele te dá o campo potencial, e aí as apropriações é que serão individualizadas. E aí eu, no meu histórico de vida, me apropriei, obviamente, de uma maneira bem individualizada, ou seja, que tinha – tem – uma relação, porque, né, Helenita está em mim, a ideia Helenita, os projetos, enfim, não existe corpo sozinho, eu costumo dizer isso desde sempre, eu sou corpo Katya na relação. Então todas as relações que a gente estabelece na verdade são construções contínuas desses corpos todos, são inter-relações. Então abriu esse campo potencial e que eu me aproprio de modo individualizado. Então, foi essa a importância, não sei se eu tivesse tido contato com uma outra proposta, com outro projeto de dança, se eu teria a abertura dessa possibilidade de me deparar com o meu próprio campo potencial de dança.

4- Como você vê, no contexto de formação superior em dança, a escolha de Helenita Sá Earp para a UFRJ, na época chamada Universidade do Brasil? Essa escolha se deve a uma carreira anterior? Se recorda ou tem conhecimento de trabalhos anteriores à entrada dela na universidade?

Difícil para mim afirmar isso, eu vou repetir o que um artigo que eu escrevi com base em entrevistas com a professora Celina, que você entrevistou, e a própria Ana Célia, que na época eu também tinha entrevistado, é o artigo que está na Coletânea, que fala sobre o processo de institucionalização da dança na UFRJ. Na verdade, o que elas me disseram, isso está registrado ali, é que Helenita, ela cursou, antes dela fazer o Curso de Emergência, que todo o corpo docente fundador da Escola de Educação Física fez, que foi ministrado pelo Colégio Militar e que durou um ano, antes disso ela tinha feito Bennett[167], e no Bennett ela já praticava atividades, se eu não me engano, muito próximas à Ginástica Rítmica, atividades que lembravam e se aproximavam de atividades de dança, digamos assim. Ela tinha um histórico já, ela não foi convidada para

[167] Colégio Metodista Bennett, localizado no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro.

compor esse corpo docente do nada, certamente. Claro que deve ter tido outras motivações, mas com relação a especificidade da dança era essa experiência que ela trazia, pelo menos é isso que eu acho que está escrito nesse artigo porque foram informações que eu colhi da professora Ana Célia e da professora Celina. Então quando esse Curso de Emergência acontece, ele acontece para criar o primeiro curso, a primeira escola superior civil de Educação Física, o primeiro curso de licenciatura em Educação Física do país. Mas tem toda uma relação com aquele corpo que o militar acreditava, o modelo de escola e o modelo de Educação Física que o militar acreditava. Tanto é que a Escola foi criada para servir de modelo para as outras escolas de Educação Física do país. O que é curioso é que, nesse contexto, chega Helenita, uma mulher de militar – quer dizer, depois ela passou a ser esposa de um militar –, mas uma mulher, naquela época, e aí quando ela chega na Escola de Educação Física, ela chega para assumir a cadeira de Rítmica, mas imediatamente ela imprime à essa cadeira características de dança. E dali para frente, mesmo em todo aquele contexto da cosmovisão masculina, daquele currículo patriarcal, ela consegue entender os meandros da universidade de então e driblar esses meandros para que a dança, ou a atividade de dança, fosse ganhando um relevo no processo de formação na Escola de Educação Física. É bem curioso isso, eu entendo assim.

5- Qual o alcance do trabalho de Helenita Sá Earp, na sua opinião? Era circunscrito à universidade ou também se preocupava em atingir outros públicos?

Bem, primeiro é necessário que se diga que, quando ela começa a ministrar as aulas com características de dança no curso de Educação Física, ela entende que é necessário criar um projeto extra, um espaço extracurricular, ou seja, para além das aulas obrigatórias da graduação, deveria ser criado um espaço onde o aluno pudesse dar continuidade, aprofundar – os alunos que quisessem, certamente –, um espaço opcional, que os alunos pudessem aprofundar as suas instigações. E aí ela criou o grupo de dança, e desse grupo ela criou também o curso de especialização em técnica da dança e coreografia, justamente para que tivesse esse espaço para além das aulas obrigatórias dos cursos de graduação, para além das aulas obrigatórias de dança nos cursos de graduação. Por que ela faz isso, ela faz isso porque percebe que são relações insuficientes as estabelecidas nessas disciplinas obrigatórias. Para que pudesse, de fato, se aprofundar, se alcançar um aprofundamento do ensino e da criação em dança. E aí, então, ela entendeu também, acho que ela se preocupou sim, porque ela entendeu que esse espaço entre graduação, pós-graduação e grupo de dança era fundamental, esse contato, esse coabitar, esse momento, para que toda aquela pesquisa artística e de movimento que era produzida aqui na universidade pudesse ser estendida à sociedade, pudesse ser levada à sociedade através dos

espetáculos e das palestras ilustradas. Então ela entendia que aquela produção junto aos alunos de graduação e aos alunos de pós-graduação não podia se esgotar nos muros da universidade. Ela entendia que era necessário para o próprio processo de formação em dança a relação dialógica com o público externo. Essa relação que vinha, no caso, na realização dos espetáculos. Isso não era descolado dos laboratórios e dos processos didáticos vividos aqui na universidade; não, isso fazia parte, era um momento do processo de formação em dança. Então muito cedo Helenita leva a produção em dança da universidade para vários lugares no Brasil e até fora do Brasil, com turnês na Europa, nos EUA... À época ela já entendia que o momento do artista de dança com o público é um momento que não é um momento ilustrado, para ilustrar um processo, não, é um momento fundamental que compõe o processo de formação em dança, tão fundamental quanto aprender os Fundamentos da Dança, tão fundamental quanto escrever sobre dança, tão fundamental quanto fazer aulas de dança, tão fundamental quanto mergulhar em laboratórios de pesquisas corporais em dança. Ela na época já teve esse entendimento, e isso foi muito forte.

5.1.- No caso de alcançar outros públicos, tem exemplos dessas atuações externas à universidade?

Sim, Arnaldo Alvarenga, que é um pesquisador da UFMG, em dança, ele coloca, na pesquisa que ele faz – a pesquisa dele é uma pesquisa histórica –, ele destaca o I Encontro Nacional das Escolas de Dança do Brasil, acho que em Arcozelo, nos anos 60. E Helenita estava lá. O dia da inauguração da Escola Nacional de Educação Física na Praia Vermelha, foi o presidente, enfim, foi o ministro também, o Capanema... Helenita também marcou esse episódio com uma apresentação de dança com acompanhamento ao vivo de Villa Lobos. Vejamos... da época de Helenita tivemos essas duas e a turnê que ela fez pelos EUA em 27 universidades americanas. 27 universidades americanas que ela levou os integrantes do grupo de dança, obviamente alunos, alunos da pós-graduação, junto com ela, para apresentações e enfim... Em 27 universidades americanas, você imagina, você fazer uma turnê, a UFRJ fazer uma turnê mostrando a sua produção em dança em 27 universidades americanas hoje, hoje isso já seria um diferencial, imagina naquela época. Então, é claro que, pensando que as experiências de corpo vão, na verdade, sofrendo influências e vão se redimensionando, evidentemente que essa relação, quando Helenita saía da universidade com suas produções, com as produções que tinham, em seu cerne, a questão do coletivo, da integração, ela vai com essa atitude de difundir a produção em si, mas, ao mesmo tempo, também, se deixar coabitar por aquelas relações que ela estabelecia. Então certamente isso era de uma experiência riquíssima, quando ela voltava,

ela não voltava a mesma Helenita, porque ninguém voltaria o mesmo pesquisador depois de visitar 27 universidades americanas, não é verdade? Então certamente ela já voltava mais enriquecida, mais instigada, mais inquieta, que é próprio do pesquisador. Essas e outras passagens na vida dela influenciaram sobremaneira, a instigaram, provocaram Helenita a pensar na proposta de um caminho possível para dançar. Acho que foi isso, foram as provocações, ela sofreu provocações, ela foi provocada.

6- Sabemos que, historicamente, durante grande parte do período de atuação de Helenita Sá Earp, a universidade era exclusiva para as elites. Complementando a pergunta anterior, na sua opinião, havia a preocupação de alcançar especificamente as camadas mais pobres da população?

Olha, eu não tenho esse conhecimento. Mas a gente precisa contextualizar todas as figuras e feitos no tempo e no espaço. Então se a gente contextualiza Helenita no tempo e no espaço que ela viveu aqui na Escola de Educação Física, ela já ter avançado o que avançou, acredito que talvez ela não tenha alcançado as camadas populares, mas o campo potencial que ela criou com a abertura dos cursos de especialização trouxe – porque na época também não tinha curso de formação em dança, ela era, naquele momento, pioneira, quer dizer, existia a partir dos anos 50 na Bahia, na UFBA, mas durante algum tempo os cursos que Helenita coordenava foram referências. Então recebia muita gente de toda parte do país, e aí eu acho que esse campo potencial que abrigava essas diferentes pessoas, com diferentes formações, que queriam uma formação em dança, queriam se profissionalizar na área e queriam, através da dança, com a dança, elaborar uma proposta de educação, elaborar uma proposta de criação, essa abertura, a criação desse campo potencial favoreceu sobremaneira o alcance às camadas populares, porque, ainda que ela, Helenita, não tenha feito isso diretamente, algumas pessoas – e aí eu posso citar algumas –, que foram abrigadas nesse campo potencial que ela criou, se apropriaram dos estudos de Helenita e alcançaram as camadas populares. A professora Celina é uma, por exemplo.

6.1.- Em caso afirmativo, que tipo de trabalho foi desenvolvido?

Eu acho que o exemplo da professora Celina Batalha é um excelente exemplo. Porque ela chegou às escolas públicas municipais do Rio de Janeiro, ela criou o projeto da Mostra Estudantil de Dança, desde 1981, e que até hoje é preservado. Criou vários projetos de extensão firmando parcerias entre o Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e a Secretaria Municipal de Educação. Hoje – eu estou resumindo –, depois que ela se aposentou,

ela passa a desenvolver vários projetos de oficinas de dança e de montagem e apresentação de espetáculos de dança com as comunidades locais de Tiradentes e São João Del Rey (MG), ora envolvendo professores e alunos do ensino fundamental, ora envolvendo comunidades de terreiros, ora envolvendo o corpo social, moradores, enfim... camadas populares.

7- Você acha que ambientes políticos, contextos históricos específicos impactaram o tipo de dança que foi produzido por Helenita Sá Earp e seus alunos?

Olha, eu acho que é uma temeridade afirmar que o contexto político não influencia um processo de educação, seja ele onde for. Claro que sim, até porque eu vivi a história do grupo de dança, que se confunde com a minha história de vida, o grupo de dança coordenado pela Ana Célia, e eu posso testemunhar que foram 17 anos da minha carreira, quase 20 anos da minha carreira em que mudaram algumas políticas na universidade que isso claro que interferiu, inclusive na criação do quarto curso público de dança do país, cujo corpo fundador eu compus junto com meus contemporâneos, André Meyer, Inês Galvão, Tatiana Damasceno, Eleonora Gabriel, Frank Wilson... Se os contextos políticos não tivesse favorecido, numa trajetória de 20 anos, a formação dessas pessoas, e toda uma discussão, um debate político em torno da criação dos cursos novos à época, em 1994 – e, nesse contexto, o curso de Bacharelado em Dança –, eu não estaria aqui. Quer dizer, eu não, muitas coisas não teriam acontecido nessa universidade. Exemplo disso é a própria criação do Programa de Bolsas de Iniciação Artística, com remuneração equivalente às bolsas de Iniciação Científica. Isso hoje já talvez seja um lugar quase comum, mas em 1988 não era. Foi uma luta muito grande da professora Ana Celia, junto às lideranças das outras áreas de arte dessa universidade – porque era uma universidade que só pensava em bolsas de Iniciação Científica. Esse foi o contexto que eu vivi. Então eu acho muito pouco provável que na época de Helenita, que eu não vivi, devo dizer, que os projetos políticos do Governo Federal, que influenciavam diretamente, impossível que não, no projeto político da universidade, e que influenciava fatalmente o projeto político da Escola de Educação Física, e que influenciava certamente no projeto político de todas as áreas e programas de ensino que aqui eram desenvolvidos. É até uma indicação de um estudo para ser feito, talvez, bem interessante. Na trajetória de Helenita, de 1939 a, quando ela se aposentou, acho que foi em 1981, não me lembro muito bem, mas nessa trajetória, de 50 anos de Helenita na Universidade, porque ela foi Emérita, se estabelecer paralelos do momento do projeto de dança de Helenita na universidade e dos projetos políticos de Brasil e de Universidade do Brasil, mais tarde UFRJ. Eu não tenho esse dado, mas é claro que sim. Porque eu vivi isso a partir de 1984, mais propriamente 1985, até hoje, devo dizer, obviamente incorreu em consequências que

favoreceram ao avanço das artes nesta instituição, eu não tenho dúvida disso.

8- Helenita Sá Earp desenvolveu um trabalho de longa duração, passando por diversas fases políticas do país, tais como o Estado Novo, ditadura militar, redemocratização. Você avalia que essas mudanças exerceram um impacto perceptível no trabalho desenvolvido por ela? Ela falava sobre o assunto em sala de aula ou havia um distanciamento entre sua produção educacional-artística e a política do país?

Nas aulas que eu fiz com a Helenita ela não falava sobre política com essa palavra, "agora vamos falar de política", não. Agora, quando ela sentava para falar sobre o processo dela, o tempo todo dela na Universidade, ela assumiu posturas políticas. Não de embate. Porque eu acredito que ela entendeu que, se naquela época, ela fosse da atitude política "meter o pé na porta", muito pouco provavelmente ela teria tido a chance de expandir esse espaço. E ela era uma mulher muito inteligente. Então ela conseguia, com a atitude política dela, por exemplo, não obedecer às leis patriarcais do militarismo na atitude dela de dança. Numa escola onde ela, na turma masculina, por conta da ação dela, os homens começaram a também cursar a disciplina de dança, até então só cursada por mulheres. Isso é uma atitude política. Nas aulas de dança da época, ela trouxe, para este espaço aqui, as diferentes bases de apoio. Quem me contou isso uma vez, há muito tempo, foi a professora Gloria Futuro Dias, que foi parceira da Helenita por muitos anos, colaboradora no estudo dela, que as pessoas inicialmente se assustavam, porque tinha gente que dizia que elas estavam... assediando elas próprias, porque estavam fazendo um exercício no chão. Então isso é uma atitude política. Então acho que naquele contexto de tempo e de espaço ela entendeu que precisava assumir atitudes políticas, não de "meter o pé na porta", mas dentro da dança que ela tinha, dos corpos que ela dispunha. E isso é uma atitude política. Atitude em aula, atitude dentro da proposta de dança dela.

9- Helenita Sá Earp começou sua carreira na UFRJ (chamada, então, Universidade do Brasil), no período conhecido como Estado Novo, onde alguns dos carros chefes da política nacional eram a criação de uma imagem própria para o brasileiro, o nacionalismo exarcerbado e o foco no que era considerado "coisas da terra". Sob sua ótica, esse período em específico e esses direcionamentos governamentais impactaram de alguma forma o trabalho de Helenita Sá Earp e a criação do Sistema Universal da Dança, posteriormente denominado Fundamentos da Dança?

Eu acho que já respondi, mas com certeza, e é preciso que se diga, a Helenita, quando foi provocada a pensar um caminho possível, estruturar um caminho possível para dança, um

caminho possível em dança, em termos de Brasil na época, não existia. As propostas de dança, os processos de dança sistematizados não eram brasileiros. Então eu acho que uma grande provocação para ela foi isso também, como ela viajou muito e viu muitas coisas, e apaixonada pela dança, e no meio acadêmico, muito próprio para um processo de pesquisa, então ela foi provocada, na verdade, a se debruçar sobre a organização de um estudo, de um caminho possível para a formação em dança que fosse brasileiro. E acredito que, quando ela se debruça sobre esse estudo, quando ela pensa em estruturar um caminho possível para a formação em dança, é porque ela entende que esses corpos brasileiros são corpos que já na sua natureza são diversos. É por isso que eu digo que ela cria um campo potencial que abriga essa diversidade, senão eu não estava aqui, e outras pessoas também não estariam. Então eu acho que ela entende que esse estudo para estruturação de um caminho possível de formação em dança, deveria ser um estudo que abrigasse todos os corpos. Por que, porque o corpo brasileiro ele já é, já nasce diferenciado mesmo, existe uma imparidade no corpo brasileiro, que cada corpo é um corpo. Claro que isso é uma visão de corpo própria de qualquer país, mas existe uma questão de regionalidade que eu acho que ela respeitava muito. Tanto é que ela entendeu que era necessário – depois de algumas experiências com o grupo de dança e de especialização – criar uma linha voltada especificamente para as danças populares, na época chamadas de folclore – esse conceito hoje é até questionado, mas enfim –, essa cultura popular, essas danças populares, eu não sei se esse é o termo mais adequado, mas ela entendeu, acho que nos anos 70, que havia uma necessidade de criar uma linha específica sobre essas danças, que eram danças criadas dentro de coletividades e que vinham muito dessa relação com o espontâneo, que não vinham dessa relação com o ensino formal de dança.

10- Dentre os artistas citados por Helenita como referências para estabelecer as bases de seu trabalho, estão Isadora Duncan, Rudolf Laban e Émile Dalcroze. Na sua opinião, é possível notar também alguma referência a danças folclóricas ou regionais brasileiras na estruturação desse trabalho?

Eu acho que a melhor pessoa para te responder isso é a Lola[168]. E o Frank[169]. A Lola foi minha professora, foi minha contemporânea... Mas, quem tem uma passagem pela vida da Helenita e que ela chama para inaugurar essa linha específica na Escola, na Universidade, foi a professora Sônia Chemale, que... Eu não conheço a história dela, mas a Lola pode te elucidar, que foi o nascedouro desse lugar que hoje é um grande cartão de visita da Escola, do Departamento, da

[168] Professora Doutora Eleonora Gabriel, cuja entrevista também consta destes anexos.
[169] Professor Doutor Frank Wilson Roberto, professor dos cursos de graduação em Dança da UFRJ.

Universidade, que é a Companhia Folclórica. Que é esse projeto de extensão, mas que integra o ensino, integra a pesquisa, e que dele ela vem e, quando sai, ela volta para as disciplinas de graduação – obviamente voltadas para esse campo específico – e para algumas disciplinas de pós-graduação de outros lugares. E certamente será também do nosso Mestrado aqui em Dança.

11- Nos textos autorais de Helenita Sá Earp disponíveis nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos, além da tese de livre docência produzida em 1949 e publicada em 2000, percebe-se que a educação era sua principal preocupação. No dia a dia de trabalho com ela, também era assim? Sua ênfase era nas questões pedagógicas da dança?

Era, sim, mas Helenita não separava. As aulas que eu tive com a Helenita, o que eu percebia era que ela fazia um esforço muito grande de não propagar a dicotomia entre a educação, técnica e criação. Era um esforço que ela fazia, era o que me afetava nas aulas que eu tinha com Helenita, porque ela era muito rigorosa, muito rigorosa no sentido de que ela tinha uma coisa com o domínio do movimento, isso era um valor para ela. Só que esse domínio ela não atrelava somente ao campo mecânico-motor, ao campo visível da mecânica corporal. Ela atrelava esse domínio do movimento também à integração físico-mental-emocional, ela falava essa frase inclusive, eu estou repetindo. Então o domínio do movimento na verdade coadunava, para ela, os grupamentos musculares e articulares... É um corpo integrado, então é a mecânica, mas de nada adianta se aquele movimento se reduzir ou se limitar àquela trajetória do espaço percorrido. É preciso o domínio do movimento, ele se atrelava a essa integração. Ela era muito rigorosa com isso. A Ana Celia também. Então, na hora da aula, ela não dizia "agora vamos fazer aula", "agora vamos criar", não era isso. Eram processos quase orgânicos, eram momentos orgânicos de aula e de criação. Os próprios laboratórios... eu sei que as pessoas separam tipos de aula, e aí isso é um perigo, é um perigo isso, porque parece que o estudo de Helenita separa, "agora vamos desenvolver as habilidades físicas", "agora vamos desenvolver a integração", "agora vamos ..." e não é nada disso, pelo contrário. Ela era muito rigorosa com essa coisa do orgânico. Tanto é que, na época, ela falava do início do movimento e do final... Se o corpo é integração, a ideia não pode ser, em nenhum momento, a relação desse corpo não pode se fazer de modo fragmentado, dicotomizado. Mas ela dizia que isso não é só no momento em que vocês estão em aula, na criação, mas na vida.

Agora, uma questão particular, em termos metodológicos há a divisão Técnica, Laboratórios e Fundamentos. Essa divisão existe, a princípio, por questões metodológicas,

para aprofundamento das pesquisas e das discussões. Em termos didáticos, acaba ocorrendo essa fragmentação...

Eu acho isso um perigo. Eu acho que isso deve ser repensado.

Então essa divisão não é originária da Helenita, é posterior?

Olha, quem me disse isso foi a Ana Celia – porque eu estudei Helenita com a Ana Celia, foi o que eu falei para você, eu não estudei com a Helenita, eu fiz algumas aulas com ela, pouquíssimas. A Ana, que é uma baita profissional de dança, uma baita professora, do meu ponto de vista é uma excelente gestora – ela só não é uma gestora convencional, e é difícil isso, muito difícil. Mas enfim, a Ana Celia é que, no momento em que ela passava o estudo da Helenita, ela trouxe essa organização, mas ela trouxe essa organização para facilitar o entendimento. A organização didática de qualquer coisa é para facilitar o processo, para facilitar o entendimento, não é para cristalizar. Por isso que eu acho que é um perigo, porque, com o passar do tempo, o modo como as pessoas se apropriaram dessa organização, que, a priori, era para favorecer, para fins didáticos, isso cristalizou! Cristalizou de modo que, as pessoas que chegam de fora e encontram o estudo de Helenita acham que ele é cristalizado, porque, como é isso, separar técnica de fundamentos de laboratório? O estudo dela não é isso! Está havendo um equívoco aí, eu acho isso um perigo, eu acho que isso tem que ser repensado para ontem – não porque não seja correto, não estou fazendo juízo de valor. Não é disso que se trata. Eu quero dizer o seguinte, quando, nos estudos do grupo de dança, Ana Celia traz essa organização didática, para fins didáticos, até numa relação de foco e fundo, ela traz porque, tudo que tem uma finalidade didática é organizado para facilitar a compreensão. Só que, quantos anos tem isso? Muitos. Muitos. Muitos anos. 1985, né, estamos em 2017. E aí a gente só tem algumas poucas referências do estudo da Helenita, ainda incompletas, escritas, algumas que André [Meyer] publicou, esses artigos que eu publiquei alguma coisa, a Alice [Motta], com a dissertação de Mestrado dela, mas ainda muito incompletas, e o filme[170]. É muito pouco! São muitos anos de um conhecimento que vai sendo passado que nem telefone sem fio. As pessoas vão se apropriando disso e eu acho isso um perigo, porque estão cristalizando uma organização criada para facilitar uma compreensão, com fins didáticos. E está sendo cristalizado a ponto das pessoas dizerem que o estudo de Helenita é fragmentado, que o estudo da Helenita leva à fragmentação, isso é um equívoco, não é verdade! É por isso que eu acho que, para ontem, isso tem que ser repensado. Tem que se criar um grupo de estudos, de pesquisa, de investigação para

[170] Documentário "Dançar: um filme sobre a vida e obra de Helenita Sá Earp", produzido por Ana Celia Sá Earp e André Meyer.

poder desconstruir isso que, não parece, mas está se fortalecendo a cada dia. Está se fortalecendo essa ideia equivocada. Então eu acho que tem que se criar um grupo de estudos para desconstruir essa visão, essa compreensão, talvez essas práticas. Porque essa organização não veio para esse entendimento... Então é técnica na dança – que eu sei que na contemporaneidade é uma ebulição – mas não é verdade! O estudo de Helenita separa técnica, de laboratório de fundamentos... Não separa! Mas acho que esse equívoco, de cristalizar esse pensamento, aconteceu muito pela falta de referências concisas. Quando a pessoa pergunta "onde eu leio Helenita?" aí você dá uma coisa fragmentada que é incompleta. "Onde eu conheço Helenita?" você vê um filme que também não dá conta – não estou falando que tinha que dar conta, mas estou dizendo só que o que existe, pelos anos que existem os estudos, o que existe de referência hoje ainda é muito insuficiente. Tem que se criar um mecanismo, uma estratégia, porque esse entendimento cristalizado dos estudos de Helenita acaba com eles. E é mentiroso, não é verdadeiro.

12- Em termos de material escrito citado anteriormente, houve pouco desenvolvimento sobre questões relativas a criação, tais como relações estabelecidas com áreas como música, cenário, figurino, quando da produção de coreografias e/ou espetáculos. Essa relação entre áreas se dava de forma mais experimental ou havia um estudo prévio aprofundado?

Com Helenita não sei, mas sei que das aulas que eu tive com ela, ela conhecia os acompanhamentos musicais profundamente. Eu não sei como isso acontecia na época da Helenita, mas, na época da Ana Celia, a Ana Celia buscava integração com as outras áreas. A Ana Celia sempre convidou os profissionais de outras áreas. Nos dois primeiros anos do grupo não, mas quando teve essa possibilidade do Programa de Iniciação Artística, ela buscava sim. O Programa era interdisciplinar, tanto que o nome do Programa era Programa Interdisciplinar de Iniciação e Profissionalização Artística. Nós tínhamos alunos da Escola de Educação Física, da Escola de Belas Artes, de Arquitetura, da Escola de Música, da Faculdade de Letras, da Escola de Comunicação... Isso no nível de formação do graduando, do aluno, mas ela chamava também professores, especialistas das diferentes áreas. Ela chamava professores de Cenografia – da Universidade –, professores da Escola de Música, professores da Faculdade de Letras, enfim... Ela sempre lutou muito, buscando essa interação, esse caráter verdadeiramente transdisciplinar, na prática, que a dança já nasce com ele. Ela sempre buscou muito essa dialogia, tanto é que ela lutou durante muitos anos por algo que, teve seu primeiro grande feito agora, no Fórum de Ciência e Cultura do PROARTE, ela lutou muitos anos, desde o final dos

anos 90 por uma política de Arte e Cultura na Universidade, junto com outras lideranças das áreas das artes. E é o primeiro grande feito, na verdade, que a gente pode dizer que se aproxima dessa ideia, dessa política que durante muitos anos vem sendo luta de um grupo de pessoas na Universidade, foi a criação do PROART agora, no Fórum de Ciência e Cultura, com o Vainer[171], o coordenador. Eu acredito que, pela história que eu ouço da Helenita, quando não tinha como dialogar com os profissionais de outras áreas, porque talvez fosse difícil, não sei, ela improvisava. Mas acho que ela já buscava diálogo sim. No grupo sempre tinha pianista, no grupo tinha percussionista... Ela buscava essa interação.

13- Helenita Sá Earp fazia reuniões com artistas das áreas citadas, ou seja, músicos, cenógrafos, figurinistas, para discutir a criação conjunta das obras, ou quando em contato com esses profissionais ela já tinha em mente os parâmetros de criação da coreografia e/ou espetáculo e passava então para eles esses parâmetros?

Não sei, sei que a Ana Celia fazia, com certeza, porque foi um episódio da minha vida, mas a Helenita eu não sei te dizer.

14- Como se dava o processo de criação de obras coreográficas sob a tutela de Helenita Sá Earp? Era um processo aberto, com colaboração de outras pessoas, ou determinado por ela? Caso fosse aberto, aberto para quem? Havia espaço de criação para os alunos em sala de aula e/ou na elaboração de espetáculos?

Não sei. Bom, nas aulas que eu fiz com ela, sempre tinha um espaço para você se colocar. Sempre teve. No meio, no final, no começo, sempre teve um espaço para você se colocar. Se colocar, que eu quero dizer, é colocar seu movimento, o espaço da criação, para você criar no decurso das aulas. Nas aulas que eu fiz com ela sempre teve esse espaço. Mas eu não sei do processo de composição.

Obrigada, professora, há mais alguma coisa que você gostaria de complementar?

Não, o que eu gostaria de acrescentar é que eu acho muito perigoso esse modo como vem sendo apropriada essa organização técnica, laboratórios e fundamentos. Porque eu sei, testemunhei, quando me foram apresentados, quando essa organização me foi apresentada, não era para fragmentar, não era para fortalecer uma ideia de fragmentação, não era para dicotomizar, não

[171] Carlos Bernardo Vainer, professor titular da UFRJ, coordenador do laboratório Estado, Trabalho, Território e Natureza, coordenador do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ e Membro Suplente do Conselho Administrativo do Fundação Universitária José Bonifácio

era para compartimentalizar nada, pelo contrário, era para facilitar o entendimento sobre essa formação em dança. Era para facilitar o entendimento do processo. Era para facilitar o entendimento sobre a relação de foco e fundo na prática, não era para “agora, técnica”, “agora...”, “agora...”, não era para entender que essas coisas são separadas, porque elas não acontecem separadas. Então eu acho que, nesse momento, o que eu gostaria de dizer é isso, que o estudo de Helenita não separa, não fragmenta, não compartimentaliza, e que eu acho que isso deveria ser revisto para que não se perpetue, que é uma coisa que eu venho percebendo, a cristalização disso, ou seja, o fortalecimento do entendimento dessas, digamos, vertentes, dessa organização de modo fragmentado, que isso não se perpetue. Então acho que isso precisa ser revisto pelo Departamento.

ANEXO I.5.

PROF.ª M.ª CELINA BATALHA

1- Qual a sua formação?

Bom, eu sou formada em Educação... Primeiro Escola Normal, que isso foi super importante na minha vida profissional. Eu sou normalista em essência, e a Escola Normal foi um momento importante da minha formação porque eu estudei no Instituto de Educação, Ginásio Normal, e num período em que a escola ficou muito rica com atividades esportivas e artísticas, aliás, era uma coisa tradicional no Instituto de Educação. E na parte esportiva eu comecei a me interessar pela Ginástica Rítmica e ao mesmo tempo pelo teatro. Então quando eu entrei no Normal, eu já estava praticamente muito envolvida na área esportiva da Ginástica Rítmica, e muito envolvida também com o teatro. E eram duas atividades que foram importantes na minha vida para eu ultrapassar na minha adolescência muitos problemas, muitas dificuldades, eu era uma pessoa muito emotiva, e como eu tive a ajuda de muitos professores, alguns que foram exemplos para minha vida, de coisas que eu gostaria de fazer na minha vida, isso acabou, de alguma forma, me levando para a Educação Física. Naquele momento eu escolhia ou entre Educação Física ou entre o Teatro. Só que o Teatro era uma área muito difícil na época, a gente estava vivendo na era da ditadura, a movimentação política no Teatro era muito intensa, ao mesmo tempo era muita droga, e eu fiquei um pouco assustada com isso, achando que eu não teria condições de enfrentar esse tipo de pressão, já que eu vinha de ficar em coisa de família, escolinha, tudo muito protegido por professor, achei que eu não ia dar conta. Então eu achei melhor ir para a Educação Física, e foi uma coisa extremamente importante, porque na época só tinha a Universidade Federal, e eu me lembro da minha primeira aula de dança, que foi ministrada pela professora Glória. E eu me lembro que quando a Glória começou a dar aula, nós tínhamos o luxo de ter uma pianista que era fantástica, a Ítala[172], as aulas da Glória, em grande parte, eram acompanhadas pela Ítala, que criava o tempo inteiro, quando eu vi aquilo eu fiquei louca, eu disse "gente, é isso que eu quero para a minha vida, não quero outra coisa". Apesar de que na Escola de Educação Física tinha um método novo, era um método diferente. Eu não tive oportunidade, por condições financeiras, de fazer dança, mas eu amava dança, balé, queria fazer balé e tal, mas aquela dança ali era uma coisa diferente que me instigava a procurar por aquilo. E teve um dia que a professora Helenita também esteve conosco, o dia que Helenita foi dar aula

[172] Ítala Martins Moreira, pianista e compositora.

foi uma loucura para mim, e eu me achei ali, a minha vida é essa. Eu, como professora, fico pensando o que isso pode representar na vida de alguém, alguém olhar para você, ver o que você está fazendo e decidir a sua vida naquele momento, mas para mim, foi isso. E, apesar de eu levar meus três anos da faculdade envolvida com a Ginástica Rítmica, com competição, aquilo já não me bastava mais. Quando eu conheci a dança da Escola de Educação Física, como aluna da Escola de Educação Física, eu não era dançarina, eu não era nada, eu era uma simples aluna, naquele momento eu pensei "eu não quero mais fazer Ginástica Rítmica". E, por incrível que pareça, com 19 anos eu já era técnica de um grupo de ginastas federadas na Federação de Ginástica do Rio de Janeiro, e nós éramos vice-campeãs. Porque a nossa professora foi para a Alemanha, também era professora da Escola de Educação Física, ela me deixou o encargo de dirigir o grupo, e nós conseguimos, conseguimos ser vice-campeãs. A campeã era a mulher que instaurou a Ginástica Rítmica no Brasil[173], nós éramos o segundo lugar. Então, apesar de eu estar nessa posição muito jovem, eu não queria mais aquilo. Aquilo não me satisfazia mais, eu queria entrar pelo caminho da dança. Só que eu não era bailarina, não tinha feito balé, tinha um monte de bailarina na turma, e nem sempre você agrada determinada professora... Quando, então, eu cheguei ao terceiro ano da faculdade, do segundo para o terceiro ano, a Helenita estava com o grupo da Universidade indo para um encontro em São Paulo, em Santos, que era um encontro de Educação Física e era muito importante para a Escola. E ela estava com o grupo um pouco desfalcado, os componentes estavam reduzidos... E aí então, uma professora, que era a professora Myda, sugeriu a professora Helenita que convocasse, convidasse alguns alunos que tivessem um pouco mais de habilidade motora e que pudessem, de alguma forma, contribuir. E Helenita dava aulas abertas de dança, aquilo para mim foi o maior presente da minha vida, quando ela falou "você pode fazer aula da Helenita", aquilo foi uma abertura, uma cortina que se abriu na minha vida, eu fui numa felicidade imensa. Então eu comecei a fazer as aulas e Helenita prestou muita atenção em mim. Helenita tinha uma coisa de esquecer, então todo dia eu ia fazer aula, todo dia ela esquecia que eu tinha estado no dia anterior. Ela dizia assim "mas minha filha, você tem muito talento, você já fez balé?" e eu dizia "não senhora, eu nunca fiz balé", "não, mas você precisa continuar a fazer dança", e no dia seguinte ela fazia a mesma pergunta. E aí eu fui me esforçando, eu tinha uma habilidade motora razoável, alongamento e tal, que vinha da ginástica... Então eu tive o presente de conseguir entrar para esse grupo que ia para esse encontro de Educação Física. E Helenita tinha uma particularidade interessante, que ela prestava muita atenção na questão das atitudes das pessoas. Ela observava.

[173] Ilona Peuker, professora húngara que chegou ao Rio de Janeiro na década de 1950 e começou a ministrar cursos de Ginástica Rítmica. Foi a primeira a criar uma equipe competitiva de Ginástica.

Não bastava ser uma boa dançarina, ela ficava prestando atenção em outras coisas... E ela era uma pessoa que desenvolvia, não vou dizer uma religião, mas ela pensava na questão da evolução humana, espiritual humana. E ela dizia "você é uma menina muito concentrada, uma pessoa muito evoluída, uma menina muito concentrada", porque eu ficava muito quieta, observando e tal... E ao mesmo tempo em que eu pude me desenvolver motoramente, eu também tive esse olhar dela, de ser uma pessoa que viu que eu tinha uma capacidade de poder estar acompanhando os princípios que ela tinha com relação ao trabalho dela. Então nós tínhamos ido para esse encontro em Santos, Helenita nos observando bastante, e aí ela falou "não, minha filha, você vai continuar no grupo e eu quero que você continue fazendo as aulas com o grupo de dança" – que ela chamava Grupo Dança – "E depois você precisa fazer a especialização em dança". Aí foi um ano maravilhoso, era o terceiro ano da faculdade, eu ia me formar no fim do ano, e foi um ano de trabalho corporal que aí eu fui desenvolver minha parte de técnica...

Em que ano foi isso?

1971. Bom, nessa época, aí começam as histórias... Nessa época, a Escola estava em transição de sair da Praia Vermelha e ir para o Fundão. Agora eu não sei te falar com certeza se nós já estávamos indo para o Fundão, porque a gente pegou a fase da inauguração da Escola de Educação Física, um momento político complicado... Mas eu acho que não, em 71 nós estávamos na Praia Vermelha, tanto que as aulas eram lá e tal. Esse período também era muito interessante porque Helenita tinha a possibilidade de estar recebendo muitos artistas ali. Pessoas que vinham do teatro, pessoas que vinham da dança, porque a maioria das pessoas, artistas da época, morava na Zona Sul, né, na Praia Vermelha, em Botafogo, Copacabana, tinha muitas academias de dança naquela época... Então era uma coisa muito rica, e ela gostava muito disso, ela gostava de estar sempre com gente diferente, ela gostava das pessoas excêntricas, ela era uma pessoa excêntrica. E ela amava os excêntricos. Isso foi muito rico para nós. Então para mim foi um ano importante, um ano difícil porque eu continuei com a Ginástica Rítmica, não podia abandonar assim, fiquei aguardando a professora que vinha da Alemanha para poder entregar o grupo, dizer que eu não ia participar mais... E me formei, e nesse período eu dava aula em escola pública, mas já não era mais professora primária, eu dava aula de Educação Física porque pegaram os alunos que estavam concluindo o curso, e que eram professores primários, e distribuíram nas escolas para o que era o ginásio. O que para nós foi muito interessante, porque nós tínhamos uma carga horária menor, essas aulas a gente já aplicava como estágio, e era uma experiência interessante para mim e facilitava que eu pudesse fazer

mais aulas de dança, que era o que eu queria no momento. Sendo que, quando eu concluí a faculdade, Helenita me deu um grande presente, que aí eu acho que isso foi uma outra vertente de mudança na minha vida, porque, como eu tinha sido aluna do Instituto de Educação, fiz ginásio, fiz normal, era professora primária, ela me dava um valor muito grande por eu ser professora primária, porque ela tinha o grande objetivo de ter dança nas escolas. Então, o que ela fez, ela tinha uma certa influência com alguém ligado à Educação Física no estado, nas escolas do estado, porque naquela época a escola primária era tudo centrado no estado, não tinha no município... E aí ela foi pedir a essa pessoa, que eu não lembro o nome agora, que fosse criada na escola onde eu estudei, o Instituto de Educação, que fosse criado um núcleo de dança para os alunos, desde o jardim até a escola normal. Se eu não me engano, quando me formei, após eu ter me formado, eu já comecei – isso foi em 72. Então eu tive o privilégio de ir para um Instituto de Educação, que era uma escola que tinha tudo que eu podia imaginar, tinha teatro, tinha ginásio, tinha salas especiais para dar aula de dança somente. Eu ia três vezes por semana, passava a tarde toda, e dava aula. Vinha um grupinho do primário e vinha um grupo do normal, e eu fui juntando, então foi uma grande experiência profissional. Porque, não sei se foram dois ou três anos, em que eu trabalhei só com dança e só com adolescente e criança. E aí, na verdade, eu tive a oportunidade de experimentar. E eu experimentei coisa muito doida. Então eu terminei a faculdade e eu fui fazer especialização em dança com a Helenita, não sei se foram dois ou três anos... Na época ela dava esse nome, "especialização", mas a regulamentação de pós-graduação ainda não estava instaurada. Eu fiz o mestrado em educação, estudei essa parte de institucionalização toda, mas eu não estou lembrada mais, porque eu acho que isso só foi em 76 que foi instituída essa normatização da pós-graduação, porque não existia ainda. Então o que que acontece, ela tinha umas coisas intuitivas, ela dava esse nome de especialização, porque ela dizia que os professores saíam da Educação Física e sabiam muito pouco. Então para eles darem aula nas escolas, eles precisavam se aperfeiçoar mais. Na verdade, não era todo mundo que ia, era quem estava interessado em dança e não tinha interesse nenhum de ir para escola. Era para quem queria dançar, queria dar aula na universidade, queria dar aula em academia, ou já fazia dança... Eu era uma exceção, porque eu não era de dança. Então eu terminei a especialização, e nesse período que eu terminei a especialização, acho que foi muito importante para mim porque, após eu terminar esse período, desse ano, ela disse "bom, agora você está formada, vão abrir uma Escola de Educação Física em Petrópolis, e eu quero que você assuma a parte de dança. Só que você não sabe nada!", ela falou para mim, "você não sabe nada do Sistema". Lembro dela falando assim, "você não sabe nada do Sistema", eu dizia "como eu não sei nada do Sistema? Passei três anos aqui na faculdade falando de primeira, segunda [posições], como que

eu não sei nada?". Mas na verdade, o que ela queria? Helenita era muito esperta também, eu sou do candomblé, Helenita tinha uma coisa de Oxóssi que era muito séria, ela ficava lá no cantinho dela, dando as voltas dela, quando você chegava o negócio acontecia. Então na verdade ela queria que eu a ajudasse no trabalho escrito, porque ela estava sem apoio. Então ela disse "não, você tem que se preparar para a aula". Então isso para mim foi outro achado na minha vida porque eu fiquei muitos anos com ela, indo aos fins de semana e feriados, sentada, e ela me falando sobre o Sistema, e eu escrevendo, trocando ideia, mesmo eu achando que não tinha capacidade para estar interferindo em nada, que isso era uma coisa da cabeça dela, mas já que ela estava me chamando eu estava ali para ajudar. Então ao mesmo tempo que eu estava fazendo a especialização eu estava com ela nesse processo. E esse processo também me abriu portas, porque eu ia com ela para tudo que era lugar que ela ia dar curso ou falar alguma coisa. E depois então, em função desse meu interesse na área de educação, que foi ficando cada vez mais forte, eu acabei fazendo mestrado em educação, onde o meu trabalho foi justamente a formação de professores e as áreas de competência para formar esse professor, e que eu acho que deve ter interferido em muitos estudos que houve por aí sobre essa parte de formação. Então, em síntese, minha formação na parte de dança foi essa.

2- Você já introduziu o assunto sobre quando, onde e como se deu seu contato com o trabalho de Helenita Sá Earp, se quiser complementar...

Então eu vou falar sobre esse momento, com ela, para escrever o trabalho. Ela na época estava se sentindo um pouco isolada, e Helenita tinha uma coisa, ela nunca trabalhava sozinha. Ela sempre queria ter alguém do lado, para trocar ideia, ou para dizer alguma coisa, eu não sei avaliar que fragilidade era essa, mas ela tinha isso. A professora Glória tinha acompanhado muito o trabalho dela por um tempo... Esse período na Escola tinha uma perseguição muito grande com relação aos professores e as cargas horárias, porque tinha o seguinte também, era um período que a universidade estava passando por uma reforma.

Década de 70?

É, década de 70, a reforma universitária. E ela pegou as pessoas de surpresa com relação a departamentalização, que foi uma coisa que mudou radicalmente. Isso eu estou dizendo porque eu, quando estava na Escola Normal, a gente não tinha ideia. A escola em que eu trabalhei era uma escola em que a gente vivia muito assustada, porque eles tentavam minar todos os focos de encontro dos estudantes. E eu tinha uma professora que eu não sabia avaliar a importância

que essa mulher tinha, que era a Lelia Gonzalez[174]. A Lelia Gonzalez foi minha professora de Filosofia. Nessa época eu estava muito mais interessada em estar treinando no ginásio do que em qualquer coisa, mas ela era a mulher que me fazia ter vontade de ficar assistindo aula, os outros eu não tinha não. Porque ela dizia assim "minha filha, você está nervosa para ir lá, você vá. Esse é o seu momento". Só que ela trazia muitas coisas importantes, uma das coisas que Lélia fez foi pegar jornal sobre essa coisa da reforma universitária e dar para a gente ler, só que a gente não entendia nada por que ela estava fazendo aquilo e o que aquilo representava. Mas eu me lembro que, na minha cabeça, ela enfatizava a questão da departamentalização. Como a gente nunca tinha ingressado numa universidade, a gente não tinha noção do que isso poderia ser. E que também isso provocou o que, provocou essa fragmentação do espaço universitário, porque você imagina todo mundo ali na Praia Vermelha, que era um correr de unidades, a gente sabia que começava ali onde tinha Pedagogia, Educação Física, e ia até lá na Praia Vermelha com a Medicina. A gente para fazer as aulas daqui, dali, de acolá, a gente caminhava. Ah, vamos para a aula de Anatomia, tá, a Medicina ficava lá não sei onde, *vambora*. E assim era. Então quando a gente chegou no Fundão, que foi um outro problema, os professores não queriam ir para lá, porque a maioria morava na Zona Sul, e porque todo mundo estava acostumado com aquele prédio lindíssimo da Praia Vermelha. A inauguração da Escola foi uma coisa maluca, mas eu fui da primeira turma que foi para o Fundão, tanto que nossa turma chama "Pioneiros do Fundão". Então, o que acontece, nós tínhamos algumas aulas na Praia Vermelha e algumas aulas no Fundão. Agora você imagina, então o que nós tínhamos no Fundão, a gente ia para o prédio da Arquitetura, ali que tem a Reitoria, embaixo tinha um grande ginásio, que eu não sei se ainda tem isso, então nesse grande ginásio nós tínhamos aula de dança, com piano ali, do lado tinha a quadra de voleibol e em cima tinha a aula de ginástica, às vezes aconteciam as três aulas ao mesmo tempo, para você ter uma ideia do que era. O atletismo nós fazíamos numa quadra que era já onde é a Educação Física, tinha uma quadra lá, as aulas de atletismo eram lá, algumas aulas de ginástica também eram lá, e era muito desconfortável, a gente não tinha um espaço apropriado. Mas nós fomos usados para ser aquela turma que ocupou o Fundão, nós fomos obrigados a fazer isso. E os professores nos reuniam, e faziam discurso, porque não pode, porque isso é absurdo, mas não teve jeito. Nesse momento a diretora da Escola era a Maria Lenk[175], ela era aliciada com os militares, e ela nesse ponto facilitou toda essa questão da Escola

[174] Lélia Gonzalez (1935-1994), intelectual, política, professora e antropóloga, foi professora de Cultura Brasileira na PUC-RJ e do Colégio de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (UEG, atual UERJ).
[175] Maria Emma Hulga Lenk Zigler (1915-2007), principal nadadora brasileira, primeira a estabelecer um recorde mundial. Foi professora e diretora da ENEFD.

de Educação Física ir para lá, tanto que se questionou, mas como, a Escola gira em torno das piscinas, a arquitetura da Escola é assim, toda a Escola está em torno da piscina, que está ali no meio. Mas enfim, ela conseguiu muita coisa, a gente conseguiu também dar uma outra estrutura para a Educação Física, a parte da pesquisa, os laboratórios, que isso era uma coisa que a Escola não tinha, e hoje a gente entende que não tinha como a Escola ficar na Praia Vermelha, não tinha como o espaço físico ali ser ampliado... Mas enquanto estávamos no Fundão, a gente não tinha contato com mais ninguém, e a gente sentia a diferença, porque quando estava na Praia Vermelha, estava todo mundo junto ali, era Economia, era não sei o que, os alunos discutiam, a gente ia para o bandejão, entrava polícia e mandava todo mundo sair, era aquela coisa e a gente se assustava com aquilo porque o pessoal da Educação Física era mais alienado também, não estava tanto nesse movimento. E porque a minha turma era uma turma que absorveu pessoas mais maduras, não sei por que, tinha muito jogador de futebol profissional, muita gente que já era técnico, então era um grupo mais maduro mesmo. Então, o que acontece, a Helenita tinha uma coisa muito de fugir aos padrões, de fugir às regras determinadas, e ela dizia assim "que, 40h?" Ninguém cumpria 40h, não tinha isso, então foi uma das coisas que também foi instituída na reforma, essa carreira dos professores, carga horária de 20h, 40h, DE, e claro que todo mundo queria 40h, não sei se DE entrou nessa época, mas todo mundo queria 40h DE, mas as pessoas tinham uma vida muito mais simples enquanto era na Praia Vermelha, porque a Educação Física funcionava só de manhã, os professores iam dar aula e iam para casa. Agora, com a departamentalização, cada um era responsável pelo seu quadrado. Então o que aconteceu, enfraqueceu a parte administrativa dos lugares, que tinha os funcionários, os diretores centralizadores, e a departamentalização mudou completamente, porque aí passou-se a trabalhar dentro dos departamentos, e os departamentos eram responsáveis pela parte administrativa, pedagógica e a política das diretrizes de cada grupo. As participações em Congregação era outra coisa, do departamento ia para a Congregação, tinha representação docente, discente, de categoria, isso não tinha nada, eu peguei na implantação disso. Então, o que acontece, começou, tinha as planilhas, que os professores tinham que cumprir e botar suas planilhas de trabalho para cumprir as 40h, e as pessoas tinham que ir ao Fundão todo dia, porque tinham que cumprir as 40h. Em princípio tinha uma corrente de professores no departamento que dizia "todo mundo tem que estar aqui 8h". Tem que ficar aqui 8h por dia, e Helenita achava aquilo um absurdo, como ela ia ficar lá 8h por dia... E isso arranhou as relações ali dentro, as pessoas que viviam uma vida tranquila com relação a isso, davam suas aulas e iam embora, a coisa mudou e isso atrapalhou. Houve muito constrangimento e daí ela nessa parte de pesquisa se sentiu isolada, porque ela não queria mais dividir isso com qualquer pessoa, e aí ela me elegeu para ficar

fazendo essa parte. Agora você imagina que eu, recém-formada, não entendia nada, não conhecia ninguém na realidade, e passei a ser a pessoa direta com a Helenita. Então eu fiquei também numa situação frágil, porque eu fui perseguida por causa disso também e ao mesmo tempo eu ficava na minha, porque eu também entendia o valor daquilo, e eu também não queria abrir mão daquilo. Não queria brigar com ninguém, mas também não ia sair assim. Eu fui fazendo a pós-graduação, fui trabalhando com a Helenita, a Helenita nesse meio tempo resolveu fazer uma academia, luxuosíssima, maravilhosa, ela tinha uma veia ligada à Arquitetura também, à construção de ambientes, design de ambiente, ela era um gênio nisso. Eu não sei se você vai ter a oportunidade, não sei como está a casa antiga dela lá na Barra, mas era uma casa muito bem montada, com peculiaridades mineiras muito acentuadas. Mas não eram mineiras, agora estou aqui fazendo uma correção, porque na verdade a origem dela familiar eram fazendeiros paulistas. Então essa estética de fazenda acompanhou ela a vida inteira. Ela gostava dos madeirões, depois virou moda, mas naquela época não, quando eu vi aquele madeirão, eu fiquei encantada. As compoteiras, as coisinhas de fazenda, as louças, ela era muito requintada com relação a isso. Aí ela fez a academia, ela construiu uma academia que foi um luxo, ela comprou não sei quantas salas, fez tudo desse jeito, com madeirão, com isso, com aquilo, e ela dizia "você vai ser a minha herdeira". E eu dizia "mas como, herdeira?", mas assim, parêntese também, ela tinha um siricutico que eu só fui saber depois, então ela transitava muito num mundo de fantasia, num mundo de sonho que não era real. "Não, eu vou botar a academia no seu nome". Como, Helenita, você tem dois filhos, não, não vai, eu vou ajudar, eu vou dar aula aqui, mas não vou... Enfim, ela abriu a academia e eu acompanhei. Antes disso, eu estou fugindo um pouco, antes disso, nesse meio tempo também, assim que eu me formei, ela começou a dar aula numa academia de balé, que era da Leda Iuqui[176]. Por que ela foi para essa academia, ela detestava o pessoal de balé, ela detestava o pessoal de dança de uma maneira geral, ela não se relacionava bem com as pessoas do meio artístico da dança, eram muito poucas pessoas, depois eu vou dando os nomes. Então ela trabalhava na Leda Iuqui, mas na verdade era uma estratégia, ela queria na verdade se inserir nesse mercado da academia, já que ela estava muito restrita à Universidade, ela queria se tornar popular nesse meio das empresas, que era uma coisa muito diversificada, tinha um mercado muito promissor, hoje em dia a gente não tem, a gente só tem grandes espaços, mas naquela época quem conseguia ter algum nome tinha seu estudiozinho, hoje em dia isso está tão distante, né... Só que a gente ia para horrorizar, porque a Leda Iuqui era uma academia muito tradicional. Ela tinha uma boa companhia, por incrível que pareça,

[176] Leda Iuqui é o nome artístico de Leda Rivas, nascida em 1922. Formou-se em balé pela Escola de Bailados do Theatro Municipal.

porque era uma estrutura pequena, tinha uma boa academia, eu me lembro que nessa época a Ana Botafogo era bailarina desse grupo, novinha ainda, hoje se tornou bastante conhecida... E a gente ia para dança moderna! Nessa época, uma colega minha de Escola Normal que tinha uma veia de composição muito boa entrou nesse barato da Helenita, de fazer uma pesquisa de som, que era uma coisa que ela estava fazendo na parte artística, e a gente dava aulas que eram verdadeiros *happenings*, como a gente falava na época. Era tudo acontecendo na hora, muita criação... E a Helenita tinha um caminho pedagógico que era um caminho muito da experimentação do momento, isso me estranhava um pouco, porque ela ia para ver o que ia acontecer naquela hora. E a gente fazia muito barulho na aula, muito barulho, todo mundo ia olhar assustado... E aí aconteceu uma coisa engraçada, que nessa época eu estava muito cansada, muito estressada, de cansaço de terminar a faculdade e tudo – isso era no começo do ano seguinte ao que me formei – e eu adoeci, eu tive uma hepatite. E ela disse não, eu vou ficar aqui no seu lugar, suas aulas que eu não quero que você perca, e assim ela fez. Ela deu todas as minhas aulas, eu acho que fiquei um mês e pouco afastada porque eu não tinha um diagnóstico preciso e eu não aguentava nem sair na rua de tão frágil que eu estava, mas ela segurou a onda, de pegar todas as aulas e ainda ir para a Universidade, para eu não perder aquele espaço, a Helenita tinha umas coisas incríveis. E assim, quando eu voltei, eu continuei as aulas e para mim foi minha primeira experiência de dar aula. E o que eu percebi do que a Helenita fazia, era que cada aula tinha que ser uma grande viagem, e isso me desgastava muito também, porque eu ia no fundo da minha sensibilidade, da minha emoção... E como eu posso dar cinco aulas por dia e viver isso? Cada uma ser um grande barato? Era assim que eu estava vendo, né. E isso foi importante para mim porque eu comecei a analisar que eu precisava de um método, alguma coisa, algo que me desse um pouco menos de relação com o inusitado, enfim, porque não dava para ser aquela coisa no dia a dia. Voltei, fui para a Leda Iuqui, continuei as aulas, mas o interesse de público caiu muito. E eu comecei também a ver o quanto a Helenita era carismática, porque eu podia estar fazendo tudo do meu melhor, mas quando ela chegava ela tinha um outro brilho, uma outra coisa, e aí eu via a distância que era, eu era uma iniciante, não tinha como. E ela tinha uma capacidade muito grande de relacionar outras coisas... Com a maturidade você vai vendo isso, você olha para um público e você vai sentindo o que aquele público está querendo escutar, porque às vezes você está falando uma coisa que não tem nada a ver, você está falando pra si mesmo. Então ela tinha aquela sensibilidade. Depois eu não me lembro bem como finalizou essa história da Leda Iuqui, mas eu sei que em seguida ela abriu a academia dela. E era uma academia na Vitrine de Ipanema, que era um shopping, naquela época era um grande espaço, e ela "não, porque você vai dar aula, vai dar aula"... Mas eu não me senti bem.

Aí começou o divisor da história. Eu não me senti bem pelo seguinte, minha mãe não era analfabeta, mas fez até a quarta série, meu pai era professor de português e latim mas trabalhava – ele tinha sido padre –, então para se inserir no mercado fez uma formação que o MEC dava na hora e foi dar aula. E para ele ter uma situação razoável era trabalhar manhã, tarde e noite, meu pai dava 15h de aula por dia. Então a minha condição econômica era uma condição modesta. Estudei em boas escolas, fui uma aluna brilhante, mas eu não tinha grandes experiências, eu não pude fazer minhas aulas de balé, morava no subúrbio, no Engenho Novo... Então para mim era um choque. Enquanto eu estava com a Helenita, que era uma pessoa que me amparava, apesar de eu estar frequentando um espaço burguês, sofisticado da casa dela, mas eu tinha ela como uma mãe, me acompanhando, me dando a mão para eu andar. E aí de repente eu me vejo num espaço de classe média burguesa, de pessoas cheias de *nheco nheco*, pessoas de Ipanema, que para mim era uma coisa, entendeu, eu não frequentava aquele mundo. Como eu ia dar aula para aquelas pessoas? E eu me lembro que me senti mal nesse sentido, e aparece a dona fulana lá, a professora Stelinha, que era professora dessa escola, que para mim era uma mulher muito chique... E apesar de eu ter 19, 20 anos, eu não tinha estrutura para ter uma autoestima de impor isso. E aí eu me lembro que ela, para fazer propaganda da academia, ela fez tipo um desfile na escada rolante, todo mundo fazendo umas coisas e tal. Aí, quando eu olhei aquelas pessoas descendo a escada rolante, eu me senti mal. Eu falei "isso não me pertence, eu não quero isso para mim". E aí eu comecei a dar defeito, como a gente fala agora. Eu comecei a refugar. Eu estava trabalhando com ela há três anos na pesquisa, estava ótima com relação a isso, não tive problema nenhum, mas eu ir para a academia dar aula para burguês para mim foi difícil. Aí eu cheguei para ela e disse não, Helenita, eu não estou me sentindo bem, naquela época eu estava querendo namorar, também estava querendo casar, porque eu não tinha isso. Meus três anos com ela foram sábado, domingo, feriado, não ia para lugar nenhum, ia acompanhando – feliz, eu não estava questionando isso –, mas eu comecei a querer uma outra coisa e não era isso também que ia me atrapalhar. E também nessa época abriu a UERJ, a Universidade do Estado, e eu fui procurada, pelo trabalho que eu fazia na Escola Normal, eu fui procurada para começar as aulas de rítmica na Educação Física, quer dizer, era mais uma coisa na minha vida. Aí eu falei, Helenita, eu não vou aguentar. A Universidade, a Escola Normal, e mais aqui a academia, e ela "não, você tem que continuar", e eu comecei a refugar, eu não aguentava olhar para as pessoas, eu achava que eu não tinha nada a ver com elas, que elas iam me olhar de cima abaixo, eu falei não. Não vou mais. Aí ela disse "mas o que eu vou fazer?", eu disse não sei, Helenita, você vai assumir isso muito bem, por que você não bota a Ana Celia para dar aula? A filha dela tinha 14 ou 15 anos. Não, mas a Ana Celia quer fazer

Biologia, Ana Celia não queria, não queria, mas foi quando a Ana Celia começou. Assumiu que ela poderia estar ao lado da mãe dela. E aí eu também resolvi romper. Eu tive uma coisa assim, olha, eu não entendo a maneira dela dar aula não, que sempre é daquele jeito, que é sempre não sei o que, que as pessoas não olham para ela, ela não olha para as pessoas, fica todo mundo com a cara no espelho, ninguém anda nessa aula... Porque também, ao mesmo tempo – eu fazia muita coisa ao mesmo tempo –, ao mesmo tempo eu tinha, no intervalo de umas férias, eu fui fazer um curso, era tipo um aperfeiçoamento, do laboratório de Fisiologia do Exercício que foi implementado pelo Dr. Mauricio Rocha. E foi importante para mim porque eu olhava a aula da Helenita e achava que ela não tinha um componente aeróbico importante. E naquela época se falava do método *cooper*, de correr, de fazer intervalo *training*, a moda começou aí, aliás, foi quando eu fiz o vestibular. Então era uma coisa que as pessoas estavam no fluxo daquilo, e o método da Helenita era um método calistênico, né, que vinha da Escola do Exército. Calistenia pura. Método francês. E aquilo me incomodava um pouco porque eu também vinha da Ginástica, que ela tem uma movimentação espacial, relação de correr, de diminuir passo, e nesse período eu comecei a pesquisar a questão desses componentes fisiológicos, e que isso contrapunha ao que ela acreditava por conta dessa coisa da meditação, uma influência meio budista, da concentração, ela dizia "respira, respira e consegue isso, consegue aquilo", e isso agredia, até, um pouco as pessoas. Por exemplo, tinha um grupo grande do pessoal da especialização que vinha de Goiás, de Minas, e que eram pessoas que viviam com pouco dinheiro, dependiam do bandejão para almoçar. E ela achava um absurdo que as pessoas comessem a comida do bandejão. Ela dizia "mas vocês têm que sair correndo da aula para almoçar" – porque se não almoçasse naquela hora não tinha outra hora. Então ela queria que todo mundo ficasse ali o dia inteiro e nem de lá saísse. "Mas como eu não vou almoçar?" "minha filha, respira, respira que você vai ter tudo que você precisa". E isso dava uma angústia, né, porque ela chocava. Então Helenita tinha uma coisa elitista também. Eu vou falar coisas maravilhosas dela, mas vou falar que ela tinha um lado elitista, e isso vai até entrar na questão da cultura popular. Tudo bem, essa coisa da meditação, eu tinha isso, meu irmão era budista, a gente era da Sociedade Teosófica que também estava naquela história, mas ali quando falava do meu corpo eu não estava sentindo aquilo. E eu achava que as pessoas precisavam brincar, precisavam descontrair, e eu estava trabalhando com criança e adolescente, eu não podia seguir o modelo dela, aquele modelo de aula. Então foi quando eu comecei a experimentar, e brinca, e conversa, e fala com uma, com outra... Não saí do mundo daquele modelito, mas as pessoas precisavam começar a olhar uma para a outra! Eu não posso só estar olhando para dentro de mim ou para um espelho. E outra coisa também é que meu trabalho com as normalistas, com as

meninas da Escola Normal, que foi um grupo muito importante que foi criado, deu algumas referências nessa parte de dança na escola... Eu fiz muita pesquisa, com um trabalho de sensibilização, trabalho que ia no fundo do inconsciente das pessoas, e eu mexia muito com o emocional das pessoas. E com a parte espiritual também, hoje eu entendo que eu mexia também. Então era uma loucura também. E eu chegava num grau de instigação das meninas muito sério. Então eu me lembro que um dia Helenita disse "nossa, mas seu grupo é maravilhoso" – elas foram dançar não sei onde – "nossa, mas com pouco tempo elas têm uma técnica maravilhosa, como é isso, olha, eu quero que você traga essas meninas para dar aula aqui". E eu fui. Fui para dar uma aula demonstrativa com isso mesmo que eu fazia. Enfim, aí as pessoas iam no fundo delas, da emoção delas, e ela ficou horrorizada com isso. E houve uma exposição das meninas também, mas elas iam com verdade e com convicção do que estavam fazendo. Mas Helenita disse naquele momento "eu acho um absurdo o que você está fazendo. Que trabalho é esse? Por que você precisa fazer isso para chegar ao resultado que você teve?". Por que, porque ela falava de uma expressão que não era trabalhada. Isso me incomodava. Então por que é que eu me expressava, por que eu tinha uma vontade de ir fundo no que eu me expressava pelo meu corpo e ela não colocava isso no processo? O processo era "se expressa!" e não, isso aí a pessoa tem que ir fundo, e eu comecei a ler sobre processo pedagógico de teatro, a perguntar – eu não vivenciei – mas eu fui consultar, ver o trabalho de outras pessoas e inserir isso no meu trabalho. E ela não aceitou isso, ela não aceitou que aquilo mexia no ego das pessoas. Eu disse tá bom, Helenita, então nós estamos em caminhos divergentes. E aí eu me afastei um pouco. Então continuei o trabalho com a Escola Normal, e entrei na Universidade do Estado (UERJ). Um parêntese, porque Helenita, nesse momento da reforma, inclusive do currículo da Educação Física, ela teve uma importância enorme, que foi a de tirar a denominação de dança, que tinha sido sempre na Educação Física, e passar para Rítmica. A disciplina passou a se chamar Rítmica e ela foi desdobrada em vários módulos porque aí também entrou isso, as disciplinas obrigatórias e eletivas, e não era mais ano, era período, semestre, Rítmica I, II, desdobrava, e algumas disciplinas corriam para a ala feminina direto, outras só para a ala masculina, e ela conseguiu, com isso, mudando o nome, que foi uma esperteza dela, botar os rapazes também fazendo rítmica, fazendo dança, a minha turma de faculdade foi a primeira em que os rapazes fizeram essa disciplina. Era uma gozação infernal. Era uma zona, para te falar a verdade.

Antes o nome era Dança?

Antes era Dança. Aí passou a ser Rítmica. Aí eu não sei se a Educação Física continua com Rítmica ou com Dança, acho que passou para Dança depois. E ela tinha uma postura física de

provocação também. Então, por exemplo, as malhas, que chamava *leotard*, eram aquelas malhas de alcinha, eu me lembro, quando eu ainda era estudante, elas foram fazer apresentação com aquela malha, eu achei horrível, indecente, porque ninguém usava sutiã, eram as alcinhas, a cava da malha era aqui em cima, para as pernas ficarem longas, tudo isso era um show, né. E ela se vestia da seguinte maneira, ela usava umas blusas bufantes, a saia acima da metade da coxa, com um cinto desta largura de couro, então as calcinhas apareciam. Aí eu me lembro que fulano ia dar aula, aí ela "não, agora eu vou dar aula teórica" e lá vinha ela com a sainha dela, ia mostrar os movimentos do corpo, com aquela bendita flexão de tronco que ela fazia assim e a calcinha aparecia. Os meninos adoravam, né. Quando ela chegava na Praia Vermelha que tinha a bendita de uma escada que ela vinha lá com o jeitinho dela, eles corriam atrás porque sabiam que ela subia a escada e lá ia ela com as calcinhas aparecendo. Então a Helenita era essa figura. Eu não sei se tô tornando grotesca a figura, mas era uma coisa – e ela achava graça, ela gostava disso, brincava com isso. Bom, enfim, então eu tive esse afastamento, eu fui para a UERJ, eu estabeleci uma sequenciação também, trabalhei muito, nesse meio tempo também dei aula no Colégio de Aplicação da UERJ, que foi uma oficina importante para mim, não desenvolvi muita coisa, mas só para dizer como foi intenso meu trabalho. E aí Helenita, nesse espaço de tempo que eu estou na UERJ, ela me chamou para ir para a UFRJ, eu disse eu não vou para a UFRJ, eu não quero ir para lá. Prefiro ficar na UERJ porque eu tenho um pouco mais de autonomia e eu posso estar um pouco mais livre para fazer minhas coisas, me sentia mais à vontade nesse sentido. E ela insistia muito comigo, para você ver como era diferente, ela conseguiu em três momentos diferentes uma vaga para eu ir para a Federal. Sem concurso, sem nada. "Tem uma vaga para você", Helenita, eu não vou. Até que nesse interim eu casei, engravidei, tive uma filha e nesse momento o que aconteceu, eu acabei me afastando do estado porque não tinha como, era muito difícil, eu estava com uma carga na UERJ muito grande, abandonei as meninas do grupo de dança, muitas delas seguiram teatro, dança, uma inclusive é uma professora importante na dança que é a professora Maria Ignez Calfa[177], ela foi minha aluna nesse momento no Instituto, ela diz que isso foi importante para ela, depois ela foi fazer Angel[178] e tal... E aí o que aconteceu, eu me casei, eu me casei com uma pessoa que estava ligada a esse laboratório de Fisiologia, ele era médico e era professor de Educação Física também... Tivemos várias ações em conjunto, indo para Parintins, trabalhando a parte de dança também, a parte da pesquisa dele... E aí nós tivemos uma segunda filha. Nesse tempo, ela insistiu demais "você precisa vir aqui para a faculdade federal", e eu estava um pouco

[177] Professora dos cursos de graduação em Dança da UFRJ.
[178] Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, localizada no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro.

aborrecida com o que acontecia na UERJ. Porque eu ficava muito sozinha também, e isso para mim me judiava um pouco, porque a estrutura da carreira docente na UERJ era muito deficitária na época. Você chegava lá e assinava um contrato de 10h, só. Eram 10h e conforme você fosse adicionando aulas eles iam aumentando sua carga horária e você ganhava mais. Então isso para mim era muito desgastante, porque eles queriam que eu fizesse grupo de dança, eu fazia muitos espetáculos durante o ano para os alunos, instituí isso de Mostra de Dança, foi nessa época da UERJ, e ganhava pouco, porque era horista e muito sozinha, então chega uma hora que você vai se angustiando muito, porque você não tem como trocar, e eu ficava um pouco de olho ali, delas terem aquela estrutura de departamento, várias pessoas, quatro, cinco, seis pessoas trabalhando, trocando ideia, se reunindo para discutir, muita gente querendo ir para lá e eu rejeitando, eu comecei a balançar. E nessa época, a federal acabou tendo uma coisa mais sedutora com relação a isso, a carga horária e tal. Só que era o seguinte, na UERJ também se poderia chegar e dizer "neste período eu só quero ganhar 10h, estou com filho pequeno, não posso, não vou, ou vou para 20h, ou distribuo, vou de manhã e vou de noite"... Na Federal não tinha isso. Eram as 40h e aquela briga entre eles. E eu pensava como vou fazer com criança pequena... Só que nesse tempo eu e meu marido resolvemos comprar um apartamento ali no Alto da Boa Vista que era um negócio que até hoje o apartamento não se regularizou, no Vale Encantado. Maravilhoso, porque você está lá na montanha, não está no Rio de Janeiro de forma alguma e você vê a imagem da Barra toda, é lindo o lugar, no meio da floresta. E lá nunca deu ladrão de nada, mas no meu deu, porque levaram meu carro. Então eu estava com um bebê, uma menina de dois anos, e sem carro. Estou sem grana, a situação está difícil, acho que está na hora de eu ir para a Federal porque pelo menos eu vou ter um pouco mais de dinheiro, mais estrutura e tal. Mas eu fui angustiada. Eu fui angustiada por causa da estrutura mesmo, né. E foi difícil. Foi difícil porque tinha que estar começando a aula 6h45 no esporte universitário, não fizeram isso com ninguém, só fizeram comigo, com criança de cinco meses, gente, por que isso? Enfim, então eu já cheguei meio chocada no negócio todo, mas foi importante para mim, foi um período difícil na minha vida em termos de trabalho, criança, queria fazer mestrado... Mas tinha uma outra coisa também, dentro da estrutura da Universidade eu ficava ajudando, eu só era professora titular naquilo para o que eu entrei, que era professora da licenciatura em Educação Artística, por isso que eu entrei, que estava sendo criada, com aquela reforma de não sei o que de 1976, tinha a licenciatura em Educação Artística, diz que iam renovar a coisa da Arte-Educação, o movimento de Arte-Educação estava muito forte na época e ela me chamou para eu dar, justamente por causa das maluquices que eu fazia na cabeça dela, para dar Técnica de Expressão Oral e Corporal – e eu amava isso. Então eu fui toda feliz, eu vou lá para a

Educação Artística e ninguém vai me incomodar, vou fazer o que eu bem entender. E assim foi. Aí, conclusão, nisso daí eu também conheci outras pessoas, fui lidar com o pessoal que estava trabalhando com o Fala Maria Favela[179], que é um grande amigo que eu tenho, hoje já está idoso, e nisso eles tinham uma aproximação muito grande com a Angel e aí eu absorvi um pouco de Angel apesar de não ter sido aluna dela, mas eu tinha uma identidade com ela também nesse aspecto. E a Angel tinha tido um contato com a Helenita, porque a Helenita morou um tempo, por causa do marido, que era vice-almirante, ela morou em Salvador. Então, nessa época, Angel também morou lá com Klauss. Eles foram amigos, mas eles se distanciaram por questões políticas, ali houve alguma coisa que eu não sei o que. Houve alguma coisa. Mas dizia Helenita que foi um período em que Angel se apropriou muito dos estudos porque ela conseguiu fazer uma ligação com uma pessoa, que eu não vou lembrar o nome agora, e essa pessoa estudava esqueletos na universidade da Bahia, e ela era encantada com isso...

A Helenita?

A Helenita. E ela fez tudo para se aproximar desse professor, e ela dizia assim "ele tem esqueleto de tudo, tudo que você pode imaginar tem lá", e ela foi estudar com ele essa coisa dos princípios do movimento ligados com as partes das articulações, e dizia ela que a Angel teve a oportunidade de estar junto nesse estudo. E foi um período importante para ela nesse estudo do Sistema Universal de Dança. É um marco. Agora, não sei te dizer o ano, isso foi bem anterior ao momento em que eu a conheci.

Então isso foi anterior à década de 70?

Com certeza. Eu não saberia dizer quando. Eu entrei na Escola em 1969... Não sei também quanto tempo ela ficou lá... E aí depois houve esse problema e as duas se afastaram, não houve mais ligação de uma com a outra.

Você sabe se ela teve algum contato com a Eros Volusia? Se ela chegou a conhecer...

Deve ter conhecido porque ela era famosa na época, né, mas não foi Helenita que me apresentou não... A minha professora de ginástica na Escola falava dela. E tinha uma colega que era da faculdade, que era apresentadora de televisão, que eu acho que falava da Eros, e eu também tenha ouvido falar mais da Eros, agora olha que coisa engraçada... A minha mãe fazia ginástica na Associação Cristãs de Moços, não sei se existe... Existe ainda, né? Mas era muito movimento

[179] Fala Maria Favela foi uma experiência criativa em alfabetização feita por Antonio Leal na comunidade da Rocinha, em 1981. O trabalho resultou em um livro de mesmo nome, publicado em 1988.

que tinha na Associação Cristã de Moços. Uma das pessoas que eram amigas da minha mãe, que não perdia aula, era uma índia, que era modelo. Ela era modelo para artistas plásticos. E ela fotografava sem roupa, com tanga, ela tinha um corpo, assim, incrível essa... Era uma senhora já. E ela falava muito na Eros e foi ela que me mostrou fotos da Eros. Mas assim... O que falavam da Eros era uma coisa de... Que não tinha nada a ver com esse meio artístico, ela estava num outro departamento, numa outra posição... Havia um preconceito contra ela, então não sei te falar muito.

Tudo bem, eu só queria saber se em algum momento a Helenita mencionou a Eros.

Não, que tenha me marcado, não. Então, voltando, aí eu fui para a UFRJ, fui lá para a Expressão Corporal, influenciada, até, pela Angel, indiretamente, e adorei trabalhar nessa parte de expressão corporal, fiz amigos, fui para a Escola de Música, abri caminho para o pessoal ir para a Escola de Música, e essa disciplina sempre ficou cadastrada na Educação Artística, aliás, na Música, era uma disciplina na Escola de Música que tinha uma parceria com a Educação Física, aí depois outras pessoas assumiram. E na Educação Física eu ficava ajudando a professora Glória, achava ótimo, não tinha que ficar quebrando minha cabeça, então tinha um lado bom também, porque eu dava aula na Educação Artística, ajudava a Glória na aula de Dança I e participava do Grupo de Dança, que a Helenita obrigava, todos os professores tinham que ser do Grupo de Dança. E ela dizia "se não fizer aula, se não estudar o Sistema não vai para frente", isso eu achava muito positivo da parte dela. Que isso se perdeu. Porque ela dizia que tinha que estar todo mundo junto, estudando, e tendo a mesma maneira de ver, estudar o Sistema, ela dizia que tinha que estudar o Sistema, tinha que fazer o Sistema. Eu adorava fazer aula, foi uma maneira muito importante para mim. E depois foi um período em que ela pôde ter uma aparição pública maior no mercado. Eu vou fazer um parêntese e retroceder um pouco. Por influência, talvez, do marido – que era uma pessoa influente na época, ele era ajudante de ordens do Médici[180], teve um período assim – ela conseguiu para nós uma coisa importante, que foi a companhia de Dança percorrer vários estados fazendo apresentações, e a gente era recebido pelas localidades como uma grande companhia de dança.

Isso na década de 70?

[180] Sobre o Almirante José da Silva Sá Earp, esposo de Helenita Sá Earp, não pudemos confirmar esse dado. Ele exerceu diversos altos postos na Marinha, como Diretor de Aeronáutica da Marinha, Comandante do 5º Distrito Naval, Chefe do Estado Maior do 3º Distrito Naval, Comandante do Centro de Armamento da Marinha e Capitão dos Portos do Estado da Bahia (durante o golpe civil-militar de 1964), entre vários outros. Para mais sobre sua carreira, ver <http://www.mat.puc-rio.br/~earp/admiral.html>, acesso em 05/12/2017.

Isso na década de 70, que foi quando eu estava fazendo especialização, eu ainda não tinha casado, entre 71 e 73. Só que é o seguinte, como tinha essa indicação do MEC, a gente ia como uma companhia profissional, só que ela tinha muito uma estrutura didática, as coreografias saíam do estudo dela mesma, do Sistema, e para as pessoas parecia uma coisa sem pé nem cabeça. Porque era a estrutura do Sistema que ela mostrava, as composições, tinha umas coisas muito interessantes, com música aleatória. Que todo mundo detestava. Ninguém entendia aquilo. John Cage[181], essa turma toda. E eu amava, achava um barato, mas nem todo mundo engolia. Então essa excentricidade dela fazia ela se distanciar do mercado geral da dança. Só que ela teve uma outra coisa importante, que foi influenciar a... Não vou lembrar o nome da pessoa. Influenciar uma pessoa do balé a criar o Sindicato de Dança. Não tinha nome de Sindicato não, era outra coisa. Acabou virando Sindicato de Dança. Mas era uma outra coisa. E aí essa própria instituição fez apresentações junto ao Grupo de Dança, mas assim, a gente era muito doido. A gente era os doidos. Eu me lembro que a gente fez uma apresentação no Museu de Arte Moderna, foi uma das últimas coisas que eu fiz com o Grupo de Dança. Tinha umas formas aleatórias, a gente ia com as malhas comuns, e com o rosto todo pintado, tudo assim muito estranho, com cores fortes... E aí a gente dançava junto com a Nina Verchinina[182], tinha uma outra pessoa de balé que eu não lembro, então a gente era completamente fora daquele parâmetro. Mas assim, essa pessoa do Sindicato de Dança, ela respeitava a Helenita. Ela respeitava a Helenita porque ela dizia "a Universidade cumpre um papel importante porque tem pesquisa, tem estudo, não é essa baboseira que as pessoas às vezes ficam falando sobre dança, sobre balé". Então ela respeitava a Helenita e, por conta desse respeito, ela acabava respeitando também essa revolução estética dela. Mas de maneira geral as pessoas não entendiam não. E aí, nesse período também, ela, por intermédio do MEC, deu muitas aulas, muitas oficinas, e eu acompanhava. Aí esse era um outro problema, porque eu era assistente dela, isso eu ainda não tinha terminado a especialização... Eu estou fugindo um pouco do cronograma, estou indo e voltando. Eu ainda não tinha terminado a especialização e acompanhava ela, dando curso em Minas Gerais, em Santa Catarina, dei vários cursos com ela, por que, porque ela dizia que naquele momento quem mais sabia do Sistema era eu. Porque eu estava acompanhando com ela, estava criando junto... E aí eu observei uma coisa que eu fiquei algum tempo tentando contribuir para ser diferente. Ela achava ótimo que o Sistema toda hora mudasse "ah, porque

[181] John Milton Cage Jr. (1912-1992), pioneiro na música aleatória e eletroacústica, foi compositor, teórico musical e escrito estadunidense.
[182] Bailarina russa, cujo ano de nascimento não é definido (algumas fontes dizem 1903, outras, 1912). Passou pela China e acabou por mudar-se com sua família para a França, onde desenvolveu seus estudos em balé.

eu descobri isso". O filho dela era matemático, e ajudava a tentar construir o que era o Sistema. E ninguém entendia que negócio era esse de Sistema. E por que, porque a palavra sistema na época tinha uma outra conotação. Sistema, uma coisa quadrada, fechada, etc. E ela dizia que não, que com o Sistema ela queria descobrir os princípios do movimento. Por que no balé a primeira posição é a primeira posição? E só pode ter primeira posição com o pé para fora? Ela estudando anatomia dizia que não, os pés podem estar nessa rotação [paralelos], podem estar nessa rotação [rotação externa], então tudo isso é primeira por que, qual é o princípio da primeira posição? Estou falando como ela raciocinava. O princípio da primeira posição são os pés aproximados, os calcanhares aproximados. Então se eu tenho a aproximação dos membros inferiores e com diferentes graus de rotação, eu tenho primeira posição. O que é a segunda posição? O balé falou, a segunda posição é o afastamento dos membros inferiores em relação ao plano frontal. Com isso eu posso ir com os pés para frente, pés para dentro, pés para fora. E assim foi, ela manteve, até a quinta posição eram as posições do balé. A terceira é a perna da frente com o pé encostando na metade do pé da perna de trás, a quinta, a aproximação do calcanhar com o artelho... Aí ela criou a sexta, que é a posição cruzada no plano frontal, a sétima, que é o afastamento no intermediário, e o plano intermediário cruzado era a oitava. Isso eu acompanhei com ela, essas três outras posições. Aí tinha muita gente que tinha vindo ao Rio, tinha feito especialização, outros tinham ido a outros cursos dela que tinham aprendido de um jeito. Quando ela chegava lá, que o Sistema já era outro, ela morria de rir. E achava que era isso mesmo, "eu tenho que ir criando para as pessoas irem correr atrás para saber como é", mas isso criava uma revolta. Mas por que mudou, eu sabia e agora não sei mais? Por que a senhora não escreve? "Eu não posso escrever porque se eu escrever não muda mais". Só que ela tinha a Beatriz[183], que era uma figura incrível também, a Beatriz podia ter sido professora da Escola, porque ela tinha pertencido àquele grupo de fundação da Escola, o grupo do Exército. Só que ela era uma pessoa muito simples, era uma pessoa muito singular e difícil também, ao mesmo tempo, né, de relacionamento. Ela dizia "eu não quero dar aula, eu não quero dar aula". Ela era colega da Helenita quando instaurou o curso.

Ela era professora então?

Não, ela não era professora. Porque, o que acontece, eles, para criar a Escola Nacional de Educação Physica e Desportos, o Exército fez uma parceria, ou sei lá que nome eles davam, de formar o primeiro grupo de professores. Então foi quem estava interessado. A Beatriz na época

[183] Beatriz Serra do Vale Pereira, que, segundo o Diário Oficial da União, página 11, seção 1, de 04 de novembro de 1939, tomou posse como Auxiliar de Escrita 5ª classe naquele ano.

fazia esgrima, eu acho, não sei, ela era de um esporte diferente. Ela foi para lá, mas ela dizia "não, eu não quero ser professora não, mas eu quero ficar aqui", então ela ficou como funcionária a vida inteira, ganhava pouquinho, a vida dela era uma vida muito simples, só que ela sabia datilografar, então ela ficava a vida inteira datilografando o Sistema – porque, na época, datilografa e "não é mais isso", rabisca, então ela fazia. Ela dizia "Ah, Morzinha" – ela chamava Helenita de Morzinha – "lá vem a Morzinha, gente, eu não aguento mais, eu não aguento mais mudar isso tudo, olha, eu estou escrevendo a mesma coisa", "não, Beatriz, não é, agora é diferente, tem isso aqui de diferente", "não, é a mesma coisa, não é nada diferente"... Então isso eu vi, a Beatriz padecendo desse mal. Da Helenita estar sempre vindo com manuscrito novo e, segundo ela, não acrescentar nada. Mas tinha diferença. E assim foi, ela achava graça, "tá vendo, ninguém sabe mais nada, mas eles têm que continuar fazendo curso", e eu dizia mas Helenita, como é que as pessoas vão sair lá do interior para vir para cá... Hoje seria muito fácil, né, com internet, mas naquela época era muito difícil. E aí eu acompanhei isso por algum tempo, da vida dela e tal, depois essas coisas escassearam, eu não lembro mais dela ir dar curso fora, e ficamos ainda bastante tempo com o Grupo de Dança... Eu fiquei lidando mais com a parte da Expressão Corporal, que também não tinha uma expressão tão grande... Mas aí o que aconteceu que foi tendo novo, quando teve a departamentalização, a professora Glória foi chefe de departamento, depois chegou a professora Sônia Chemale, que era de folclore, foi um bom tempo chefe de departamento, depois Sônia se aposentou, e eu queria fazer alguma coisa nova, eu acho que já estava fazendo mestrado, aí nesse período eu fiquei como chefe de departamento e eu disse opa, é a minha oportunidade. Aí eu resolvi começar a fazer um movimento para criar a mostra de dança. E eu achava que a Escola de Educação Física era muito retirada, aí eu não saía da UERJ, porque a UERJ tinha uma estrutura física muito interessante, pela localização dela e porque ela tinha a concha acústica, tinha o teatro... Aí eu comecei esse movimento da dança na educação, com as mostras primeiro, que eu já tinha feito quando eu estava na UERJ, só. E aí eu continuei, só que eu institucionalizei isso porque, como eu estava fazendo mestrado em educação, eu conhecia os nomes das pessoas que estavam ligadas ao estado, na parte da educação, então para mim era mais fácil. Então eu fiz o projeto e fui, fui atrás do secretário... Eu queria que alguém dissesse "Secretaria Estadual de Educação", se pusesse o nome para mim estava bom, porque eu corria atrás. Você está vendo, a Secretaria está encampando isso. Então foi a estratégia que eu tive. Que aconteceu mesmo, dois anos depois, no governo do Brizola[184].

[184] Mostra de Dança das Escolas Públicas Municipais do Rio de Janeiro, projeto implementado em 1983 e ainda atuante hoje.

3- Qual o impacto (caso haja) o método de Helenita Sá Earp exerce ou exerceu sobre sua formação profissional em dança, e sobre seu trabalho de ensino e criação na área?

De alguma forma eu já falei sobre isso, né, ela foi a minha referência, a questão daquele método estruturado... Tinha importância porque ela falava num mergulho interno, ela tentava criar pelo exemplo – e aí eu estou falando de método de ensino –, pelo exemplo que era ela, pelo exemplo dela, ela tentava criar pela voz – isso ela me ensinou também – é a sua voz que vai dizer. Então a maneira dela falar o exercício, a maneira dela executar junto, criava uma relação das pessoas com aquele movimento, com aquela inflexão expressiva que ela queria dar. E isso era uma coisa que ela tinha construído, mas ela não estruturou isso. Por exemplo, a voz, retorno – isso ela me ensinava, era assim: Flexão, dois, e eu me perguntava que dois é esse? Mas esse dois para ela significava essa pausa e essa coisa que tinha uma volta. Flexão, dois, retorno, dois, e roda, dois, e volta... E aí ela não queria usar termos que ela achava que eram inadequados, ela dizia que tinha que ter uma nomenclatura científica. Que isso era um outro princípio, que a dança tinha ciência, que não podia fugir disso. Então ela dizia flexão [a entrevistada faz uma flexão de tronco] e não tinha extensão. Não existe extensão. Quando eu faço a flexão, a volta é o retorno da flexão. Rotação, retorno da rotação. Então isso já era uma coisa, ela exigia que as pessoas usassem isso corretamente. Pausa, fermata, ela usava umas terminologias assim, pausa, fermata. E aí tinha uma outra coisa também que eu acho que é fundamental no processo dela também. Ela chegou a colocar isso no Sistema de alguma forma, que era a questão pedagógica estar atrelada à questão artística, à parte coreográfica. Também era sistematizada. Isso foi um estudo que ela fez e que foi muito interessante, os roteiros coreográficos. A Glória avançou nisso bastante, e eu tenho a impressão – Ana Célia é que vai saber dizer isso melhor –, eu tenho a impressão de que elas chegaram a escrever alguma coisa, mas não se estenderam nisso. E depois que eu voltei, depois que eu retornei à Escola, sendo contratada como professora, e disse que engraçado, ela está fazendo aqui aquilo que eu estava fazendo lá também, que era começar a aula trabalhando o espaço, ela nunca tinha feito, mas como, eu estou fazendo a mesma coisa que ela, como a gente entrou na mesma sintonia... E a gente começou a ver que enquanto artista isso acontece, né, alguém está lá, todo mundo junto, fazendo a mesma coisa, as pessoas se afastam e vão acontecer renovações parecidas ou semelhantes onde quer que as pessoas estejam. Então isso foi uma coisa que foi marcante para mim também, dela tentar renovar alguma coisa com relação a isso. Mas ela manteve a estrutura dela de ser um trabalho dirigido corporal, e depois ela entrar na parte de estudo do movimento, que eram as locomoções, voltas, saltos, quedas, depois ter um retorno. E daí eu com a parte de expressão corporal, eu já comecei a

trabalhar essa estrutura de movimento com temáticas. Que poderiam estar relacionadas com a própria estrutura do movimento ou não. Então daí eu poderia usar histórias que eu fosse contar, ou personagens que eu fosse desenvolver, que isso me abria mais para eu trabalhar com criança, para trabalhar com adolescente, para trabalhar com grupos especiais... E aí nesse momento ela já não mais criticou, ela já não mais reagiu. Ela começou a achar que isso era muito interessante. Ela dizia "você vai criar a dança na educação, você é quem vai fazer isso", assim que ela me viu começar a trabalhar ela disse isso, que eu ia ter essa responsabilidade. E isso foi uma coisa que eu acho que ela se desenvolveu muito, e eu acho que se isso tivesse sido muito bem marcado, teria dado uma dimensão muito grande a contribuição que ela teria dado à dança no processo pedagógico. Até porque a gente vê que a dificuldade que as pessoas têm é na parte coreográfica. O distanciamento do processo de aprender o movimento e de compor. Faz uma ruptura. E isso me angustiava, porque você pode fazer um processo pedagógico que está lá, estudando o movimento, estão entrando os elementos ali, e quando você vai ver o trabalho está pronto, com aluno participando junto. Então esse desenvolvimento eu fiz no meu trabalho. E eu não sei quem mais absorveu isso, mas eu desenvolvi isso e me apropriei disso e socializei esse conhecimento. Eu vejo assim, onde eu estou, eu vejo às vezes coisa de projeto que a gente aprova, contratei umas pessoas para trabalhar comigo, e as pessoas chegam numa hora, por falta de conhecimento, de experiência, elas anarquizam o processo delas. Porque enquanto os alunos estão aprendendo a se movimentar e tal está ótimo, quando chega na hora de fazer a coreografia... Desastre total. Não tem a ver a cabeça com o pé. Então acho que isso eu contribuí nesse processo, nessa interação entre tema e pesquisa de movimento. O que me marcou muito e que eu acho que eu absorvi demais, e eu acho que das pessoas que transitaram com ela ninguém deu essa interpretação e assumiu isso profundamente é que ela dizia assim, a dança não tem distinção de idade, de gênero, de condição social – eu vou me emocionar falando isso – eu tinha uma coisa tão forte com isso com ela, que isso me trazia um tipo de vida tão rico, que era isso que me instigava, dizia que tinha que facilitar para todo mundo... Porque eu tinha sido uma pessoa que eu não tinha tido essa oportunidade. Então eu queria muito, eu acho que foi uma alegria muito grande a primeira mostra de dança que eu fiz e que tinha pobre, tinha rico, tinha escola pública, tinha escola privada, tinha tudo, tinha gente maluca, tinha gente consciente, tinha de tudo! Tinha professora maluca, doida, que fazia uma porção de coisa, e eu comecei ali a tentar criar regulamentos para ver se as pessoas se tocavam. Então ela dizia isso para mim, que era uma coisa tão simples e ao mesmo tempo tão profunda e tão complexa, né. Como fazer isso? Só tinha uma coisa que dava uma incoerência porque eu não tinha isso, essa possibilidade de estar junto com todo mundo, ela era uma pessoa de casta, estava ali dentro da

universidade, essa fala ela falava com convicção, mas não era ela que ia executar, não era ela que ia desenvolver isso. Mas ela queria isso. Em parte, porque ela era uma pessoa que tentava mergulhar numa filosófica humanista, e que para ela não bastava que a dança fosse uma dança tecnicista. E ela dizia mesmo que aquele corpo dela era um corpo limitado, ela não tinha extensão de perna, ela não tinha flexibilidade, ela não tinha um corpo esteticamente bonito, mas ela queria universalizar o movimento, a ideia do Sistema Universal de Dança é de que cada um poderia estar dentro daquele corpo de conhecimento ligado ao movimento. E aí tinha uma coisa incrível, porque ninguém entendia o que era o Sistema, as pessoas diziam que o Sistema era o Sistema, a aula de dança da Helenita era o Sistema. Aí eu consegui enxergar outra coisa. Esse Sistema é uma coisa estrutural. Você, com esse conhecimento, faz o que quiser! Você dá aula de samba, dá aula de maculelê, dá aula de balé, você dá aula de tudo o que você quiser. Agora, você tem que ter o conhecimento de como é essa estrutura, que não era uma novidade. A Helenita dizia que era dela, e eu dizia Helenita, e Laban? E ela respondia que "não, Laban fez isso, fez aquilo, o Sistema era outra coisa" e eu falava então tá bom. Depois eu acho que a Ana Celia flexibilizou isso. Mas ela dizia que não, que o Sistema era dela e ninguém tinha feito nada parecido... Claro que ela avançou em termos de estruturação, ela passou bem além de Laban, mas Laban também teve outros elementos importantes que ela não abordava. Acho que isso é que criava um nó na cabeça das pessoas. A outra coisa também, isso eu coloco muito na minha dissertação, até fica hoje obsoleto isso, que ela falava em integração físico, mental e espiritual. Porque ela mexia com meu campo espiritual. Não sei se era eu que era maluca assim, mas eu conseguia entender que ela me provocava uma coisa que eu saía do normal, do físico. Isso era na aula e era em apresentação, que eu saía meio assim. E aí eu também dizia assim, isso daí está num outro patamar que eu não sei dizer o que é isso. Eu não sei se hoje, mexendo com espiritualidade, eu saberia dizer ou gostaria de dizer, não sei. É uma coisa muito sutil. Mas ela me provocava viagem. E era uma coisa interessante, por que ela me provocava, porque eu via isso nela. Porque eu via isso nela, eu entrava naquele campo. Só que era uma coisa doida, né, porque você terminava a aula, estava naquele estado... Começou a aula, começou uma outra coisa, você estava em outro momento. E vai, vai, é uma viagem, e eu dizia isso para os meus alunos e ninguém entendia, gente, você tem que estar num fio, começou aquele momento, deu aquele estímulo, você entrou no fio e você vai. Esse fio não pode se romper. Você tem que estar ali naquela conexão até o fim. Eu entrava nessa coisa. Terminava a aula e ela dizia "Celina, me diz uma coisa, já saiu o contra cheque?". Quando ela fazia isso eu entrava num choque... Porque ela conseguia desligar rápido! Acabou ali, acabou, desligava, enquanto eu ainda estava ali... Só ela mesmo...

4- Como você vê, no contexto de formação superior em dança, a escolha de Helenita Sá Earp para a UFRJ, na época chamada Universidade do Brasil? Essa escolha se deve a uma carreira anterior? Se recorda ou tem conhecimento de trabalhos anteriores à entrada dela na universidade?

Bom, eu vou contar o que ela me contou, né. É o seguinte, a Universidade do Brasil, a Escola de Educação Física, Escola Nacional de Educação Physica, ela foi fundada como alguns cursos foram criados no Brasil, chamados cursos de Emergência. Algum curso que já estava estabelecido implantava, acorria a esses cursos pessoas interessadas, que nem sempre tinham formação. E foi o caso da nossa Escola, porque, inclusive, os primeiros professores mal tinham o que se chamava de científico, clássico, então Helenita foi uma. Contava-me ela que fez esse curso com uns 15 anos. E que isso foi como uma tábua de salvação para a vida da família toda, porque o pai tinha entrado em falência, eles tinham, parece, um cartório, mas ele teve algum insucesso, então ela precisava sustentar a família. E ela tinha tido uma formação de ginasta, ela tinha uma preceptora alemã, acordava cedo, fazia muita ginástica, o pai também estimulava isso... Agora, ela não tinha uma formação em dança, ela gostava de dança, isso ela me contava, que gostava de dança, de arte, deve ter tido uma educação voltada para a cultura, o ensino das artes, então ela gostava, lia muita coisa... Mas ela não tinha uma experiência anterior de dança, isso ela não tinha não. E isso foi um problema para ela se manter, porque teve uma pressão muito grande, de muitas bailarinas, porque ela entrou para dar aula de ginástica, que era a cadeira que ela ia lecionar, só que ela foi encaminhando para uma coisa mais artística. E aí ela teve uma pressão muito grande. E ela dizia que devia isso ao diretor da época. Ela disse que ele fazia um esforço muito grande para ela ficar, ele apoiava... E, dizia ela, que para conseguir se firmar, ela percebeu que tinha que ter um diferencial. Então o diferencial foi o estudo, foi a pesquisa, que ela começou a pensar num estudo que acabou indo na direção da criação do Sistema... Então era isso que ela relatava da vida dela.

5- Qual o alcance do trabalho de Helenita Sá Earp, na sua opinião? Era circunscrito à universidade ou também se preocupava em atingir outros públicos?

Eu avalio que ela não conseguiu ter uma penetração muito grande não. Acho que já falei na outra pergunta, que havia uma dificuldade, primeiro até pela questão estética mesmo, que ela se diferenciava, segundo porque ela não era do balé, não vinha do balé, o meio de dança não aceitava isso, tinha que ser bailarina, enfim... Mas era interessante porque alunos da Helenita que não tinham sido bailarinos até tiveram mais ascensão, como a Lourdes Bastos, por exemplo.

Só que a Lourdes Bastos teve um caminho, que foi ela conseguir entrar na Escola de Dança do Theatro Municipal. Então pelo fato dela estar ali de alguma forma abriu... Mas a formação dela veio de Helenita. E era interessante também porque muita gente que foi formada por Helenita não declarava isso. Era proveniente da Escola, com a formação do Grupo de Dança, Lourdes Bastos era uma que pouco falava de Helenita. Ela também não investia, porque ela ficou muito voltada para a questão da pesquisa, o aparato universitário cerceia um pouco isso, muito. É uma coisa muito engessada. Eu acho que melhorou um pouco, de um tempo para cá, mas aquela coisa da aula, da pesquisa, a pessoa não sai muito do seu âmbito. Então eu acho que não teve muito... Teve naquela época que eu já te falei, que o próprio MEC ajudou um pouco, que a gente ia fazendo, mas a gente não tinha... Até porque a nossa estrutura não é uma estrutura ainda da pesquisa. Eu infelizmente acho que não tenho esse jornal, porque tinha até a crítica que o pessoal fez da parte artística... Eu a acompanhei dando muito curso para professor, era nisso que ela investia, curso para professor de Educação Física, bailarinos, mas uma coisa muito pedagógica.

5.1.- No caso de alcançar outros públicos, tem exemplos dessas atuações externas à universidade?

Antes do meu tempo a Helenita foi à Europa, fez excursões à Europa, eu não saberia quantificar, talvez Ana Celia saiba mais do que eu, mas ela foi algumas vezes à Europa, foi aos EUA, e no tempo que eu era integrante do grupo, nós fizemos apresentações no Museu de Arte Moderna, como eu te falei, teve um período em que ela fez várias apresentações, depois com essa senhora que eu não consigo lembrar o nome, que se tornou presidente do Sindicato de Dança, elas fizeram várias mostras, convidando grupos diferentes... Mas eu acho que foi pouco, era pouco para ela poder dizer que tinha um nome no panorama artístico brasileiro. Não tinha.

6- Sabemos que, historicamente, durante grande parte do período de atuação de Helenita Sá Earp, a universidade era exclusiva para as elites. Complementando a pergunta anterior, na sua opinião, havia a preocupação de alcançar especificamente as camadas mais pobres da população?

As apresentações dela?

As apresentações, a preocupação pedagógica, ela tinha essa preocupação de alcançar outros públicos de camadas mais baixas?

Olha, filosoficamente, em questão de diretrizes, ela dizia isso. A dança não deveria ter nenhuma

limitação, inclusive de condição social, ela tinha muita vontade... Era questão de não elitizar, que não tinha que ser um corpo com determinadas habilidades, deveria servir para negros, para pessoas de favela, ela falava isso. Mas cada um cumpre a sua missão na vida, né, a missão dela era aquela, estava dentro da universidade, ela tinha uma penetração com alunos que iam ser professores, e ela dizia isso. Se professor é formado aqui na Escola, e depois vai militar em várias escolas públicas, eu imagino que... Acho que isso foi a minha vontade de que a coisa mudasse, no sentido que minha hipótese era essa, se as escolas têm professor de Educação Física, se esses professores aprenderam dança na Escola, porque eles não dão aula de dança nas escolas? Não sei se isso tem a ver com essa pergunta, mas eu achava que faltava algumas estratégias que motivassem os professores a fazer isso. Porque realmente a visão que as pessoas tinham da dança na Escola de Educação Física era uma coisa diferente, era uma coisa que não tinha alcance. Hoje é diferente. Mas naquela época, um atleta, um jogador de futebol, uma jogadora de vôlei, como é que ela ia encarar aquele tipo de dança que a Helenita apresentava? Todo mundo queria, na época tinha o modismo também, aula de jazz, aula de balé, aula de dança moderna, mas o jazz vigorava. Então era muito mais fácil das pessoas absorverem aquela forma. E tinha uma coisa que a Helenita se distanciava um pouco da cultura popular também. Os estímulos que ela apresentava de músicas e tal, eram músicas eruditas, e ela ainda flexibilizava um pouco, mas a Glória colocava concertos para acompanhar uma aula. Você imagina o pessoal de Educação Física, entrava, sei lá, Bethoven... Um concerto a aula inteira, nem eu aguentava. Então faltava essa coisa de querer aproximar. Como eu tinha vindo da ginástica rítmica, e a ginástica rítmica não existia no Brasil, minha hipótese era essa, a ginástica rítmica não existia no Brasil, ninguém conhecia. Chegou a Ilona[185] e começou, dava as aulas dela para sobreviver, começou a montar um grupo, ela tinha um grupo de pessoas que tinha uma liderança muito boa, professores de Educação Física, e começaram a treinar com ela, se tornaram ginastas, iam para competição e apresentação, e começaram a montar eventos. E apresentações em massa, eu, estudante de escola, amava. Todo ano eu sabia que ia aprender uma série, ia lá para o campo do Fluminense para me apresentar com um monte de adolescente. Aquilo para mim era o máximo, eu vinha imunda, suja, mas feliz. Aí eu dizia assim, por que não faz isso com a dança? E depois vieram as competições também da ginástica, então aí eu comecei, não, acho que está faltando ter evento que junte os meninos, a professora sabe que vai acontecer, ela acaba se preparando e foi isso mesmo. Isso de alguma forma mudou a realidade. Tanto que quando criaram o negócio da dança no primeiro grau, o Rio de Janeiro já estava com

[185] Ilona Peuker (1915-1995), ginasta húngara, grande responsável pela disseminação da Ginástica Rítmica no Brasil.

uma larga experiência nisso. Mas eu acho que tinha um discurso, mas uma falta de crítica sobre como fazer aquilo para se tornar verdade. Mas eu acho que também era o tempo dela era esse.

6.1.- Então nesse sentido o trabalho desenvolvido por ela, na sua opinião, foi o de formação para atingir outros púbicos, não ela, não o grupo dela, mas a formação de outras pessoas que então alcançassem esses públicos?
Isso.

7- Você acha que ambientes políticos, contextos históricos específicos impactaram o tipo de dança que foi produzido por Helenita Sá Earp e seus alunos?
Olha, uma coisa que me ocorre muito... Porque assim, a Educação Física sempre foi alienada politicamente. Eu vim também da Escola Normal, que eram alienados. Eu não me lembro em nenhum momento que minha turma, por exemplo, tenha feito algum movimento, que as pessoas tenham participado de movimentos políticos, que as pessoas tenham participado de movimentos políticos, isso não aconteceu. A gente tinha um rapaz que falava, e todo mundo "ai meu Deus do céu, o que vai acontecer". Então a gente não teve nenhum colega que tivesse sido preso, não aconteceu nada disso. Pelo contrário, a Helenita era esposa do vice-almirante do Médici[186]. Mas ela não chegava ali, nunca falou apologia de coisa nenhuma. Abaixo a ditadura, ou o contrário, é isso mesmo... Mas havia uma ingenuidade. Tanto dela quanto da Glória também. E aí aconteceu uma coisa terrível, que depois que eu fiquei um pouco mais... A gente ficou um pouco mais liberto de poder falar, começaram a aparecer muitos filmes sobre o que foi a ditadura, a morte das pessoas, o que elas passaram e tal, a gente ficava até meio impactado... E Helenita assistia muito as palavras de Huberto Rohden[187], e lia os livros, e a filosofia do Huberto Rohden embasou, de alguma forma, o trabalho dela. Embasou não, embasa o trabalho dela. A questão de entender a unidade na diversidade, que isso é uma coisa importante, isso o Rohden fala o tempo todo. O uno no diverso, entender Deus na multiplicidade da natureza... E ela apreciava o Médici. Talvez por influência do marido. Daí ela pegou um texto do Huberto Rohden, O Grande Homem, e na inauguração da Escola ela fez uma coreografia em que esse texto, que falava do Grande Homem, que na verdade era o homem espiritualmente evoluído, mas era para o Médici, entendeu. E eu lembro ainda algumas coisas desse texto, e a gente ia acreditando, vamos fazer homenagem para ele... Eu não lembro se ele assistiu, mas eu acho que sim. Foi naquele ginásio grande de dança, ele percorreu a Escola... Mas o texto eram pedaços que

[186] Ver nota 180.
[187] Huberto Rohden (1893-1981), filósofo, educador e teólogo, precursor do espiritualismo universalista.

falavam desse homem evoluído, ela pegou o Grupo Dança, que já estava mais ou menos adiantado, e pegou alunos do primeiro período. E foi muito engraçado, porque teve um professor na Escola que até hoje tem a Helenita como grande ídolo, e ele estava nesse trabalho como aluno do primeiro período. "É solidário em Deus e solidário com todas as criaturas de Deus, mantém o seu modo de pensar e agir independente da opinião pública, é tranquilo, sereno e paciente, não grita e nem se desespera"... Eu não vou lembrar o resto, mas esse trechinho faz parte. Então o trecho queria dizer isso, que ele era uma pessoa fantástica, uma pessoa iluminada... Depois a gente vai ver quantas pessoas morreram sob a ordem desse homem. Mas ela fez isso numa crença de que era isso mesmo. Ela nunca fez nenhuma apologia na aula não, a Glória de vez em quando tendia a falar o discurso de direita mesmo, o marido também era uma pessoa do exército, da marinha, sei lá o que. Agora, assim, elas representavam, acho que já comentei sobre isso, elas representavam uma elite cultural e econômica. Os maridos das duas, tendo sido oportunizados, naquele momento político, a assumirem cargos de posição e de poder, elas ascenderam muito economicamente, e ficou um distanciamento porque todo mundo que entrava para lá não era de uma classe privilegiada. As pessoas ligadas à Educação Física, raras exceções, a maioria não tinha um poder econômico alto. Minha turma, por exemplo, a maioria era professora primária, correndo atrás das coisas, para poder sobreviver, dar aula e trabalhar e tal. Hoje acho que as pessoas nem conseguem, mas naquela época a gente ainda conseguia. Então algumas coisas, como eu já falei, chocavam a gente pelo que ela falava, né, e algumas coisas pareciam inatingíveis. Como eu tinha vindo de uma formação também de escola pública, e eu tinha tido professores que tinham uma ação humana muito forte, que me ajudaram muito a escolher uma carreira, às vezes eu ficava um pouco em descompasso com isso. Mas a Helenita sempre teve uma atitude também muito humana. De ajuda, de compreensão, de não perseguir as pessoas, de não perseguir os alunos, de colocar no espaço da casa dela pessoas que eram pessoas pobres, que eram alunos pobres mas eram alunos promissores, essa distinção ela não fazia, isso com certeza. Era uma pessoa que gostava de conversar, de rir, de ter muita gente em volta dela... Eu me lembro que aos sábados ela tinha um encontro muito interessante... Ela ia num terraço, não lembro muito bem como era, e juntava umas pessoas de teatro, e ela dava aula para essas pessoas de teatro. E eu me lembro que as pessoas de teatro, muito zeradas economicamente, o artista naquela época vivia da brisa. Estava todo mundo querendo fazer movimento artístico. E eu me lembro desse rapaz que a ajudava muito às vezes na direção artística, não vou lembrar o nome dele, mas ele era uma figura muito interessante, parecia um indiano, muito magrinho... E a gente ia para aquele lugar sujo, sem coisa nenhuma, e ela dava as aulinhas dela ali. Ela também foi professora da Martins Pena, da Escola de Teatro, acho que

isso foi uma coisa importante, a gente fez uma apresentação na Martins Pena uma vez, e ela achava muito engraçado, ela dizia “nossa, eu chego lá e está todo mundo drogado, todo mundo jogado no chão e eu pergunto cadê fulana, fulana está sei lá onde, fulano sumiu” e ela achava isso engraçado. Isso também de alguma forma contrapunha aquela coisa dela toda certinha também, e ela achava muito engraçado.

8- Helenita Sá Earp desenvolveu um trabalho de longa duração, passando por diversas fases políticas do país, tais como o Estado Novo, ditadura militar, redemocratização. Você avalia que essas mudanças exerceram um impacto perceptível no trabalho desenvolvido por ela? Ela falava sobre o assunto em sala de aula ou havia um distanciamento entre sua produção educacional-artística e a política do país?

Não, ela não falava sobre a ideologia dela, a ideologia dela acabava sendo essa da evolução humana, isso ela dizia sempre... Mas tem um outro detalhe. Helenita, com tudo isso, ela sabia ter um papel de liderança, como uma pessoa dotada de sabedoria. Esse papel que ela tentou construir, baseada na filosofia, em valores humanos, teve uma influência muito grande na Escola de Educação Física. Inclusive chegou um momento em que ela foi diretora da Escola. Imagina, ela sem nenhuma capacidade administrativa, mas foi porque, pelo perfil dela. E era dessas pessoas que estavam quietas, estava falando nada, todo mundo gritando, quando ela falava dizia meia dúzia de palavras e aquilo sintetizava e fechava a boca de todo mundo e fazia todo mundo pensar. Não me pergunta exemplos que eu não saberia lhe dizer, mas era verdade. E eu acho que tem uma outra coisa também... Helenita era muito para a gente poder falar dela, né. Eu me lembro que teve uma época em que ela estava doentinha, mentalmente adoecida. E ela sumiu. Todo mundo procurando, cadê Helenita, onde estava Helenita. Helenita foi para a praça. Ficar com os mendigos. Ficou dias sem comer, sem nada, amando ficar ali olhando para o céu, ela dizia que a coisa melhor do mundo era ficar no banco olhando o céu, vendo as estrelas e ouvindo as histórias deles. Fugiu do mundo dela mesmo, porque ela não estava suportando, o marido estava doente, a casa cheia de gente, com enfermeiros e tal. Mas ela podia procurar um monte de coisa, ela foi procurar o mendigo na rua.

9- Helenita Sá Earp começou sua carreira na UFRJ (chamada, então, Universidade do Brasil), no período conhecido como Estado Novo, onde alguns dos carros chefes da política nacional eram a criação de uma imagem própria para o brasileiro, o nacionalismo exarcerbado e o foco no que era considerado "coisas da terra". Sob sua ótica, esse período em específico e esses direcionamentos governamentais impactaram de alguma forma o

trabalho de Helenita Sá Earp e a criação do Sistema Universal da Dança, posteriormente denominado Fundamentos da Dança?

Eu não sei se a criação do Sistema, porque eu acho que ele não estava ainda elaborado. Mas eu tenho fotos antigas dela que ela trabalhou muitas coisas de folclore. Então, sim, a gente até estranha, porque tinha muita coisa com o corpo, tinha uma coisa com uns pandeirinhos, que ela detestava. Ela não gostava. Ela detestava folclore. Tanto que ela botou essa disciplina folclore, que depois se tornou obrigatória, para ela poder desanuviar aquilo que era tão erudito na Escola. Foi quando a Sônia [Chemale] chegou do Sul para dar essa disciplina de danças folclóricas, nacionais e estrangeiras, uma coisa assim. Mas ela particularmente não gostava, acho que isso é uma influência de política.

O excesso de foco no assunto fez com que ela não gostasse?

Não, ela particularmente não gostava porque a formação dela era uma formação erudita. Ela achava a cultura popular uma cultura menor. Isso ela declarava mesmo, que aquilo não tinha importância. Que eram pessoas pouco evoluídas... Isso de alguma forma influenciou a outra geração que chegou. Por exemplo, a Katya [Gualter], com a experiência dela com cultura popular, era um bombardeio em cima dela. Ela queria e ela estava lá, só que ela recuava, ela não se apresentava. Eu ficava em cima dela, não, você tem que ir. Então ela custou, agora ela começa a falar, mas não era uma coisa bem aceita. Como pessoa que atravessou alguns períodos, enquanto estudante, também, a gente era bombardeado com essa história de folclore. Que tinha que aprender as danças, isso perdura até hoje. Eu fico morrendo de raiva, mês de agosto é o mês do folclore, todo mundo sai correndo atrás de você para procurar coisa. Quando chega novembro, é o mês da consciência negra, o índio, enfim... Isso vem dessa época, todo mundo fazia as festas, as festinhas e tal, e sem contextualizar. Era uma coisa assim, que tinha que fazer tal coisa e fazer acontecer... Isso de alguma forma foi uma crítica que ajudou a gente a tentar construir uma coisa nova. A dança para a festinha da escola? O folclore para a festinha da escola? Por que isso? Eu ainda fui formada na Escola Normal com essa ideia. De aprender as dancinhas, de fazer as dancinhas... Saíram muitos livros, saíram discos, várias coisas, vários materiais pedagógicos. Eu conheci uma senhora que produziu um livro, que é importante esse livro, com o marido dela, e ela tem muito material, fita gravada, eles fizeram uma pesquisa enorme, e eles que ilustraram esse bendito desse livro. Eu não vou também lembrar o nome, eu a conheci lá em Minas, e ela teve um problema sério, porque ela junto com esse marido fez um acervo enorme, e depois ele fez um segundo casamento e ela acabou perdendo o material que ela tinha recolhido... Enfim, eu estou contando isso para dizer como que isso foi importante

nesse período.

Década de 70, no caso?

Antes disso, isso eu estou dizendo a minha experiência de escola, décadas de 50 e 60. Que a gente tinha que estar aprendendo as dancinhas e tal, "folclore". E quando eu me formei e comecei a trabalhar na Escola Normal já entrando para a faculdade, começou um outro movimento. De se falar da contextualização, de se entender um pouco do índio, saindo de uma coisa muito ideológica e tentando entrar num outro patamar. Eu acho que a ciência, na parte da Antropologia, Sociologia, avançou, e isso interferiu um pouco nessa maneira de ver. Mas a gente ainda pegou no ensino do folclore na Educação Física o ensino da dancinha. Ninguém estava explicando grandes coisas para a gente não. Era aprender o passo e pronto. Então eu acho que, por exemplo, essa distinção que houve e na maneira como Helenita percebia essa coisa do folclore era muito em função disso. Que era um outro mundo. O mundo do erudito e o mundo do popular, que não estuda, porque se dizia assim, o erudito é porque estuda, sistematiza e tal; o folclore não. O desprezo era em função disso. Quer dizer, hoje se está num outro movimento, apesar de que hoje a gente está num outro tipo de pobreza, mas os últimos governos avançaram alguma coisa, sem dúvida. Deram oportunidade para que os grupos se manifestassem, criaram uma política – que não chegou a modificar isso essencialmente, mas que ajudou muito. Então eu acho que isso é uma coisa importante de colocar. Eles recebiam muita encomenda do Getúlio para fazer apresentação, tinha essas tais apresentações no campo do Fluminense, eu ainda peguei isso enquanto aluna de escola. Que se juntavam várias pessoas... A minha mãe conta que eles tinham que aprender as cantigas com o Villa Lobos, aí iam todos os estudantes para lá, para cantar, quer dizer, Villa Lobos também foi um compositor que absorveu muito dessa coisa. Mudou, esteticamente? Eu não sei porque não entendo muito de música, esse estudo de música eu não tenho. Mas era a busca de um perfil brasileiro, de uma identidade brasileira, começa a se falar nisso. Essa perseguição dessa estética brasileira perdura, a gente continua ainda nessa busca e eu não sei aí vocês que estão estudando e estão mais atualizados como vocês estão enxergando tudo que se faz em dança, mas que teve um avanço enorme, do meu ponto de vista, houve.

10- Dentre os artistas citados por Helenita como referências para estabelecer as bases de seu trabalho, estão Isadora Duncan, Rudolf Laban e Émile Dalcroze. Na sua opinião, é possível notar também alguma referência a danças folclóricas ou regionais brasileiras na estruturação desse trabalho?

Eu acho que é coisa estranha, porque ela não estava inserida. Mas ao mesmo tempo, por exemplo, ela influenciou Mercedes Baptista[188], Mercedes foi aluna dela. Eu não peguei Mercedes Batista, mas ela foi um nome nessa coisa que foi instaurada como dança afro. Mas Helenita adorava percussão. Eu ainda participei das primeiras coreografias, eu amava aquela coreografia que era toda com atabaques. Iam lá para tocar, e ela tinha uma coreografia toda com movimentos bem lineares... Então ela gostava, mas era uma coisa que ela abstraía aquilo. Ela não ia a fundo de estudar o movimento cultural, não fez parte do mundo dela.

11- Nos textos autorais de Helenita Sá Earp disponíveis nos Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos, além da tese de livre docência produzida em 1949 e publicada em 2000, percebe-se que a educação era sua principal preocupação. No dia a dia de trabalho com ela, também era assim? Sua ênfase era nas questões pedagógicas da dança?

Olha, eu acho que, em síntese, o Sistema tem uma preocupação pedagógica. Porque quando eu falo das posições, falo das direções, falo do Espaço, da Forma... Ela procurou fazer uma estruturação que as pessoas entendessem os princípios do movimento, era isso que ela falava. Mas era uma abordagem pedagógica, de aprendizado, mas que era para dar uma liberdade de criação, então, na verdade, o fundo era artístico. Eu tenho isso muito presente para mim até hoje. Você inicia uma aula com um tema... Por exemplo, hoje em dia eu estou trabalhando demais jongo, o jongo me ensinou tanta coisa... Mas esse povo não tem o remelexo de quem nasceu ali no terreiro, não tem. Mas o que eu vou fazer para melhorar isso, porque não vai ser igual! Aí eu fico vendo, só tem um braço, então vamos ver o que o braço faz. Braço faz isso, faz aquilo, vai para onde... Então você tem uma estruturação pedagógica ali. Que está baseada nos fundamentos do movimento, nos princípios do movimento. Mas qual seu objetivo? É saber que o braço faz assim, faz assado? Não, o objetivo é dançar melhor. É ser mais expressivo, é ter mais versatilidade no movimento. Então, no fundo no fundo, a finalidade é artística.

12- Em termos de material escrito citado anteriormente, houve pouco desenvolvimento sobre questões relativas a criação, tais como relações estabelecidas com áreas como música, cenário, figurino, quando da produção de coreografias e/ou espetáculos. Essa relação entre áreas se dava de forma mais experimental ou havia um estudo prévio aprofundado?

[188] Mercedes Ignácia da Silva Krieger (1921-2014), primeira bailarina negra do Theatro Municipal. Foi aluna também de Eros Volusia.

Até onde eu entendo, ela não teve essa oportunidade. Porque a gente não tinha uma companhia com uma equipe estruturada. Era um grupo de dança que fazia aula e se apresentava. Esse requinte, de ser uma companhia com todas... Isso não aconteceu. Em algum momento ela teve o acompanhamento de um professor da Escola, que ele pesquisava música eletrônica, que era o professor Paulo Murilo. Ele era da área de pedagogia, e influenciou muito nessa escolha das músicas, com essas músicas de vanguarda. Eu não sei se a Ana Celia vai ter a trilha sonora, mas era uma coisa estranha, né, e ela falava muito, ela passava para gente e nos fazia pesquisar sobre os compositores contemporâneos para poder enriquecer, porque ela dizia que não precisava ficar preso à métrica nem coisa nenhuma, porque a música estava falando sobre isso. Então ela ficava um pouco mais livre para poder compor, coreografar, se não tinha tanto essa métrica, porque ela não estava muito interessada nisso. Então eu só me lembro de ter o Paulo Murilo, eu não me lembro da gente ter eletricista [iluminador], figurinista era ela mesma para fazer as coisas, a Sônia Chemale ajudava fazendo as pinturas, que era uma pessoa que tinha uma veia artística bacana... Maquiagem a gente mesmo se maquiava, e tinha uma coisa importante que era a Ítala, em algum momento, compositora, professora de música, que acompanhava a aula e dava muita influência na parte musical para ela. Então eu não estou lembrando da gente ter equipe artística. A Ana Celia depois é que começou a ter relacionamento com o pessoal da Letras e tal, e ela teve alguma ajuda.

13- Helenita Sá Earp fazia reuniões com artistas das áreas citadas, ou seja, músicos, cenógrafos, figurinistas, para discutir a criação conjunta das obras, ou quando em contato com esses profissionais ela já tinha em mente os parâmetros de criação da coreografia e/ou espetáculo e passava então para eles esses parâmetros? Era uma criação conjunta ou aleatória?

Aleatória. É, o Paulo Murilo ia apresentando as músicas, né, eu lembro daqueles rolos de fita, ela ia escolhendo... Isso não está muito claro na minha cabeça não. A Ana Celia é que vai ter isso escrito, qual era o nosso repertório... Quando eu entrei no grupo eu lembro que tinha "Jesus, Alegria dos Homens", essa coreografia ficou anos todo mundo dançando, que era uma coreografia muito simples, não tinha exigências técnicas, mas tinha uma pureza. Eu acho que ela buscava muito também essa pureza. Tinha essa que tinha o atabaque, era de percussão. Daí depois ela começou nisso das formas aleatórias, e era uma coisa igual ao Sistema, aquela coreografia ela estava sempre mudando, sempre se enriquecendo. E ela também se modificava em função das pessoas que iam participar daquele grupo... Criavam movimentos e ela "que bonito!". Essas formas aleatórias eram a estrutura de uma palestra. Ah, e tinha as palestras

coreografadas. As palestras ilustradas que eram cansativas, porque eram 2h, e ela falando, o movimento, movimento vibratório, movimento não sei o que, e a gente vinha e fazia. Depois ela pegou aquela palestra e virou uma coreografia, pegando um pedaço ou outro. Enfim, ela tinha esse veio da pesquisa muito forte, mas ela mostrava que aquilo era artístico também. E ninguém estava querendo muito entender isso, escutar. Eu me lembro que a minha prima, estou falando de alguém leigo, né, ela foi assistir e ficou cansada de ver, "nossa, mas quanto tempo vocês ficam aí dançando". Era enorme, porque aí depois vinham as famílias, locomoções, quedas, saltos, voltas... Então tinha isso, por isso que às vezes ela não era bem aceita no meio artístico, que parecia sempre uma coisa acadêmica. Acadêmica no sentido da universidade, né.

14- Como se dava o processo de criação de obras coreográficas sob a tutela de Helenita Sá Earp? Era um processo aberto, com colaboração de outras pessoas, ou determinado por ela? Caso fosse aberto, aberto para quem? Havia espaço de criação para os alunos em sala de aula e/ou na elaboração de espetáculos?

Não, ela dava uma margem muito grande para a gente criar. E ela tinha uma capacidade muito interessante de aproveitar, de dar liberdade, de inserir o movimento de todo mundo ali e tinha criação de todo mundo ali. Ela tinha uma linha mestra... Teve uma coreografia que foi importante, Formas da Natureza, que a estrutura vinha de uma palestra, essa não, essa Formas da Natureza ela foi pegando uma temática que era a busca dos movimentos dos animais, movimento do universo, uma coisa assim, mas não me lembro muito bem não. Depois a gente começou a trabalhar em cima de uma música do Mozart, a gente não chegou a concluir, mas estava uma coreografia bem bonita, sobre as carpideiras, uma coisa assim. Uma coisa que ela falava muito era essa coisa de movimento potencial, essa coisa de vir de dentro, ela não tinha era o processo pedagógico para isso acontecer, até porque isso era angustiante para ela, imagina esse contraponto dela com todas essas dimensões mentais, vamos dizer assim, de você mergulhar no inconsciente... Não ia rolar isso. Mas que ela falava, ela falava, né. Concentração, movimento expressivo... Ela adorava o movimento da Glória, porque a Glória tinha uma limitação de movimento, mas ela tinha um movimento expressivo. Ela considerava isso como uma coisa muito importante.

Obrigada, professora, há mais alguma coisa que você gostaria de complementar?

Eu acho que essas pessoas aí que de repente eu fui lembrando, porque eu digo ah, ela não teve influência não, eu acho que eu volto um pouco atrás, porque elas de alguma forma trabalharam. Por exemplo, a Unirio teve o Chico, que foi do grupo da Helenita, foi um pouco professor da

Escola, era casado com a Helô, que foi professora da Escola, e foi aluna da Helenita... Ela foi professora de uma Escola Normal, e deu muita aula de dança nessa Escola Normal. Ela deve ter influenciado muita gente. Essa Anelore, que deu aula em escola, teve uma influência muito grande... Teve uma outra, Lili, deu aula em escola pública também, estadual... Elas não fizeram foi um movimento, dessa coisa ter muita importância[189]... A Myda sim. A Myda foi importante no sentido de que ela teve um grupo representativo durante muitos anos, foi professora da Escola, junto da Glória. Só que elas não trabalhavam muito juntas, a Glória ficava mais com a Helenita e seguiam, a Myda queria fazer uma coisa mais flexível, para aquilo ter um pouco mais de penetração em escolas. Então ela usava uns temas diferentes, usava um processo pedagógico diferente, só que o trabalho da Myda era muito repetitivo também. Então elas não se cruzavam porque ela não inovava muito. Mas enfim, ela tinha um bom resultado nas escolas. E ela se apropriava de uns temas de cultura popular interessantes também, e ficou muitos anos. A filha dela, que se chamava Lia, foi para a Gama Filho, a Myda foi professora de dança da Gama Filho, também fez muita coisa, e a filha dela seguiu. Mas a filha dela já não teve influência direta da Helenita. Na Castelo Branco e na Federal Rural, foi uma aluna da Escola de Educação Física, mas o trabalho dela eu acho que não representa muito a Helenita não. Mas enfim, muitos alunos passaram por essa pessoa. E ela falava muito de Helenita, ela seguia o Sistema da Helenita. A Dionisia (Nanni), você precisa correr atrás dos livros dela. Porque a Dionisia chegou a fazer doutorado, e ela, me parece, foi professora de Viçosa, na Universidade Federal de Viçosa. Então Viçosa tem alguma coisa de Helenita. Eu me lembro que eu fui numa banca lá com a Myda e com a Sônia, e tinha duas pessoas lá que estavam concorrendo à vaga e tinham a ver com isso, um pouco com a Helenita. Não era muito, mas não sei quem depois seguiu lá. Enfim, é muita coisa, se eu for lembrando depois eu te passo.

[189] Tentamos confirmar os nomes e atuações dessas pessoas, mas não conseguimos localizá-las.

ANEXO II – ARTIGOS E DISCURSOS DE HELENITA SÁ EARP

ANEXO II.1. – Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. Ano I, nº 1, outubro de 1945.

A DANSA COMO FATOR EDUCACIONAL

PROFESSORA MARIA HELENA PABST DE SÁ EARP
Professora de Ginástica Rítmica

"A educação é um processo de integração total. Dizia Platão: — a finalidade da educação é dar ao corpo e à alma toda a beleza e toda a perfeição de que são capazes."

A dansa é uma atividade geralmente admitida no plano da arte, sendo até por muitos considerada subsidiária da música. Entretanto, ela é tão independente quanto qualquer outra modalidade artística, porque tem sua própria vida e meios peculiares de se demonstrar. Já assim era nos tempos primitivos em que não havia música propriamente dita, a não ser o rítmo orgânico que fazia os povos dansarem, numa ansiedade de comunicação e de interpretação dos mais diversos sentimentos. Guerra. Amor. Aspectos da natureza. É o que ainda hoje se observa nas tribus selvagens. Inconcientemente, entretanto, êste hábito de dansar em ocasiões solenes, de alegria e de sacrifício, constituia uma preparação física para o acontecimento ou um relaxamento ou um entretimento A dansa brotava da sábia naturesa instintiva que dá o sentimento e a emoção pura.

Surgiu, portanto, como meio de expressão, não só no sentido do belo, mas da verdade.

Na Grécia, aonde o desejo de perfeição atingiu ao máximo de realização, a dansa foi considerada parte integrante da cultura popular: Não é sem motivo que PAUL VALERY fala por meio do espírito grego quando diz: "Ela, a dansarina não representa nada, mas todas as cousas. O amor ao mesmo tempo que a vida e os pensamentos... Não se sente que é o ato puro das metamorfoses?".

Na época atual, como uma fusão entre o primitivismo e o helenismo, como uma mistura de respeito entre a naturesa e o ideal, surgiu a dansa moderna. Seus fundamentos são mais eloquentes que o artificialismo do ballet, porque se enraizam na própria natureza humana, seja por causa de sua interpretação, seja por motivo de seus movimentos. Aquela se forma no íntimo e surge espontâneamente carregada do tom emocional e da personalidade individual. Êstes também brotam do interior de onde retiram a sua

força. Partem do centro para a periferia. São realmente a substância da dansa. A música nem é mesmo imprescindível; qualquer tema serviria. Uma pintura, um aspecto real da naturesa, uma experiência pessoal, uma objetivação literária, qualquer impressão exterior sensível, enfim.

Entretanto a dansa moderna não veio beneficiar apenas a arte. Ramificou-se para o terreno da formação individual, não só como cultura do povo, mas como educação do homem.

É a *dansa educacional*, considerada nos países de cultura e de civilização como uma das grandes aquisições para a pedagogia infantil e feminina. Vejamos o que diz MARGARET DOUBLE: "De todas as artes a dansa é particularmente conveniente a um aperfeiçoamento da personalidade. Serve a todos os meios do crescimento individual; leva ao conhecimento do corpo, estimula a imaginação e experimenta o intelecto; ajuda a cultivar uma apreciação do belo, aprofunda e burila a naturesa emocional". O que permitiu, porém, tal conceito atribuido à dansa, foi a metodologia introduzida por LABAN, no estudo da dansa moderna. Muitos outros professores contribuiram e vem contribuindo, é claro, para isto. A idéia principal porém, de tensão e de relaxamento, de rítmo dinâmico, de "movimento" como substância da dansa, de preparação psicológica íntima, foi a que orientou todas as demais aquisições no terreno da pedagogia.

A dansa moderna, portanto por seu valor estético e expressivo pertence à arte e por seu valor educacional, filia-se à educação, porque seus objetivos são perfeitamente coerentes com a formação do caráter e da personalidade numa direção sadia de verdade e de beleza. Não se deduzirá daí que todas as dansas ou todas as academias de dansa possam radicar-se à educação individual. Isto se explica facilmente. A aplicação de todo processo educativo é lento, devendo iniciar-se desde a infância, seguindo um plano gradativo de complexidade que variará de acôrdo com a idade mental do indivíduo, com sua possibilidade de adaptação e compreensão. Na educação comum de humanidades, ofícios e profissões, e fácil observar-se determinada seqüência de complexidade, porque os métodos seguem leis mais ou menos definidas, aceitas pela explicação e pela inteligência, sendo o aluno levado do simples ao complexo, sem transições bruscas.

No campo emocional, instintivo, há muita cousa ainda para se descobrir e analisar. A psicologia é insuficiente, com o adiantamento atual, para traçar a curva do temperamento e do caráter, numa determinação exata da personalidade. A dansa educacional vem suprir em grande parte a

falha de um método adequado, como já existe na educação comum. É evidente que não preenche tais resultados sozinha, tal é a soma de complexidade do espírito humano. Todas as experiências da vida colaboram para isto. A ciência num terreno. A arte em outro.

As dansas ou as academias de dansa cujos objetivos sejam apenas a habilidade técnica e a execução sem a finalidade obrigatória de educar, visando apenas a interpretação artística e ao lucro, não podem fazer parte de um plano verdadeiro de educação.

A principal preocupação da professora de dansa deve ser o aluno em si. Os temas devem ser apresentados à medida de seu desenvolvimento mental e modificados ou substituidos quando necessário. Nunca impor, sempre fazer admitir, sem a preocupação do tempo ou da execução perfeita, imediata, porque não há prazo marcado para representação.

A demonstração para o público deve ser considerada um resultado, que é bom, não há dúvida, e nunca um fim em si.

A dansa educacional não pretende formar artistas e sim libertar as qualidades do indivíduo que não podem ser arrancadas do seu íntimo por outro processo a não ser o do toque emocional. É claro que a arte deve vir extremamente ligada aos outros objetivos, uma vez que não se pode falar em dansa sem pensar em estética. Digamos porém que a arte é uma conseqüência entre muitas e não apenas a *única conseqüência*.

Não há necessidade de lucro, portanto não se faz seleção do melhor ou do que possa aprender à geometria da dansa mais depressa. Pelo contrário, todos são admitidos e com maior razão os que tem dificuldade em libertar o seu psíquico.

A dansa espetacular por sua própria finalidade, não permite à professora uma observação cuidadosa do aluno, no sentido de lhe despertar o poder de "criação", que só desenvolve quando lhe é nato. No entretanto, êste é um dos objetivos mais importantes da dansa educacional.

São essas as principais diferenças entre a dansa educacional e a dansa espetacular.

Esta é a que se ensina em qualquer academia em que não haja objetivo de *educar*, e sim de aperfeiçoar para a interpretação artística. Tem um real valor no domínio da arte.

A dansa educacional deve ser caracteristicamente pedagógica, não tem finalidade de performance e nem deve se limitar ao ensino de passos, gestos, atitudes, etc. Suas

finalidades são outras, como descobrir a personalidade, respeitá-la em sua pureza, dar meios de se aperfeiçoar e desenvolver, ativar a imaginação, despertando-lhe o poder creador. Construir aos poucos a auto-confiança e a crença nos valores da beleza, da harmonia, da emoção pura, natural, instintiva que nasce do íntimo e vem marcada pela individualidade numa resposta por meio do movimento.

São as dansas que devem ser ensinadas nos centros de educação.

Sua metodologia consta de uma séria de exercícios que englobados formam a ginástica rítmica.

Esta vem a ser portanto o arcabouço da dansa educacional. A sua aplicação num plano de educação física infantil e feminina deve ser considerada de grande importância porque dela decorrerá uma série de vantagens individuais que podemos classificar em dois grandes grupos :

Físicos — Estímulo das grandes funções. Aumento da flexibilidade, da agilidade, do equilíbrio. Harmonia de atitudes e de movimento. Harmonia na execução rítmica em todas as formas de locomoção. Habilidade de localizar o movimento em determinadas partes do corpo com um relaxamento controlado do resto. Desenvolvimento do sentido cinestético, o desenvolvimento do sentido auditivo. A graça; a correspondência das funções cerebrais e corporais. O auto controle.

Morais — Poder de concentração e atenção. Idéia de beleza e de ordem. Espírito de observação. Espontaneidade de atitudes corretas e de boas maneiras, em virtude do processo transformativo do conciente para o inconciente.

Atenção e disciplina. Espírito de cooperação.

Rítmo — rítmo na vida.

A dansa, como coroamento da ginástica rítmica compreenderá todos êstes valores e inclusive o da auto-creação e da formação individual.

Podemos sintetizar o que foi dito, da seguinte maneira :



Analisamos sumariamente os principais fatos que marcam a diferença entre a dansa educacional e a dansa espetacular. Mal se percebe, em verdade as ponteiras de cada uma tal a grande soma de interesses comuns que as definem. Entretanto há uma linha divisória que à educadora compete traçar, afim de que fora do objetivo da performance das dansas espetaculares e além de um desenvolvimento do senso estético, sejam alcançados outros objetivos educacionais.

A dansa educacional já saiu do terreno de especulação filosófica ou da divagação para se firmar no campo prático da experiência, como um meio poderoso de influência na formação individual. Suas bases pedagógicas são sólidas e os seus processos vem evoluindo de maneira contínua e se transformando em métodos educativos de grande alcance.

É mais uma experiência humana que vem ajudar ao conhecimento de nossa própria natureza, tão complexa, tão divergente, tão extranha!

Conhecimento e saude são os melhores psicanalistas, quando o corpo é forte e o espírito é claro os complexos não se desenvolvem.

Claude Bernard

ANEXO II.2. – Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. Ano II, nº 2, junho de 1946.

O CAMPO PSICOLÓGICO DA DANÇA EDUCACIONAL

MARIA HELENA PABST DE SÁ EARP
Prof. de Ginástica Rítmica

Quando se encara atualmente o problema da formação individual, é mistér atentar de perto, em sensata meditação, no número incomensurável de novas atividades humanas que a ciência e a técnica vêm produzindo, em cada instante de tempo.

As necessidades vitais das nações, as próprias necessidades de conservação do homem, exigem uma variedade enorme de ofícios e profissões que a educação, de maneira geral, procura ensinar, com base na experiência e com objetivo na utilidade, dentro de um padrão moral consagrado.

Antes de chegar à altura da aplicação prática e real de seus conhecimentos, o homem passa por duas fases preparatórias — uma que compreende o alcance médio da infância à adolescência, outra, a de sua preparação pròpriamente dita para o trabalho. O primeiro período é o que demanda mais cuidado em relação ao indivíduo em si, pois é nele que se afirmam as suas tendências, as suas emoções, os seus sentimentos, o seu temperamento, o seu caráter, tudo, enfim, compreendido na figura de sua personalidade. Neste ciclo educacional, a observação e a análise do indivíduo são de suma importância para o devido trabalho de *previsão e de correção*, e é nele que a psicologia se deve aplicar mais fortemente, com os recursos postos ao seu dispor pela pedagogia educacional.

Numa apreciação geral dos sistemas de educação infantil e feminina de hoje, poder-se-á verificar o enorme papel desempenhado pela *dança natural educacional*, na descoberta do "eu" individual, na libertação das emoções sadias, na eliminação dos complexos, no ajustamento com a natureza e na possibilidade de auto-criação, valores psicológicos de enorme alcance para o conhecimento da personalidade.

Não existe atividade mental que não exija um dispêndio de energia, ainda que mínimo e, sendo a psicologia a

ciência das atividades mentais, é bem fácil compreeender-se que a dança, não requerendo instrumental diferente do corpo, poderá contribuir poderosamente para o estudo das atividades internas em suas manifestações externas, atividades que empregam o esfôrço dos músculos e dos nervos para a sua simbolização.

A dança educacional, juntamente com os folguedos infantis, constitúi meio preciso que nos leva ao conhecimento da criança, de maneira espontânea, sem constrangimento, sem necessidade de qualquer processo de testes que só deficientemente poderão produzir os resultados que a psicologia se propõe. Sua aplicação redunda no equilíbrio da saúde física, emocional e intelectual, por isto que os temas são cuidadosamente escolhidos e suas interpreações verificadas, para dêste modo se ter noção da habilidade e capacidade física de cada aluno, da sua pobreza ou riqueza de imaginação, e da tonalidade forte ou fraca de sua emotividade. De posse dessa informação, a professora poderá variar os temas à vontade, com o intúito de melhor compreender o aluno e dar-lhe oportunidade de desenvolvimento.

O tema pode ser qualquer. A técnica, por sua vêz, é secundária; é mais um processo imitativo ou imaginado pela criança, processo êsse que aos poucos se aperfeiçoará para se firmar nos estágios mais adiantados do curso. O essencial é a exploração da flora sentimental, cheia dos elementos primários da futura personalidade. As aulas devem cercar-se de um ambiente alegre e agradável, sendo planejadas de modo a despertar virtudes positivas, como a coragem, a lealdade, o espírito de cooperação e de realização, o desejo de sucesso e as noções elementares de música, principalmente ritmo. Entretanto, não se deve querer obter, de princípio, a disciplina consciente, deixando, ao contrário, que estas noções sofram a influência da liberdade de pensamento e do modo de ser de cada um.

A fonte de tôda a inspiração para os temas deve constituir-se, a princípio, dos fatos da natureza e da vida diária, passando a seguir para assuntos mais transcendentes da vida emocional individual e do terreno social. Os motivos que se poderiam sugerir em relação à natureza, são os mais simples e imediatos, tais como o banho de um sol brilhante e fecundo sôbre as plantas e as flores, levemente sopradas pelo vento, em manifestação de ritmo e de vida; a chuva abundante que cai, molhando as pradarias, irrigando as plantações, transbordando rios e ensopando os homens que correm a se abrigar, entristecendo a vida artificial e dando alegria aos elementos da natureza; o mato cerrado, com todo o movimento exquisito da folhagem e da bicharada, e todos

os outros fenomenos comuns e não comuns que a natureza pródiga poderá mostrar-nos.

Os temas diários são, por sua vez, variadíssimos; qualquer fato simples poderá servir de orientação, devendo ser escolhidos, entretanto, de preferência, os que lidarem mais de perto com a experiência dos alunos, isto é, nos fatos com êles ocorridos em determinada época e lugar.

Assim, supondo que tenha havido uma excursão ao campo, dada criança deverá imaginar uma situação particular, como apanhar frutos para colocar num cesto, atirar pedras no rio, remar na canôa e outros acontecimentos simples que possam ocorrer num piquenique. Tais descrições ou interpretações deverão ser feitas dentro do ritmo musical, sendo o trabalho da professora verificar se o ritmo está certo e avaliar o grau de imaginação do aluno.

Se se quizer verificar o grau emocional de cada um, é bastante figurar um acontecimento que desperte a sensibilidade, como a queda de um dos alunos de uma árvore em que fôra apanhar frutos. A reação de cada aluno é então observada pela professora que ficará conhecendo com relativa precisão as diferenças de temperamento e as descargas emocionais de cada um.

Os temas assim apresentados poderão servir de "testes" para a determinação da parte sensível da personalidade, sendo possível aperfeiçoar as virtudes observadas e corrigir, em parte, as deformações do gênio ou as imperfeições da imaginação.

É claro que as apresentações infantís dêstes temas virão carregadas da mentalidade da idade, numa apresentação tosca, quase um esbôço emocional e imaginativo, mas já possuido do característico fundamental do tema.

A interpretação musical também pode ser levada a efeito, na fase infantil, com músicas apropriadas à idade e ao grau de aproveitamento da turma. O que se deve ter em mira, no tema musical, é a implantação da noção fundamental de ritmo, sendo portanto aconselhável que se faça uso, com bastante frequência, de instrumentos de percussão, com variação de ritmo.

A fase adulta, que compreende, por enquanto, sòmente a educação feminina, já permite temas musicais ou de outra espécie, mais complexos, pelos quais se procura incentivar o poder de criação individual. As interpretações desta fase serão mais reais porque o seu organismo físico-emocional, além de trabalhado pela ginástica rítmica, possui também a compreensão de um espírito mais experiente.

Da mesma maneira que no ciclo elementar, a dança educacional é de grande auxílio à psicologia feminina, por-

quanto toca em cordas sensíveis da natureza emocional da mulher, as quais vibrarão nos mais variados tons, de acôrdo com o temperamento de cada uma. Assim, poder-se-á corrigir a timidez, a deficiência de concentração, a pobreza de imaginação e outros pontos da sensibilidade psíquica da mulher.

Por conseguinte, os planos de aulas devem ser carregados do tom psicológico necessário ao conhecimento das alunas e ao aumento de credenciais para a criação.

Além dos valores pròpriamente educacionais, a dança natural educacional deriva a atenção das alunas para o campo da arte, fértil em ensinamentos, tradições e cultura, contribuindo dessa forma para a apreciação da vida sob o ponto de vista estético.

A dança natural como função educacional pode, assim como a dança natural em função meramente artística, ter várias formas, dependendo sua classificação da finalidade da interpretação em vista.

Pode ser imitativa, simbólica, interpretativa, expressionista, satírica, cômica, decorativa, etc., sendo que, para os primeiros graus do ciclo elementar não se deve aplicar as danças simbólicas, satíricas, decorativas, enfim, tôdas que exigirem esfôrço além de sua capacidade.

As danças regionais, apesar de serem compreendidas também na esfera educacional, não têm, por sua rigidez de formas e tradições, o cunho móvel da dança natural, não contribuindo tanto quanto esta para um estudo mais dilatado da psicologia do aluno. A sua contribuição é meramente instrutiva e recreativa, a par de exercício físico. Ainda em se tratando de danças regionais nacionais, poder-se-á atribuir-lhes um valor social que nos interessa de perto, mas as danças de outros países, de meio, política, religião, tendências, costumes, tradições e cultura diferentes, só interessarão como fator cultural.

A *dança natural educacional* é, portanto, um vasto campo de experiências de que a psicologia pode servir-se para o conhecimento da sensibilidade infantil e feminina.

ANEXO II.3. – Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. Ano III, nº 3, junho de 1947.

ATIVIDADES RÍTMICAS EDUCACIONAIS

PROF. MARIA HELENA SÁ EARP
Prof. Cat. de Ginástica Rítmica

Pretendemos esboçar rapidamente, as razões do desenvolvimento que vem experimentando a Ginástica Rítmica, nome limitado que não abrange a totalidade dos ensinamentos que esta cadeira propõe transmitir (Quadro I). A designação de *Atividades Rítmica Educacionais* teria o mérito de sintetizar o que realmente é feito, pois, estas atividades compreendem:

a ginástica rítmica
e as danças educacionais

Consideramos dansas educacionais as danças regionais e a dança natural.

A base para tôdas as nossas realizações é o *rítmo*, cuja importância é manifesta em quasi todas as experiêcias humanas e em todos os orgânismos, caracterisados que são por uma agitação constante, um movimento contínuo e por um rítmo próprio que constitue a energia potencial para a realização do movimento e para a sua manutenção. Para que haja movimento ou que para as suas condições sejam alteradas é necessário a apli-

(Exposição feita pela Professora Catedrática de Ginástica Rítmica da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil, quando da segunda reunião de professores de educação física, realizada em abril de 1947).

cação de uma fôrça externa. Este é um princípio comum de Física. Pois bem, o rítmo pode ser definido como sendo " o intervalo existente entre o momento em que a fôrça começa a agir — fase de contração, e aquele em que cessa a ação da fôrça-fase de relaxamento. "Diz Elizabeth Selden numa definição feliz que "o rítmo é o sentimento da medida dos intervalos." É uma unidade de tempo, portanto, sob o ponto de vista científico, cuja diferenciação depende da intensidade da fôrça aplicada, o que nos permite a comparação entre os diversos rítmos, e por conseguinte, a sua medida.

RÍTMO

Por um esforço de concepção e de imaginação, podemos transferir a noção de rítmo para o domínio da arte em geral, considerando-o como o impulso motor do movimento que pode ser definido como a "substância" que sentimos ao apreciar a manifestação do espírito, através de uma obra de arte. Diz-se comumente, por exemplo: que "movimento" têm estas linhas, esta estátua, esta construção, êste quadro e assim por diante. Êste movimento, contudo, dependeu do equilíbrio posto pelo artista na sua obra, equlíbrio êste avaliado pelo princípio dos contrastes, da ação e reação, do sentimento da medida dos intervalos ou seja, numa palavra só, rítmo .(Quadro II).

Na música, êste rítmo se particulariza com o nome de rítmo musical. A primeira noção de rítmo musical se fez notar quando o homem primitivo começou a acompanhar as suas preces e as suas danças, com batidas de pés e de mãos, fazendo uso posterior de instrumentos de percussão. Esta concepção se fortaleceu com o verso e, a seguir, os instrumentos musicais e o desenvolvimento técnico da música contribuiram para finalizar a configuração do rítmo musical, conforme é estudado hoje.

No homem, encontramos o rítmo físico ou corporal e o emocional. Êste corre paralelamente com o rítmo físico e depende exclusivamente da nossa sensibilidade.

O rítmo emocional é a formação interna, psíquica, do ritmo físico e representa o primeiro estágio da formação do movimento. Há pessoas, conforme tive ocasião de observar em algumas alunas, que, possuindo o rítmo emocional, têm falta de acôrdo entre a natureza íntima do movimento e a sua manifestação visível. Outras alunas têm o rítmo físico e o emocional ajustados entre si, mas a música as confunde, tornando-as incapazes de coordenar os movimentos com o rítmo musical. A tendência neste caso é acompanhar a música, mais pela frase musical que pelo compasso e isto por causa da melodia. Daí a necessidade de lhes despertar o sentido rítmico de que tanto nos fala Dalcroze.

Baseado no rítmo emocional e no rítmo físico, Rudolf von Laban, concebeu o rítmo dinamico ou seja o movimento contínuo como base da dança natural.

O papel fundamental da Ginástica Rítmica é justamente despertar o rítmo emocional, educar o rítmo físico e dar às alunas o conhecimento indispensável de rítmo musical, sendo que nesta escola é necessário acrescentar ainda algumas noções elementares de música, porque futuramente as alunas serão professoras, tendo, por conseguinte, necessidade de uma base mais sólida para poderem ministrar com sucesso aulas de Ginástica Rítmica, bem como de outras atividades que exijam acompanhamento musical. Êstes ensinamentos estão à cargo da disciplina Rítmo desta cadeira. A necessidade do ensino elementar de música já foi sentida pelo professor Alfredo Colombo, que me comunicou ter a intenção de extender à parte masculina o ensino desta disciplina.

A ginástica rítmica, além de ser um método de adaptação entre o rítmo musical e o rítmo físico, desenvolvendo a capacidade rítmica das alunas e o seu sentido musical, exige um trabalho muscular intenso e completo. E' a preparação do terreno individual para a fase mais importante e educativa das

atividades rítmicas, qual seja a de aplicação das danças educacionais.

Sintetizaremos, de modo geral, os valores que a Ginástica Rítmica se propõe obter dos alunos:

GINÁSTICA RÍTMICA

a) estimulo das grandes funções;
b) aumento da flexibilidade, da agilidade e do equilíbrio;
c) harmonia de atitudes e movimentos;
d) harmonia da execução rítmica em todas as formas de locomoção;
e) habilidade em localizar os movimentos em determinadas partes do corpo com um relaxamento controlado das demais;
f) desenvolvimento do sentido cinéstético e do sentido auditivo;
g) graça e auto-contrôle;
h) poder de concentração e de atenção;
i) idéia de beleza e de ordem;
j) espírito de observação;
l) atenção e disciplina;
m) espontaneidade de atitudes corretas e de boas maneiras, em virtude do processo transformativo do consciente para o sub-consciente;
n) atenção e disciplina;
o) espírito de cooperação;
p) rítmo — rítmo na vida.

Adquiridas, portanto, nas noções de rítmo musical, trabalhado o corpo fisicamente, num sentido técnico e estético, feita a coordenação entre o rítmo físico e o emocional para a obtenção do rítmo dinâmico, ficarão as alunas aptas a executarem as danças educacionais, nosso próximo assunto a discutir.

DANÇAS EDUCACIONAIS

A dança pode ser encarada sob o ponto de vista espetacular, em que se visa principalmente os seguintes objetivos :

performance,
técnica,
arte,
espetáculo.

E educacional, em que os principais objetivos visados são os seguintes :

exercício físico,
recreação,
auto-criação,
formação individual. (Quadro III).

DANÇAS REGIONAIS

Conforme o nome indica, danças educacionais são aquelas que podem e devem ser aplicadas à educação e compreendem, de acôrdo com o que dissemos inicialmente, as danças regionais e a dança natural.

A aplicação destas danças à esfera educacional foi uma consequência do grande processo de experimentação e de evolução verificado na pedagogia educacional que, em sua ansiedade no descobrir os meios que possam auxiliar o homem a prover-se de elementos para o seu auto-conhecimento e aperfeiçoamento, não hesitou em socorrer-se da arte como uma poderosa fonte de informações e principalmente da dança que é tão antiga quanto as primitivas sensações e emoções do homem.

Sem dúvida alguma, as danças regionais ou folklóricas, originadas no meio do povo, com todo o sentimento da alma nativa, com as suas peculiaridades de forma, significação, acompanhamento e roupagem, sempre foram um fator marcante na apreciação da cultura de um povo. Fixa tradições, costumes, acontecimentos, sentimentos, vindo carregadas do

tom emocional da alma popular, podendo constituir um ótimo elemento de recomposição histórica e de fundamentação da nacionalidade. Acresce ainda que, em geral, elas vêm acompanhadas da música e da poesia relativas à época de seu surgimento.

A falta de elementos adequados para a grafia da dança e sua ulterior rememorização impedem que se tenha de fato a sua forma original, que o tempo e as modificações introduzidas pelos executantes se encarregam de deturpar.

Evidentemente, devem-nos interessar sobretudo as danças de nossa terra ou as que se implataram por diversas circunstâncias em nosso solo. Não se deve, todavia, deixar de lado as danças regionais de outros povos, por causa de sua possível entrosagem com as nossas ou pelo que de original e instrutivo possam conter.

Constituem um ótimo exercício físico, sob o ponto de vista da movimentação geral; desenvolvem um bom sentido rítmico, quando realizadas em grupo implantam a idéia de cooperação e trabalho conjunto e são de um valor recreativo inestimável, falhando sob o ponto de vista da auto-criação por serem danças estereotipadas ou características.

DANÇA NATURAL

A dança natural é de nossa época. Tem todas as características de uma fase histórica na evolução da cultura e das idéias dos homens, experimentando o mesmo gráu de libertação realizado nos domínios da literatura, da música, da pintura, da arquitetura, enfim, no domínio da arte em geral.

A dança natural não é o simples grupamento ou a performance de uma figura, executando tecnicamente movimentos padronizados. E' vista realmente "através de um temperamento", como disse Zola, porque nela, todas as forças do indivíduo, físicas e mentais, concentram-se e coordenam-se para que os movimentos interpretativos dos temas propostos saiam

carregados do impulso motor emocional e não constituam apenas um desenho estético, sob leis predeterminadas para satisfazerem a platéia quasi que apenas "geométricamente".

E' uma verdadeira arte dramática e impressionista em que o corpo se agita emocionalmente e não apenas num sentido físico de locomoção e de combinações de movimentos.

Interpreta temas filosóficos, sociais, históricos, morais que são expressos com a solidez e a profundidade que exigem, subidividindo-se em várias formas (Quadro IV).

Esta arte que é universal pela diversidade dos temas que a sua influência alcança e pelo fato de interessar à experiência de todos, quer como espectadores quer como executantes, teve o seu primeiro grito de libertação, a sua primeira inconfidência, quando Isadora Duncam, numa visão pessoal e genial, resolveu abolir os artifícios do Ballet e se poz a dançar de pés descalços, para libertar o seu "EU", dizia ela, num esforço contínuo de auto-criação.

Êste rompimento com a tradição prescrita pelo Ballet, acentou-se posteriormente com o concurso de Profissionais, como Rudolf von Laban, Mary Wigman, Martha Grahan e outros.

A dança natural, pode-se dizer, foi construida em duas fases :

A primeira tendo por base a personalidade ou seja a libertação da expressão, utilizando os elementos de nossa natureza intima, *a segunda* tendo por base os "movimentos naturais".

Estes movimentos são assim classificados porque não vão de encontro à natureza e porque o seu desenvolvimento cresce à vista do espectador, como se brotassem do "INTERIOR PARA FORA", transferência essa realizada à custa do rítmo dinâmico, conforme já disse anteriormente.

A libertação do "eu" não se verifica apenas no campo sensivel, emocional e artístico. Vai mais além; atinge às nossas atividades mentais e como a psicologia é a ciência das atividades mentais, constitui-se em auxiliar da psicologia, no que

BIBLIOTÉCA DA E.N.E.F.D.

presta ao indivíduo um serviço inestimável, pois lhe dá mais um recurso para vir a conhecer a sim mesmo, às suas reações, os seus reflexos e o seu temperamento.

Tal realmente foi o valor descoberto na dança natural, que não hesitaram os pedagogos modernos em classificá-la como dança educacional e em introduzí-la no currículo escolar, conforme acontece nos países de cultura e de civilização adiantadas. Citemos a êste respeito o que diz Margarth o'Doubler: "De todas as artes, a dança é particularmente conveniente a um aperfeiçoamento da personalidade. Serve a todos os meios de desenvolvimento individual; leva ao conhecimento do corpo; estimula a imaginação e experimenta o intelecto; ajuda a cultivar uma apreciação do belo; aprofunda e burila a natureza emocional".

A dança natural, além de ser uma alta modalidade de expressão, é sobretudo uma atividade física completa, de treinamento muscular intenso, que dá ao executante o pleno domínio de seu corpo, preparando-lhe uma resistência sólida, uma reação rápida aos estímulos e outros valores mais.

Sob o ponto de vista físico não pode haver objeções em sua aplicação à educação, mormente porque a sua movimentação é toda realizada em obediência as prescrições morfológicas do organismo, de acôrdo com as formas de trabalho que orientam a educação física.

E' nesta parte dos trabalhos de preparação física, conhecida por "atividade dirigida", que a professora entra com o papel de técnica, desenvolvendo o plano educativo de acôrdo com o ciclo em estudos e partindo, em gradação sucessiva, dos movimentos simples para os compostos e daí para o seu grupamento em forma de dança. E' também a fase de educação musical, objetivando-se no desenvolvimento do rítmo ou seja, é a fase de Ginástica Rítmica.

Analizada sob o ponto de vista físico, vejamos agora a sua influência no campo psicológico.

Quando a dança natural é aplicada no campo educacional não tem por objetivo a demonstração de uma técnica e interpretação apuradas, o que de fato se exigiria dela como dan-

ça espetácular. O que mais interessa é o "trabalho Criativo" pelo qual se pode avaliar a habilidade e a capacidade física de cada aluno, a sua pobreza ou riqueza de imaginação e a tonalidade forte ou fraca de sua emotividade. A realização do trabalho criativo depende grandemente do tema proposto e êste deve ser escolhido convenientemente de conformidade com o ciclo em estudos. Os temas devem versar de preferência sôbre fatos da natureza e da vida diária e a seguir, num crescendo de complexidade chegar à esfera mais transcendental da vida social e individual. Representa isto um forte trabalho de imaginação e de interpretação, variável com o indivíduo, cujas reações deverão ser examinadas pela professora bem como pelas demais alunas.

Todos os temas dados pela professora deverão estar subordinados à seguinte pergunta: "O que as alunas gostariam de dançar?". Com relação aos temas que as próprias alunas imaginam, deixá-las soltas, no trabalho de auto-criação, observando as interpretações viciosas do tema. Nêste ponto é que a professora pode contribuir poderosamente para remover as idéias causadoras de temas prejudiciais ao desenvolvimento do caráter e da personalidade, antepondo temas antagônicos e aproveitando a oportunidade para mostrar a diferença marcante entre uns e outros. Até certo ponto, por conseguinte, pode-se fazer por meio da dança uma separação entre virtudes positivas e negativas e deste modo contribuir para o fortalecimento moral das alunas.

A determinação dos estados de timidez, constrangimento, descontrôle, excesso de confiança, etc..., poderá conduzir as alunas ao conhecimento de si mesmas, pelo processo de desincrustação de umas qualidades naturais adormecidas por falta de estímulo. E' quasi um processo de libertação de recalques e consequente cura de impressões erroneas, como se fora um auxílio aos propósitos da psicanalise. A par de ser uma atividade física completa, de exigir o trabalho mental dos alunos, por sua motivação salutar, a dança natural pode constituir-se uma fonte de recreação tão bôa quanto os jogos.

Cremos ter chegado ao fim de nossa explanação sôbre as atividades rítmicas ensinadas na Escola Nacional de Educação Física e Desportos. Evidentemente, o assunto foi explanado de modo geral, sem a discriminação pedagógica para os diversos ciclos, o que importaria em dobrar o tempo já gasto com o resumo feito.

QUADRO I

DESENVOLVIMENTO DA EXPOSIÇÃO

1. Rítmo
2. Ginástica Rítmica
3. Dança seducacionais

a) Danças regionais
b) Dança natural

→ Atividades rítmicas educacionais.

QUADRO II

RÍTMO

1. Na natureza
2. Nas artes
3. No homem
   - Física
   - Emocional
   - Dinâmico

QUADRO III

DANÇA

1) Espetacular
   - natural
   - regional
   - ballet
   - características
   - Perfomance
   - Técnica
   - Espetáculo
   - Arte.

2) Educacional
   - natural
   - regional
   - características
   - Ex. físico
   - Recreação
   - Auto creação
   - Formação individual.

QUADRO IV

DANÇA NATURAL

1. Imitativa
2. Expressionista
3. Decorativa
4. Simbólica
5. Satírica
6. Interpretativa
7. Narrativa.

ANEXO II.4. – Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. Ano V, nº 5, setembro de 1949.

SÍNTESE PEDAGÓGICA DAS ATIVIDADES RÍTMICAS EDUCACIONAIS (*)

MARIA HELENA PABST DE SÁ HEARP
Catedrática de Ginástica Rítmica

Dentro do campo geral da educação encontramos um setor particular e de grande alcance pedagógico que é o das atividades ritmicas: ginástica ritmica, dança regional e dança natural.

A Ginástica Ritmica surgiu com Jacques Dalcroze, com o nome original de "Rítmica Musical", que êle encarou de um ponto de vista particular: o sentido musical. Outros pedagogos, seus discípulos e sucessores, deram ao método um cunho pessoal, encarando-o também do ponto de vista da ginástica, do exercício físico, surgindo então, as denominações de: ginástica rítmica, ginástica harmônica, ginástica expressionista etc.

A "Rítmica" de Dalcroze existe ainda em vários institutos dêste professor na Europa, porém, não a encontramos como disciplina isolada nas Escolas de Educação Física, Universidades, Institutos de Cultura Física ou qualquer lugar que não seja instituto de Dalcroze.

Laban, um estudioso da dança livre de Isadora Duncan, verificou os seus benefícios tanto no domínio físico, como no da expressão. Procurou estudá-la a fundo, já que o Ballet — forma de dança de sua época não possuía o mesmo alcance. De suas observações resultou a necessidade de despertar e educar o movimento através do ritmo dinâmico, (ritmo emocional + ritmo físico) obtendo o movimento contínuo, ou seja o movimento natural.

Como matemático aplicou a geometria à dança, (os celebres planos do movimento, como por exempor a escala A, etc.) a fim de facilitar e orientar a criação de movimentos, realizando tècnicamente, no terreno da Nova Dança, o que Isadora imaginou romànticamente.

Na estruturação da Cadeira de Ginástica Rítmica da E. N. E. F. D., e diga-se de passagem, denominação limitada que não abrange a finalidade e totalidade dos ensinamentos que ela se propõe a

---

(*) Conferência realizada no curso aberto pela Associação de Professôres de Educação Física do Distrito Federal, em 3 de novembro de 1948.

transmitir, procuramos aliar a concepção filosófica da Grécia a educação rítmica de Dalcoze, a técnica de Laban e a pedagogia e objetivos da educação moderna.

Dessa forma, a Ginástica Rítmica deve ser ensinada através de exercícios, que eduquem o sentido auditivo, o sentido rítmico, a flexibilidade, o sentido estético, o sentido criador, permitindo ao aluno a plena expansão de sua personalidade. Entre outros elementos que caracterizam esta Ginástica Rítmica, podemos citar os que se seguem:

1. Ex. para o desenvolvimento do sentido auditivo (série).
2. Ex. com interrupções musicais para contrôle rítmico (série).
3. Interpretação de valores musicais por meio de movimentos.
4. Interpretação de ritmos variados.
5. Estudo de transferência do peso do corpo (série).
6. Estudo de atitudes.
7. Deslocamentos rítmicos (série).
8. Ex. especiais de flexibilidade (série).
9. Ex. preparatórios plásticos. Combinação (série).
10. Estudo de linhas. Combinação e composição.
11. Exercícios de equilíbrio (série).
12. Passos. Combinação (série).
13. Quedas (série).
14. Giros e Voltas. Combinação (série).
15. Saltitos e Saltos (série).
16. Combinação de movimentos.
17. Composições sôbre estudos, Schmoll, Czerny, Brams, Heller, etc. e sôbre frases musicais diversas.
18. Características do movimento: movimento com balanço, movimento com impulsão e movimento conduzido.
19. Planos do movimento.
20. Diagonais dos planos.
21. Sala: — orientação e aproveitamento de seus planos e linhas. Confirmação do espaço.
22. Auto-criação.
23. Dança Regional.
24. Dança Natural.

Os elementos acima citados, devem ser grupados criteriosamente de modo a se obter um desenvolvimento progressivo da capacidade do aluno.

Assim sendo, para se obter tal finalidade, os planos de aula devem ser realizados em 3 formas de trabalho:

1) Sessão de estudo .. Trabalho dirigido

2) Lição de G. R. ... { Trabalho dirigido / e / Trabalho criativo

3) Sessão de Dança .. { Trabalho dirigido { Dança / Regional } / e / Trabalho criativo { Dança / Natural }

DANÇA NATURAL, MODERNA, LIVRE, NOVA DANÇA, NOVO BALLET OU MESMO DANÇA RÍTMICA

São as diversas denominações que se empregam para o novo tipo de dança que foge à regra fixa do "Ballet-clássico".

A dansa moderna é de nossa época. Tem tôdas as características de uma fase histórica na evolução da cultura e das idéias dos homens, experimentando o mesmo grau de libertação atingido pela música, pela pintura, pela arquitetura, enfim, pela arte em geral.

A dansa natural não é o simples grupamento de atitudes ou a performance de uma figura, executando tècnicamente movimentos padronizados. E' o resultado de um equilíbrio rítmico psico-físico, porque, tôdas as fôrças do indivíduo, mentais e físicas concentram-se e coordenam-se para que os movimentos interpretativos dos temas propostos saíam carregados do impulso motor original.

"A criação artística nasce, diz Aristóteles, do impulso formativo e do desejo de fixar a expressão emocional. Essencialmente, é a forma de arte uma imitação da natureza. Existe prazer na imitação, que aparentemente falta nos animais inferiores. Todavia o objetivo da arte não é apenas a representação externa das cousas, se não que a sua significação interna.

A "nova dança", universal pela diversidade dos temas que pode interpretar e pelo fato de interessar a todos expectadores, ou executantes, teve o seu primeiro grito de libertação, quando Isadora Duncan, numa visão pessoal e genial, resolveu abolir os artifícios do Ballet clássico, e se pôs a dançar de pés descalços, para libertar o seu *eu*, dizia ela, num esfôrço contínuo de auto-criação. Foi a influência grega, aliada à insatisfação às formas de dança da época, que constituiram os fatôres responsáveis pelo movimento romântico que Isadora desencadeou no princípio do século. Começou por romper com a indumentária clássica do Ballet, como o "tutu" e os sapatos de ponta, adotando a túnica grega e os pés descalços, simbolizando êsse rompimento o desapêgo absoluto às convenções e dêste modo caminhando para uma nova Era no domínio da dança.

Tal rompimento com a tradição prescrita pelo Ballet, acentuou-se posteriormente com o concurso de profissionais, como Laban, Wigman, Martha Grahan e outros.

A dança moderna, pode-se dizer, foi construída em duas fases: a *primeira*, tendo por base a personalidade ou seja a libertação da expressão interna, a *segunda* tendo por base os "movimentos naturais". Estes movimentos são assim classificados porque não vão de encontro à natureza e porque o seu desenvolvimento e formação crescem à vista do expectador, como se brotassem do "Interior" para "Fora", transferência essa realizada à custa do ritmo dinâmico.

RITMO DINÂMICO

A libertação do "eu" não se dá apenas no campo sensível, emocional e artístico. Vai mais além, atinge às nossas atividades mentais, constitui-se uma auxiliar da psicologia, no que presta ao indivíduo um serviço inestimável, pois lhe dá mais um recurso para vir a conhecer-se a si mesmo, as suas reações, os seus reflexos,

o seu temperamento, que sob a ação de determinada música, de determinado ritmo, liberta-se, por meio do movimento. E' um verdadeiro expurgo de recalques.

Tal realmente foi o valor descoberto na dança moderna, que não hesitaram os pedagogos modernos em classificá-la como dança educacional e em introduzí-la no curriculum escolar, conforme acontece nos países de cultura e de civilização adiantadas.

A dança moderna, além de ser uma alta modalidade de expressão, de treinamento do ritmo psíquico, é também uma atividade física completa, de treinamento muscular intenso, que dá ao executante o pleno domínio do seu corpo, quer sob o ponto de vista de movimentação geral, quer sob o ponto de vista estético, isto é movimento harmonioso, conforme o antigo ideal grego.

A dança moderna, portanto, por seu valor estético e expressivo, pertence à arte, e, por seu valor educacional, filiar-se à educação, numa direção sadia de verdade e de beleza. Sob o ponto de vista espetacular, constitue sucesso absoluto pelo que se sabe das performances de Marta Grahan Wigman e outros. Podemos, resumindo, estabelecer a diferença entre a dança moderna como espetáculo e a mesma como fator educacional:

Dança moderna espetacular	(Performance
	(Técnica
	(Espetáculo
	(Arte.

Dança moderna educacional	(Ex. físico
	(Recreação
	(Auto criação
	(Formação individual.

A dança natural que se aplica nos meios educacionais, tem a mesma base filosófica que as danças espetaculares (isto é, aquelas cujos objetivos são a representação, o espetáculo) mas divergem nos seus objetivos; numa visa-se arte pura, ao passo que na outra se procura atender às finalidades pedagógicas.

A educação é um processo de integração total, dizia Platão: a finalidade da educação é dar ao corpo e à alma tôda a beleza e tôda perfeição de que são capazes. A dança natural educacional se enquadra nesta definição mais do que qualquer outra atividade, porque serve a quase todos os fins do desenvolvimento individual; ajuda a desenvolver o corpo, estimula a imaginação e agita o intelecto, contribui para se cultivar a beleza, aprofunda e purifica a natureza emocional.

A dança educacional não pretende formar artistas e sim fazer com que os alunos dancem, já que a dança é uma expansão tão natural como o canto, libertando as qualidades do indivíduo que não podem ser arrancadas de seu íntimo por outro processo a não ser o do toque emocional.

E' claro que a arte deve vir extremamente ligada aos objetivos educacionais, uma vez que não se pode falar em dança, sem se pensar em estética, e acrescente-se a isto, que o conceito atual da arte vai além da representação externa das cousas. Digamos porém, que a arte é para nós uma conseqüência entre muitas e não apenas a única conseqüência.

A dança natural portanto, por seu valor estético, expressivo e natural, pertence à arte, e por seu valor educacional, filia-se à educação.

SINTESE PEDAGÓGICA

A principal preocupação da professôra de dança deve ser o aluno em si. Os temas devem ser apresentados à medida de seu desenvolvimento e modificados ou substituídos, quando necessário.

Nunca impor, sempre fazer admitir, sem a preocupação do tempo, ou da execução perfeita, imediata, porque a finalidade não deve ser o da representação em público. Esta deve ser considerada como um resultado bom e também um estímulo para o aluno, mas nunca um fim.

Todos os temas dados pela professôra deverão estar subordinados ao seguinte: "O que as alunas gostariam de dansar?" Com re-

lação aos temas que as próprias alunas imaginam, deixá-las sôltas, no trabalho de auto criação, observando as interpretações viciosas do tema

Neste ponto é que a professôra pode contribuir poderosamente para remover as idéias causadoras de temas prejudiciais ao desenvolvimento do caráter e da personalidade, antepondo temas antagônicos e aproveitando a oportunidade para mostrar a diferença marcante entre uns e outros. Até certo ponto, por conseguinte, pode-se fazer por meio da dança uma separação entre virtudes positivas e negativas e dêste modo contribuir para o fortalecimento moral das alunas.

Os estados de timidez, constrangimento, descontrôle, morbidez, recalques, principalmente os sexuais, complexo de inferioridade e superioridade, etc. são fàcilmente percebidos pela professôra que poderá procurar removê-los por meio da escolha da música e dos temas.

Com as alunas que mostram tendência ao exibicionismo ou que apresentam certas características de superioridade, a professôra deve ter muito cuidado, a fim de não acentuar esta tendência. Evitar os solos, procurar introduzí-las sempre no grupo, mostrando o seu valor no conjunto (para com o grupo) e não no movimento isolado.

Atitude contrária deve-se ter para com as que apresentem complexo de inferioridade. Estimulá-las salientando-lhes as qualidades, mostrando-lhes sua importância no grupo e encorajá-las para a realização dos solos.

Para aquelas, cuja pobreza de imaginação as dificulta, principalmente nos improvisos, a professôra deverá auxiliá-las, dando-lhes idéias e estimulando-as.

Os temperamentos superficiais, fúteis escolhem temas dessa natureza. A professôra deve cautelosamente fazer com que essas alunas escolham temas menos tolos, e meditem mais sôbre as coisas, sempre com o auxílio da professôra a fim de não haver possibilidade de desvirtuamento do tema.

Enfim, a professôra deve agir de tal maneira que tôdas as alunas venham a apreciar a boa música, venham a dançar, criando sempre movimentos novos, imaginando temas, num trabalho de conjunto interessante, construtivo e profundamente educativo.

A responsabilidade da professôra é muito grande. A sua influência sôbre as alunas não só se manifesta no campo do movimento, atinge as esferas mais profundas da personalidade. Poderá moldar, temperamentos fortes, seguros, conscientes, retos, apreciadores da beleza, do ritmo, da harmonia, da arte. Poderá criar espíritos fúteis, exibicionistas, para os quais a dança constitui apenas um meio de exibição, apreciadores de gestinhos tolos, corriqueiros insignificantes que não traduzem nada, apenas um conceito errado de estética e de arte.

Entretanto a sua influência, deve ser limitada, a fim de que a criança seja, sempre ela, inteiramente ela, e não um fantasma, um eco de seu mestre, um criador e não um repetidor, expandindo sua autonomia vital.

Pode-se interpretar temas filosóficos, sociais, históricos, científicos que devem ser expressos com a maior solidez e profundidade, podendo ser executados em solo ou em grupos, em várias formas, dependendo sua classificação da finalidade da interpretação em vista.

Dança Natural	Solo ou Grupo	Interpretativa.
		Imitativa.
		Narrativa.
		Expressionista.
		Cômica.
		Decorativa.
		Satírica.
		Simbólica.

Dança Natural Interpretativa. Iniciação aos 4 anos.	Interpretar a música.
	Iniciar com música simples, aumentando progressivamente de dificuldade.
	Escolher autores e gêneros diversos.

Dança Natural Imitativa. Isolada ou em forma de cenas de histórias. Iniciação aos 4 anos.	*Fatos da vida diária*: vestir-se, varrer, limpar o pó, lavar o chão, etc. Em forma de cena; de histórias: —Arrumação da casa — Preparo para a escola, etc. (4 anos em diante).
	Profissões: pedreiro, carpinteiro, lavadeira, jardineiro, pescador, remador, patinador, violinista, maestro, pianista, flautista, professor, etc. — Em forma de cenas: — Construção de um edifício — uma orquestra etc.
	Objetos: Locomotiva, avião, (4 anos em diante).
	Animais: Gato, cachorro, sapo, pato, elefante, girafa, pássaros, bicho preguiça, tartaruga, etc.
	Cenas: Jardim zoológico, etc. (4 anos em diante).
	Natureza: Mar, onda, vento, rio, árvore, chuva, etc. (6 anos em diante).
Dança Natural Expressionista — dos 4 anos em diante.	*Cenas*: Plantação — (diversos produtos, focalizando seu valor) — Tempestade, etc.
	Sensações como frio, calor, contentamento (4 a 6 anos).
	Expressões baseadas em estudos psicológicos: — complexos, temperamentos diversos, como por exemplo: o Ciclotímico, as variações do adolescente, etc. (Após a adolescência).
Dança Natural Narrativa Iniciação aos 6 anos.	Fábulas (6 anos em diante).
	Contos (6 anos em diante).
	Fatos históricos (8 anos em diante).
	Biografias (10 anos em diante).

Dança Natural	Danças puramente estéticas, plásticas.
Decorativa	Danças com arcos.
Iniciação na	Arte Grega.
adolescência.	Côres — movimentos rítmicos, etc.

	Cômica	
	Satírica	
		Harmonia (no sentido de paz espiritual).
	Simbólica	Valores positivos como: Dever, amor ao próximo.
		Negativos — Calúnia, subôrno, etc., mostrando sempre o seu resultado maléfico e a sua ação, destruição, etc.

E' necessário que o professor de dança educacional tenha certa cultura geral, a fim de que os temas sejam os mais diversos, sôbre todos os assuntos, devendo até haver relação entre a professôra de dansa com as demais atividades do colégio ou escola.

As atividades rítmicas educacionais devem ser iniciadas no Jardim da Infância e prolongar-se o máximo possivel.

Os objetivos para as crianças do jardim da infância até 8 anos mais ou menos — são: Desenvolvimento do *sentido auditivo, sentido rítmico, imaginação* deixando a criança expressar a vontade, e *sentido estético,* não estética pròpriamente dita.

Nesta fase as aulas devem ter um cunho de liberdade muito grande, o trabalho criativo da aula predominará sôbre o trabalho dirigido. Os objetivos citados devem vir naturalmente sem imposição da professôra e sempre debaixo de motivação.

Estes objetivos deverão continuar sempre, acentuando-se após 8 anos o sentido rítmico e iniciar a correção dos movimentos (estéticos) que na adolescência atingirá o máximo.

O trabalho dirigido então será equivalente ao criativo.

Na classe de rítmica, principalmente Ginástica Rítmica e Dança Natural, a criança aprende a realizar com seu corpo os ritmos musicais, despertando seu sentido rítmico, (Psíquico físico ou corporal e emocional) e a refletir neles a sua vida objetiva. Dêste modo os impulsos naturais que a sociedade e a família travam, fazendo acumular tensão psíquica, muitas vêzes causadora de desequilíbrios, se externam por meio do movimento. Assim, o ritmo penetra na consciência e também na sub-consciência, dando uma concepção exata da harmonia interior (Ritmo na vida).

Organizam-se as imagens do movimento em 3 séries fases: Cenestésicas, Ginestésicas e Visuais, obtendo-se a imagem espaço tempo. Isto é o que chamamos de consciência rítmica que encontramos inato sòmente em pessoas excepcionais.

Este aspecto da educação, tem por fim, obter maior liberdade expressiva, com o propósito de equilibrar a conduta e definir com perfis próprios cada personalidade. Ao mesmo tempo que a criança expressa seu mundo interior, vai mostrando suas aptidões, suas inclinações e suas aversões o que permite decidir com maior conhecimento de causa quando se trata de eleger um estudo futuro.

E' mais uma experiência humana que vem ajudar no conhecimento de nossa própria natureza, tão complexa, tão divergente, tão estranha.

DANÇAS REGIONAIS OU FOLCLÓRICAS

São assim denominadas as que se prendem à formas típicas, padronizadas por grupos ou por indivíduos isolados.

Fazem parte do patrimônio folclórico de uma nação, sendo portanto uma fonte histórica interessante para o conhecimento das tendências de um povo ou dos hábitos de uma determinada região, seu grau de cultura, suas lendas e crendices.

As danças características sociais como o samba, o fox, a valsa se diferenciam das características pròprimente ditas, porque estas já evoluiram até uma estilização clássica, possuindo portanto as características da imutabilidade. As danças características são por vêzes

transitórias, desaparecendo na própria época que lhe deu origem, uma vez que cessam as influências do grupo social e da música específica que as originou.

Assim, numa região de colheita é hábito, comemorar-se a terminação das mesmas, com festas populares expressivas e com danças próprias do acontecimento. Se a região fôr transformada pela indústria, se crescem cidades, se derrubam as matas, e as plantações, numa dispersão do elemento humano, é certo que a dança cessará de existir, permanecendo apenas na memória tradicional. E' o que acontece hoje, quando se lê alguma coisa sôbre os antigos engenhos, sôbre "A casa grande e a senzala". Tôda festa negra que terminava na faina da colheita, ou dos pães de açúcar, já não existe mais a não ser como um eco de um modêlo de civilização.

Tendo nascido do povo, mais ainda, da gente humilde, veio com a característica da sinceridade e da naturalidade, com que neste meio se reage aos acontecimentos. Entretanto, a falta de elementos adequados para a grafia da dança em sua ulterior rememorização impedem que se tenha de fato sua forma original que o tempo e as modificações introduzidas pelos executantes se encarregam de deturpar. Evidentemente, devem nos interessar sobretudo as danças de nossa terra ou as que se implantaram por diversas circunstâncias em nosso solo.

Sob o ponto de vista educativo, constituem, exercício físico natural, se bem que limitado sob o ponto de vista de movimento geral.

Desenvolvem o sentido auditivo, porém também de maneira limitada porque as músicas além de serem muito simplificadas, não podem sofrer evolução de dificuldade e de variedade de compositores e gêneros, além do mais após algumas vêzes de execução automatiza o ouvido e os movimentos.

Não existe o excitante da variedade rítmica musical sôbre o ritmo psíquico.

Quando realizados em grupo, implantam a idéia de conjunto, porém sòmente no sentido da execução simultânea e não de cooperação para a formação da dança, e dos movimentos como se faz na dança natural. Isto porque os seus movimentos e sua coreografia são fixos, não podem ser criados, apenas quando se estiliza.

Sob o ponto de vista recreativo, são muito interessantes, principalmente para determinados temperamentos, aquêles que não gostam de criar, apenas de reproduzir.

Falham, portanto, sob o ponto de vista da auto criação, da expressão individual, do trabalho conjunto psico-físico, donde se conclui que a dança natural sob o ponto de vista educacional é a mais completa.

Em nossa síntese sôbre atividades rítmicas, que se prestam à objetivos educacionais, mostramos o que as caracteriza e especificamos cada uma no sentido mais geral possível. Salientamos o grande valor educacional da dança natural e para terminar, nada mais preciso e sintético do que esta frase de Santayana "A estética é o estudo da forma ou beleza. E' a filosofia da arte. Tudo quanto é ideal tem uma base natural, e tudo quanto é natural tem um desenvolvimento ideal".

ANEXO II.5. – Arquivos da Escola Nacional de Educação Física e Desportos da Universidade do Brasil. Ano VII, nº 7, janeiro de 1954.

Noticiário

GINÁSIO DE GINÁSTICA RITMICA DA ESCOLA NACIONAL DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS

Realizou-se no dia 4 de dezembro de 1954 a festa de encerramento das atividades do ano letivo e inauguração das novas instalações do Ginásio de Ginástica Ritmica da Escola Nacional de Educação Física e Desportos.

Houve um interessante programa de dança e ritmos, pelo Grupo de Dança Contemporânea da E.N.E.F.D. e pelo Conjunto Rítmico da Escola, tendo a Professôra Helena de Sá Earp, por essa ocasião, saudado o Professor Peregrino Júnior, nos seguintes têrmos:

Exmo. Sr. Coronel Niemeyer, Comandante da Escola de Educação Física do Exército;

Exmo. Prof. Hildegardo de Noronha, Diretor da Escola de Farmácia;

Exmo. Sr. Representante do Comandante do Forte Duque de Caxias;

Srs. Professôres;

Caros alunos; meus senhores e minhas senhoras;

Meu caro Diretor.

Ao ensejo da inauguração desta sala, não pode a cadeira de Ginástica Ritmica deixar de testemunhar ao Dr. Peregrino, nosso caro diretor, a sua satisfação pública, e de lhe prestar as homenagens que bem merece.

Seu apôio constante à cadeira, sua largueza de vistas e de raciocínio, sua compreensão exata dos problemas, sua accessibilidade sem embaraços de qualquer ordem, suas qualidades de

dirigir sem separar, de trabalhar em equipe sem partidarismos e com justiça, foi que nos permitiu termos hoje orgulho em poder apresentar êste ambiente.

Da pista do Fluminense, para o ginásio dos "Surdos-Mudos" e para o Palácio da Universidade. Nesta, para esta sala.

Do aspecto antigo, histórico, secular, tão de agrado do Magnífico Reitor, para um ambiente moderno, de musa e poesia, também do agrado do Magnífico Reitor. Tal é a história de nossas andanças. Felizmente para nós, de cada canto por onde temos andado, guardamos recordações. Em todo êsse tempo, justo é que se mencione, tivemos sempre o apôio constante, incondicional e clarividente do Professor Alfredo Colombo, Chefe do Departamento Gimnico-Recreativo.

O nosso esquema de trabalho que vem de mais de 10 anos está aos poucos se completando. Ainda há claros, pontos vagos que devem ser preenchidos e o serão. A nossa cadeira na ENEFD, inicialmente simples ginástica rítmica, contendo formações coreográficas elementares, quase que tão sòmente plástica e figuras, foi-se transformando gradualmente até a dança educacional. Anos de trabalho, de pesquisas, de colaboração entre pessôas e grupos com o mesmo ideal, de intercâmbio cultural, de meditação, sobretudo de meditação, levou-nos ao movimento lírico de Isadora Duncan, ao movimento dramático de Marta Grahan. Pelo seu aspecto multiforme, ritmo dinâmico, seu colorido, sua amplidão de recursos, sua identificação com o próprio "eu", a dança moderna tinha de infiltrar-se no terreno educacional, como as demais artes plásticas. A própria pedagogia moderna assim o determina. A possibilidade do homem desrecalcar-se, desinibir-se, de lançar fóra os estigmas de anos e anos de superficialismo, de exprimir-se por movimentos que revelassem de fato os seus impulsos, que interpretassem com exatidão as suas próprias idéias e sentimentos, encontrou apôio, guarida e significação na dança moderna.

A idéia de liberdade que emana da dança não significa falta de técnica. A execução dos movimentos tem de ser perfeita, embora êstes sejam combinações sem limite quantitativo. Mas seja qualquer o movimento, tem de haver qualidade e qualidade

não se adquire repentinamente por "push-button". É necessário trabalho físico individual. Primeiro o domínio muscular do corpo. Para isso é mister a percepção do detalhe, é imprescindível uma gradação de dificuldades, é determinante a elaboração de um sistema de aprendizagem lógico, de complexidade crescente. Do trabalho individual passa-se ao trabalho em conjunto. A mente, que governa e orienta, vai-se alimentando inconscientemente, com a seiva dêsse ritmo físico que o trabalho muscular vai produzindo, surgindo o ritmo dinâmico e o movimento contínuo. Dada a base técnica indispensável, acompanhada das noções de ritmo musical necessárias a quem dança, então chega-se à coreografia, à interpretação, aos temas, à execução enfim, de que é denominado normalmente como bailado.

Professor Peregrino. Quando evoco êstes três anos da administração de V. Exa. nesta Escola, não posso deixar de dizer que, afora dificuldades outras sem importância, nunca se trabalhou tanto em minha cadeira, nunca se teve a mente tão acalmada e as pesquisas feitas, os estudos realizados se não apresentaram quantidade de trabalho, aperfeiçoaram a sua qualidade. Iniciamos estudos interessantes em tôrno do movimento, estudo em detalhe do folk-lore brasileiro, tendo já pronto para publicação um livro de brinquedos cantados, estudo sôbre evolução das artes plásticas, como pintura, desenho, dança e sua interrelação.

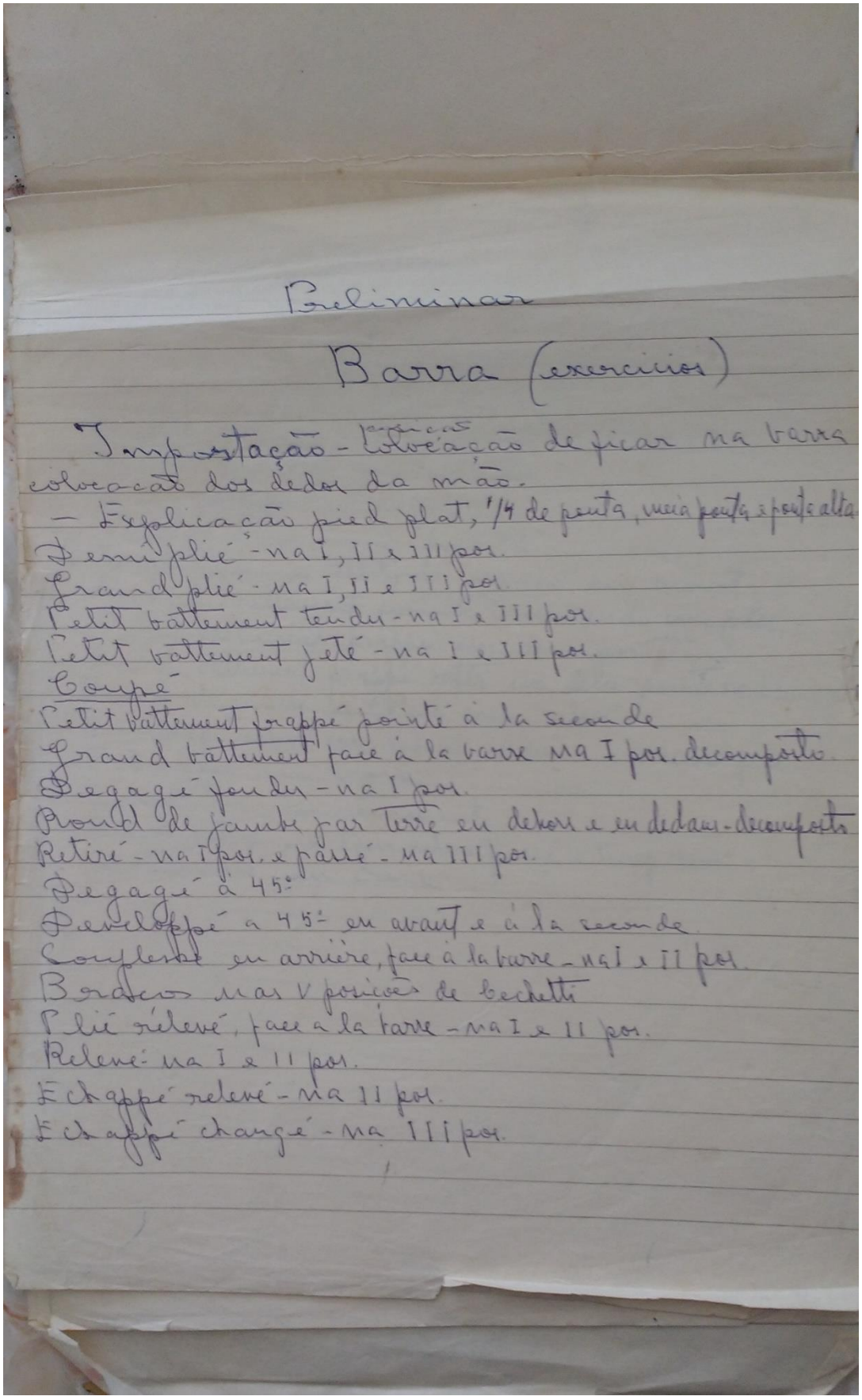
Esta sala com todos os seus pertences é obra sua, através do Magnífico Reitor que aprovou as modificações e que tem procurado apoiar a Escola em tôdas as suas pretensões. As nossas realizações nestes 3 últimos anos são a sua obra. E nestes anos futuros que ainda terá à frente da Escola, verá V. Exa. que, ao seu acervo, se juntarão muitas outras realizações, porque chefes que comandam como o faz V. Exa., só podem esperar resultados positivos.

A V. Exa., os nossos aplausos e a nossa admiração.

— O Diretor da Escola Nacional de Educação Física e Desportos respondeu agradecendo.

ANEXO III – ANOTAÇÕES DE EROS VOLUSIA

ANEXO III.1. – Planejamento de aulas
Anexo III.1.A. Caderno

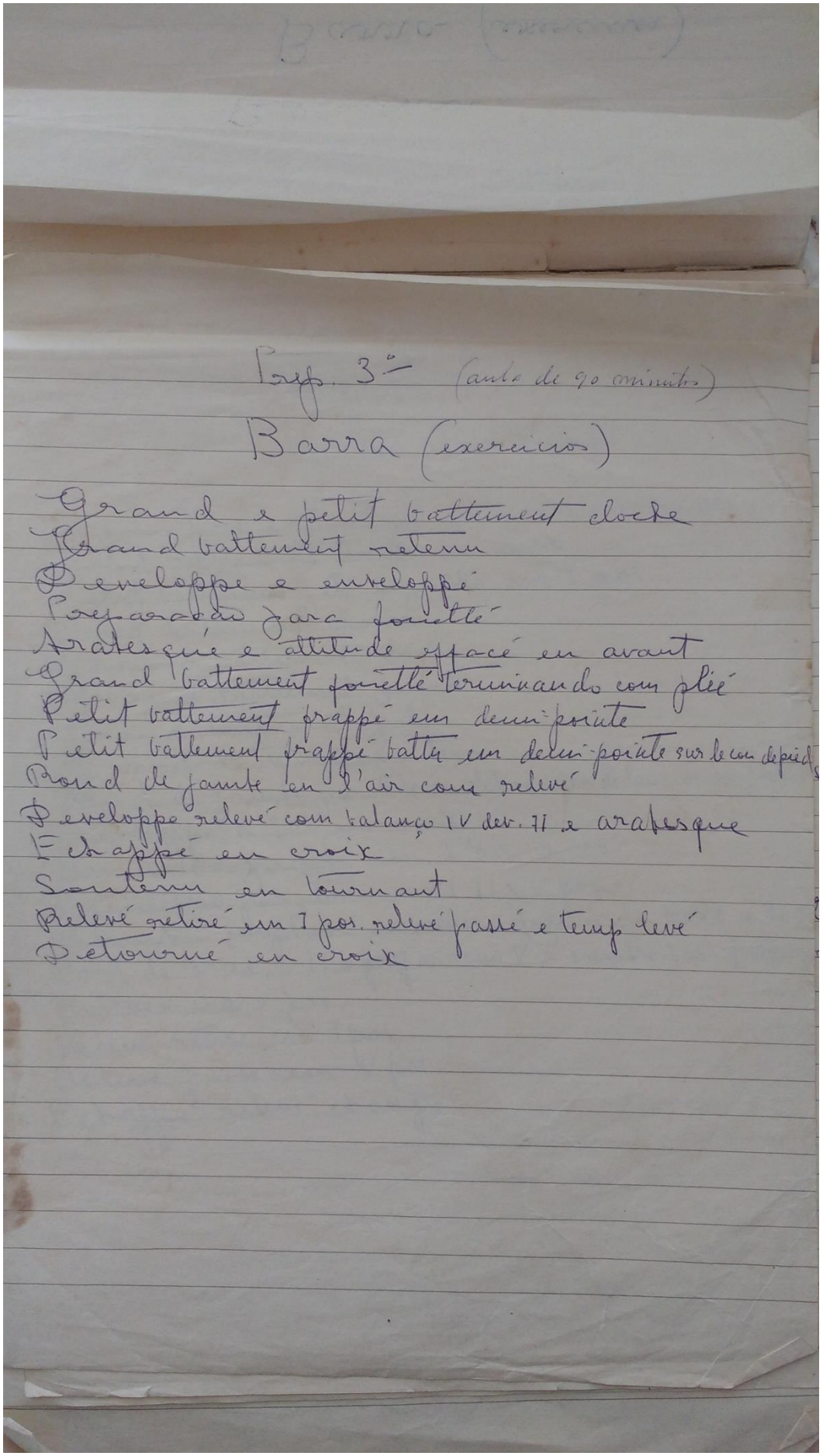


Preliminar

Barra (exercícios)

Importação - colocação de ficar na barra
colocação dos dedos da mão.
- Explicação pied plat, 1/4 de ponta, meia ponta e ponta alta
Demi plié - na I, II e III por.
Grand plié - na I, II e III por.
Petit battement tendu - na I e III por.
Petit battement jeté - na I e III por.
Coupé
Petit battement frappé pointé à la seconde
Grand battement face à la barre na I por. decomposto.
Degagé fondu - na I por.
Rond de jambe par terre en dehors e en dedans - decomposto
Retiré - na I por. e passé - na III por.
Degagé à 45°
Developpé a 45° en avant e à la seconde
Couplette en arrière, face à la barre - na I e II por.
Brados nas V posições de Beckett
Plié relevé, face a la barre - na I e II por.
Relevé na I e II por.
Echappé relevé - na II por.
Echappé changé - na III por.

Anexo III.1.A. Caderno



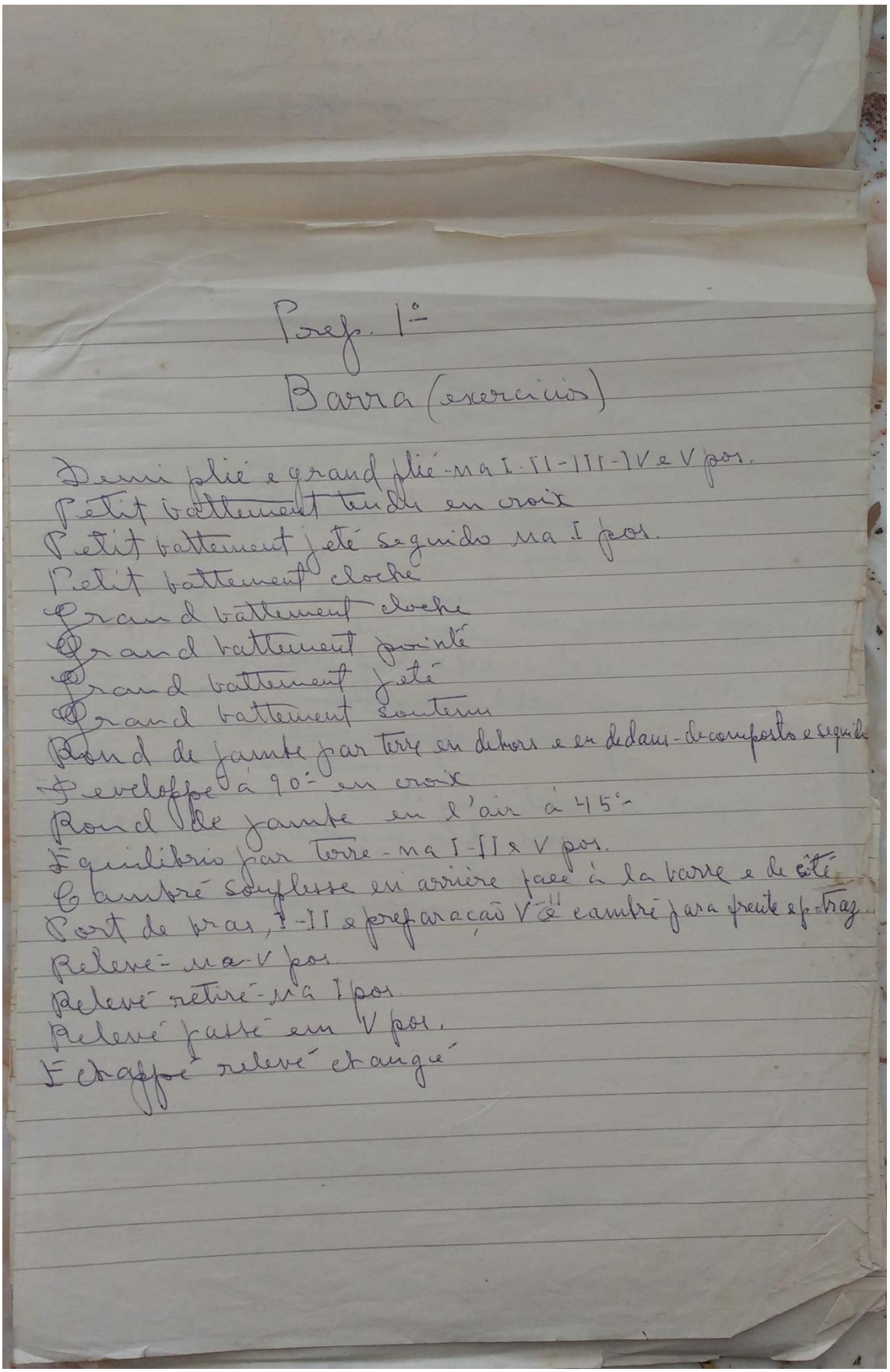
Barra (continuação)

Prof. 3ª (aula de 90 minutos)

Barra (exercícios)

Grand e petit battement cloche
Grand battement retenu
Développé e enveloppé
Preparação para fouetté
Arabesque e attitude effacé en avant
Grand battement fouetté terminando com plié
Petit battement frappé em demi-pointe
Petit battement frappé batter em demi-pointe sur le cou de pied
Rond de jambe en l'air com relevé
Développé relevé com balanço IV dev. II e arabesque
Ecarté appé en croix
Soutenu en tournant
Relevé retiré em 1 pos. relevé passé e temps levé
Détourné en croix

Anexo III.1.A. Caderno

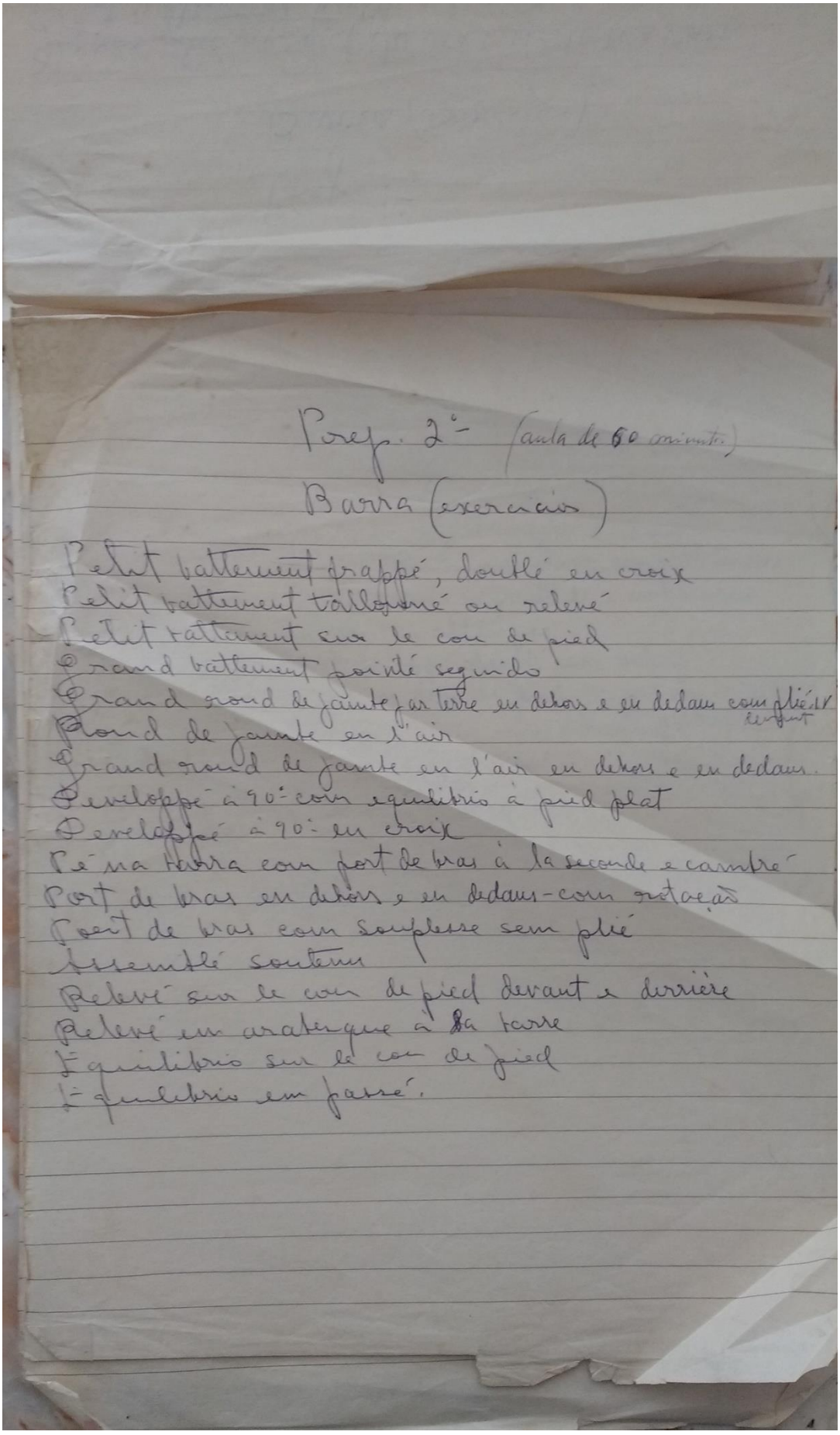


Prof. 1º

Barra (exercícios)

Demi plié e grand plié - na I - II - III - IV e V pos.
Petit battement tendu en croix
Petit battement jeté seguido na I pos.
Petit battement cloche
Grand battement cloche
Grand battement pointé
Grand battement jeté
Grand battement soutenu
Rond de jambe par terre en dehors e en dedans - decomposto e seguido
Enveloppé à 90º - en croix
Rond de jambe en l'air à 45º -
Équilibrio par terre - na I - II e V pos.
Cambré soupless en arrière face à la barre e de côté
Port de bras, I - II e preparação V e cambré para frente e para traz.
Relevé - na - V pos.
Relevé retiré - na I pos.
Relevé passé em V pos.
Echappé relevé etranger

Anexo III.1.A. Caderno

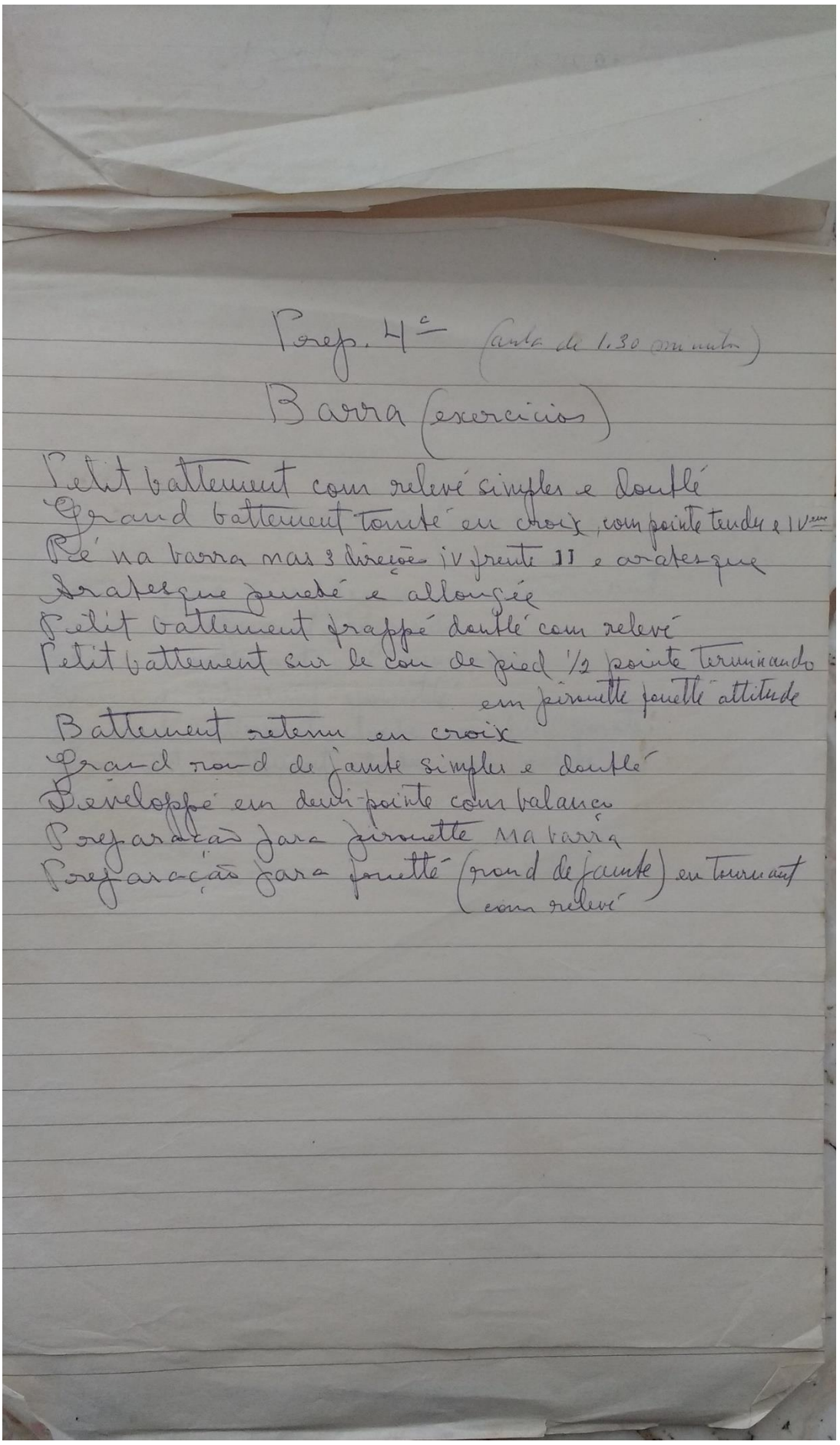


Prep. 2ª (aula de 60 minutos)

Barra (exercícios)

Petit battement frappé, doublé en croix
Petit battement tâllonné ou relevé
Petit battement sur le cou de pied
Grand battement pointé seguido
Grand rond de jambe par terre en dehors e en dedans com plié et en l'air
Rond de jambe en l'air
Grand rond de jambe en l'air en dehors e en dedans.
Developpé à 90º com equilibrio à pied plat
Developpé à 90º en croix
Pé na barra com port de bras à la seconde e cambré
Port de bras en dehors e en dedans - com rotação
Port de bras com souplesse sem plié
Assemblé soutenu
Relevé sur le cou de pied devant e derrière
Relevé en arabesque à la barre
Equilibrio sur le cou de pied
Equilibrio em passé.

Anexo III.1.A. Caderno



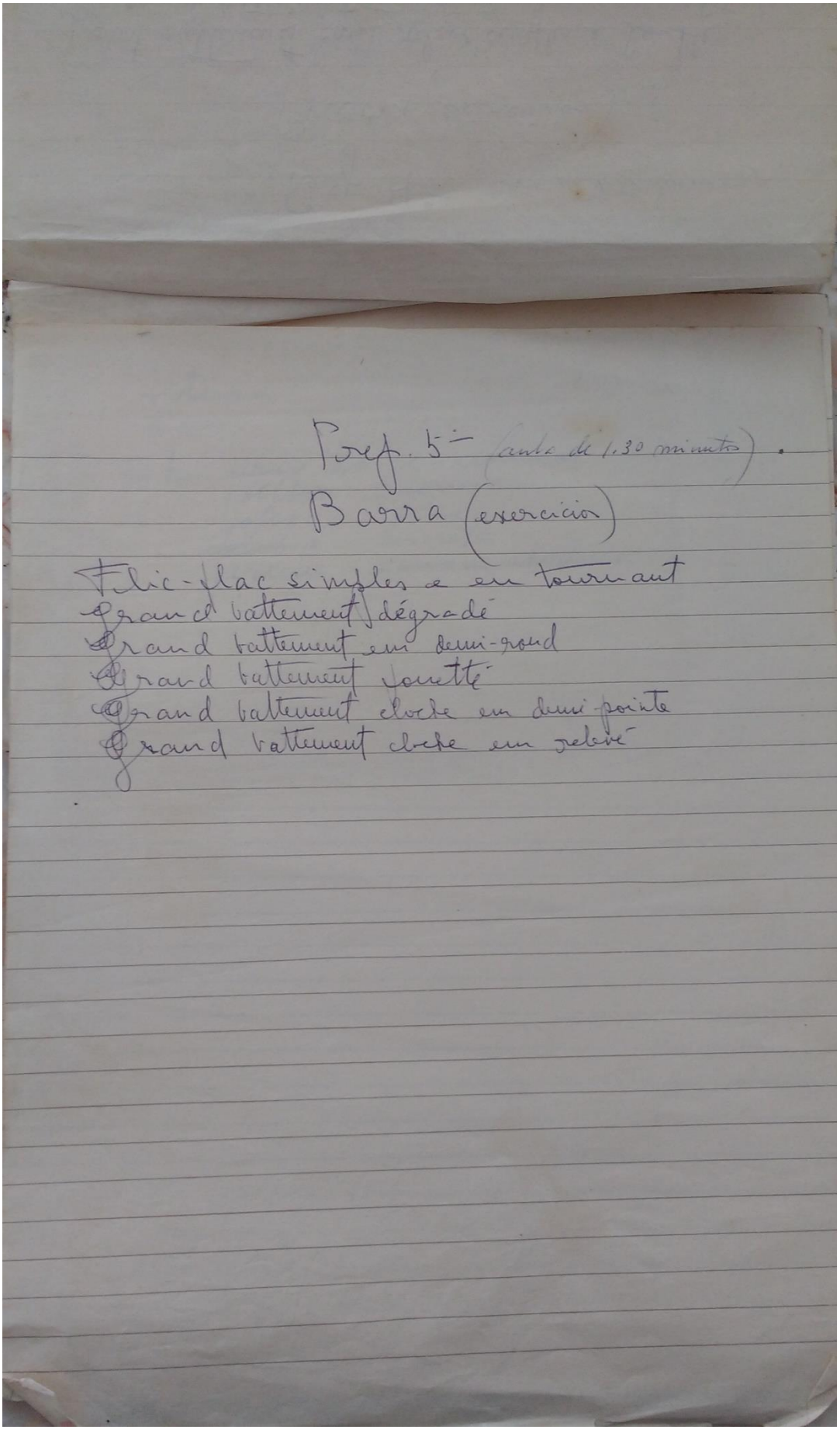
Prep. 4ª (aula de 1.30 minutos)

Barra (exercícios)

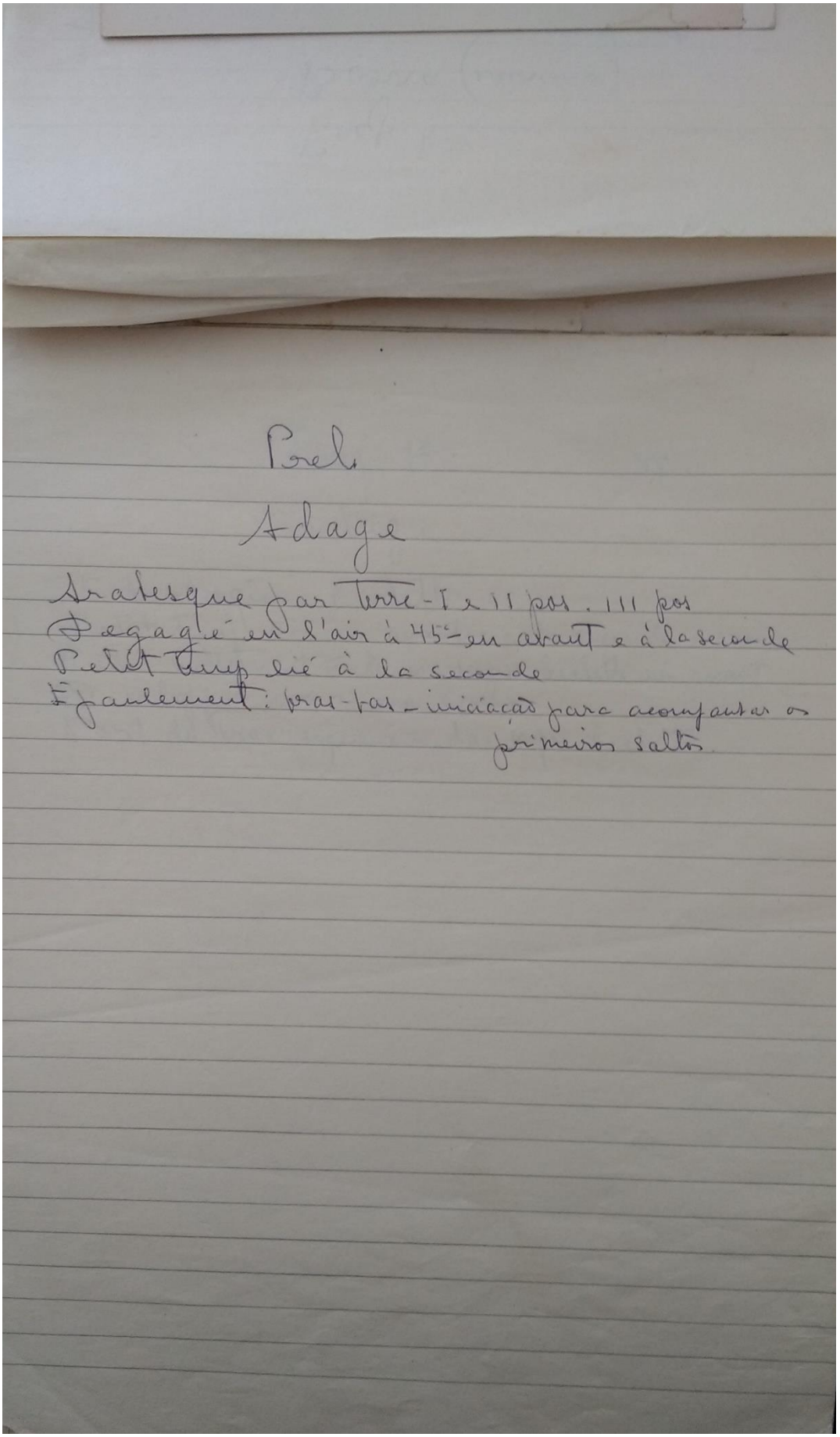
Petit battement com relevé simples e doublé
Grand battement tombé en croix, com pointe tendue e IVème
Ré na barra nas 3 direções: IV frente II e arabesque
Arabesque penchée e allongée
Petit battement frappé doublé com relevé
Petit battement sur le cou de pied ½ pointe terminando em pirouette fouetté attitude

Battement retenu en croix
Grand rond de jambe simples e doublé
Developpé en demi-pointe com balancé
Preparação para pirouette na barra
Preparação para fouetté (grand de jambe) en tournant com relevé

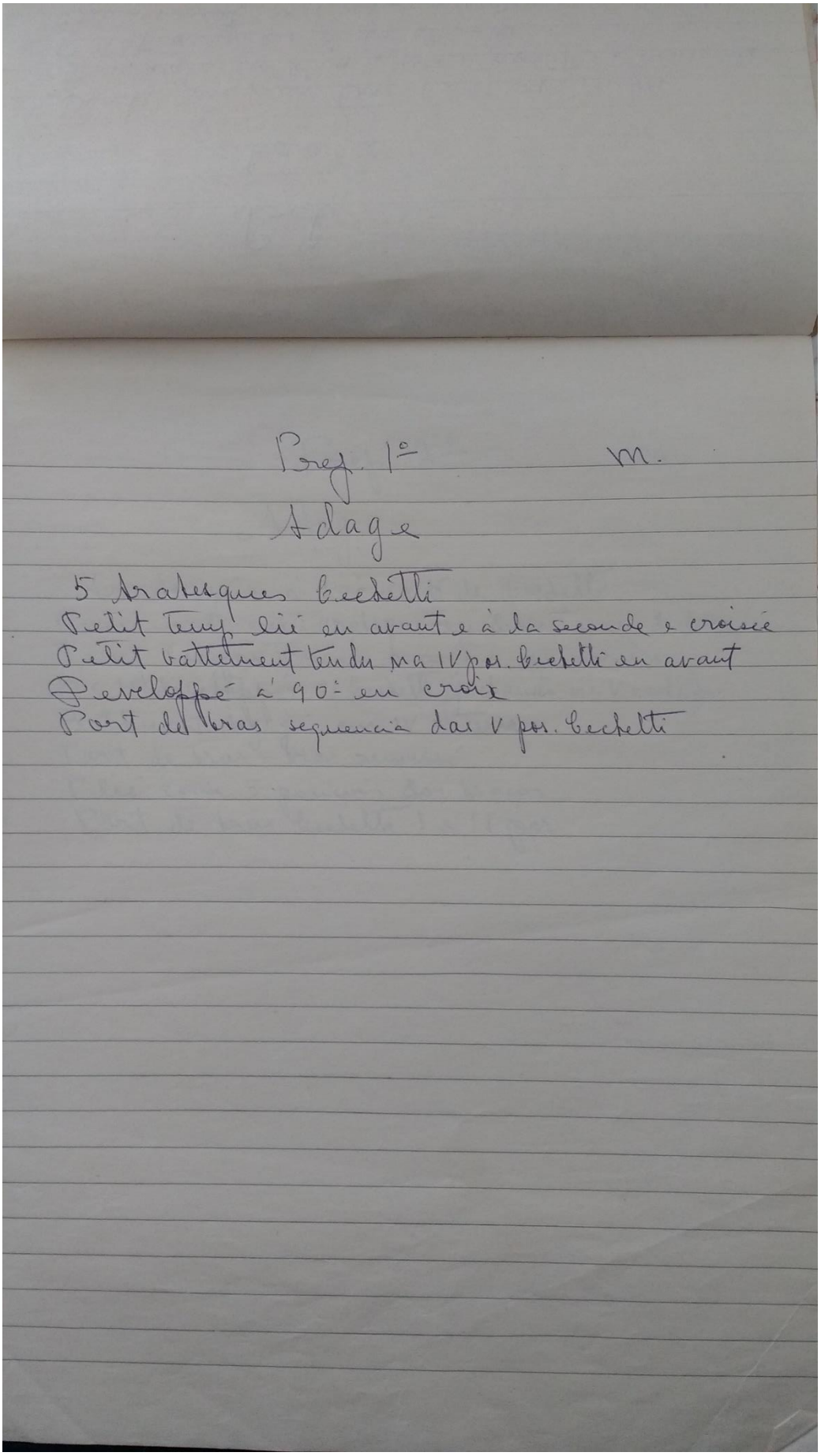
Anexo III.1.A. Caderno



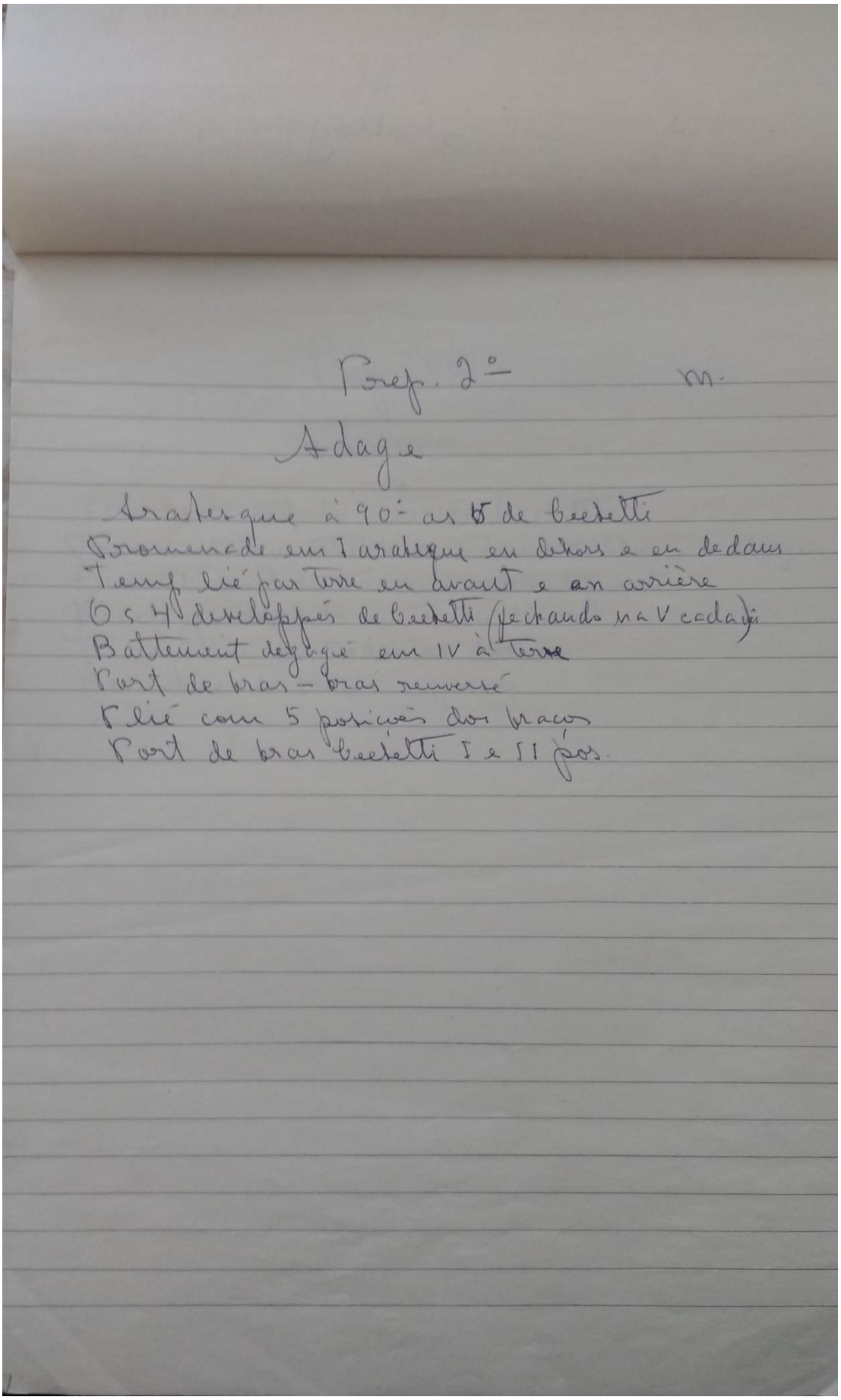
Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno

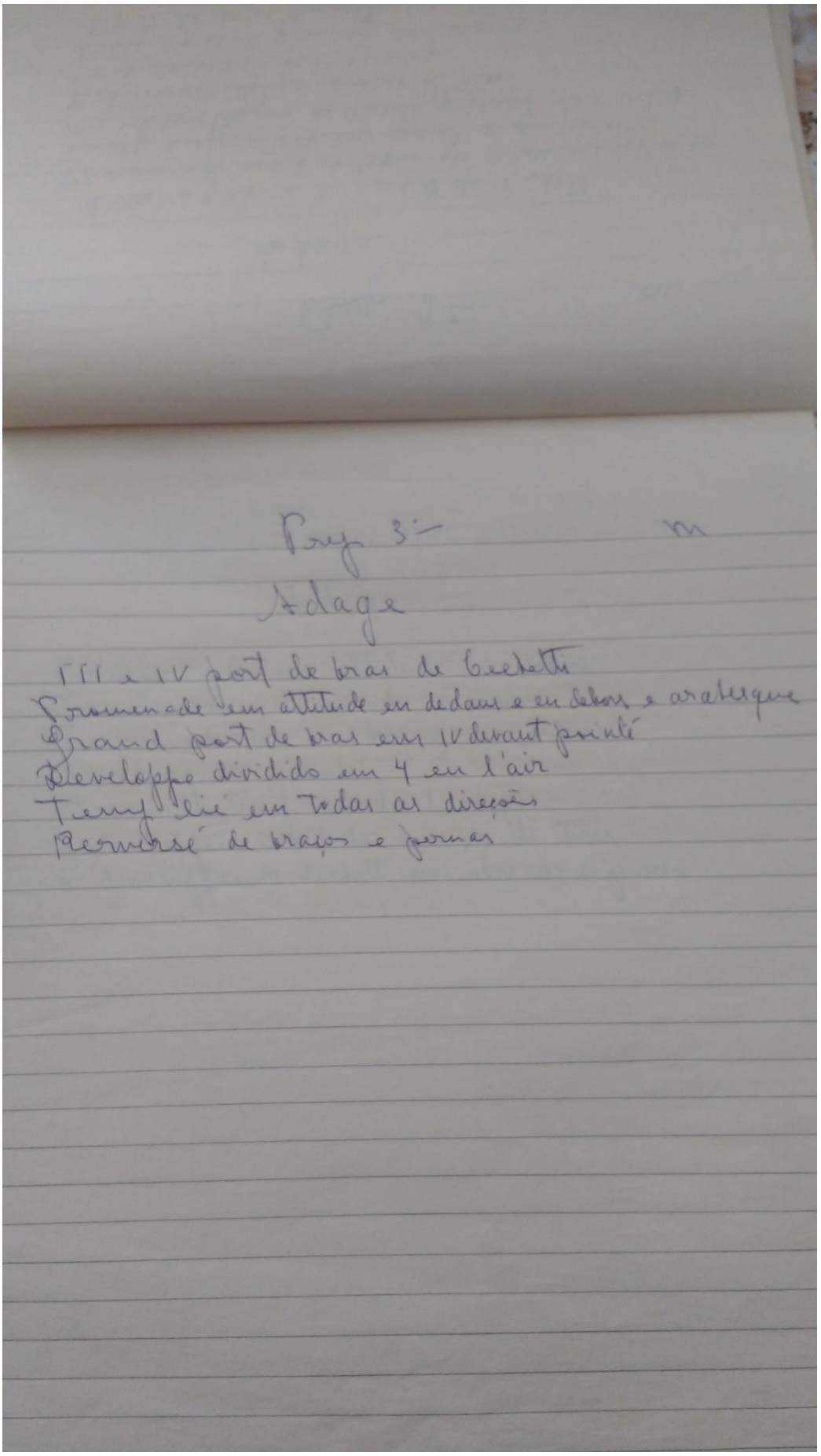


Prep. 2° m.

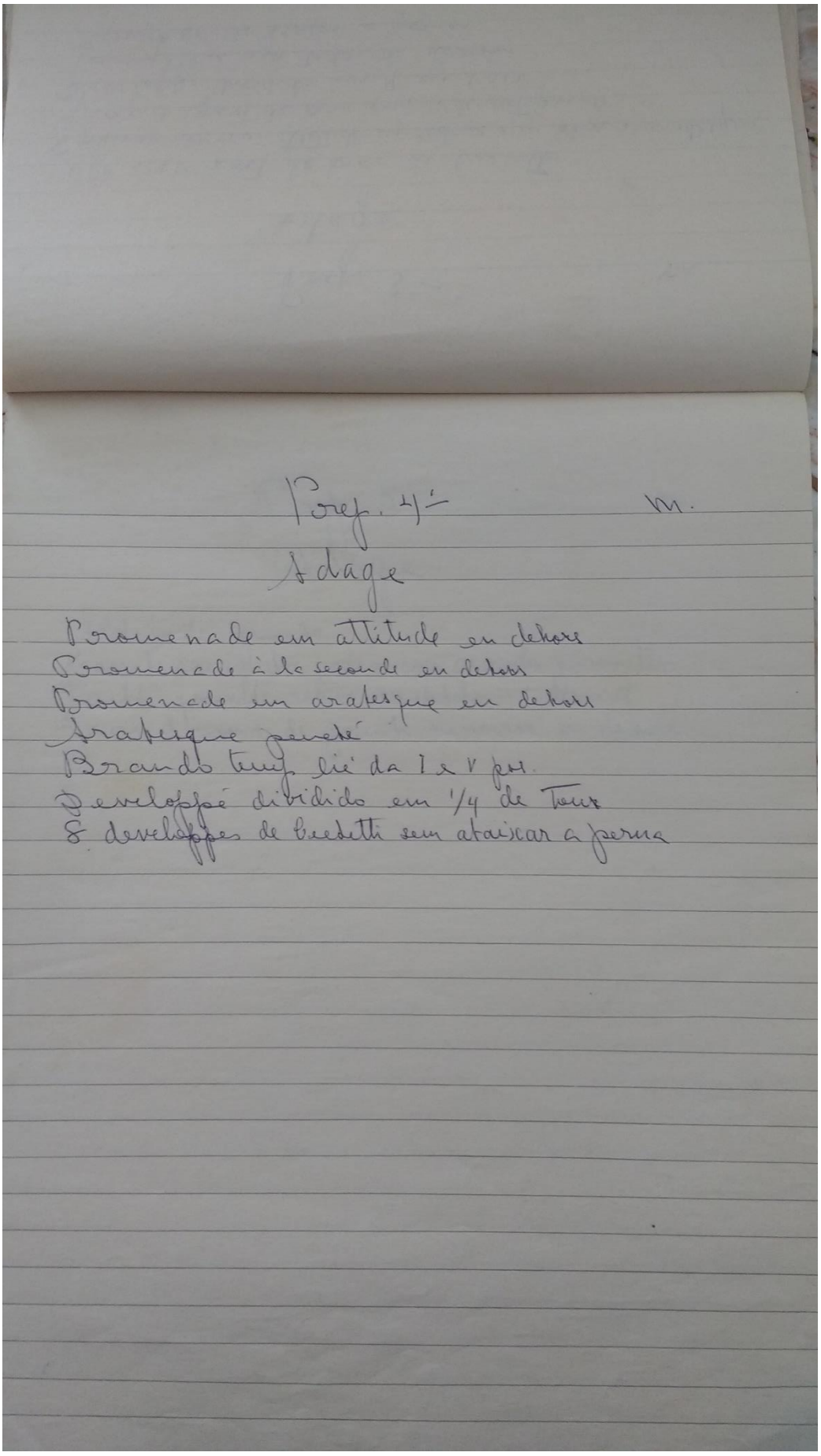
Adage

Tratterque à 90° ar ⅝ de Cecchetti
Promenade en Tarabesque en dehors e en dedans
Temps lié par terre en avant e en arrière
Os 4/4 developpés de Cecchetti (pedindo na V cada)
Battement dégagé en IV à terre
Port de bras – bras renversé
Plié com 5 posições dos braços
Port de bras Cecchetti I e II pos.

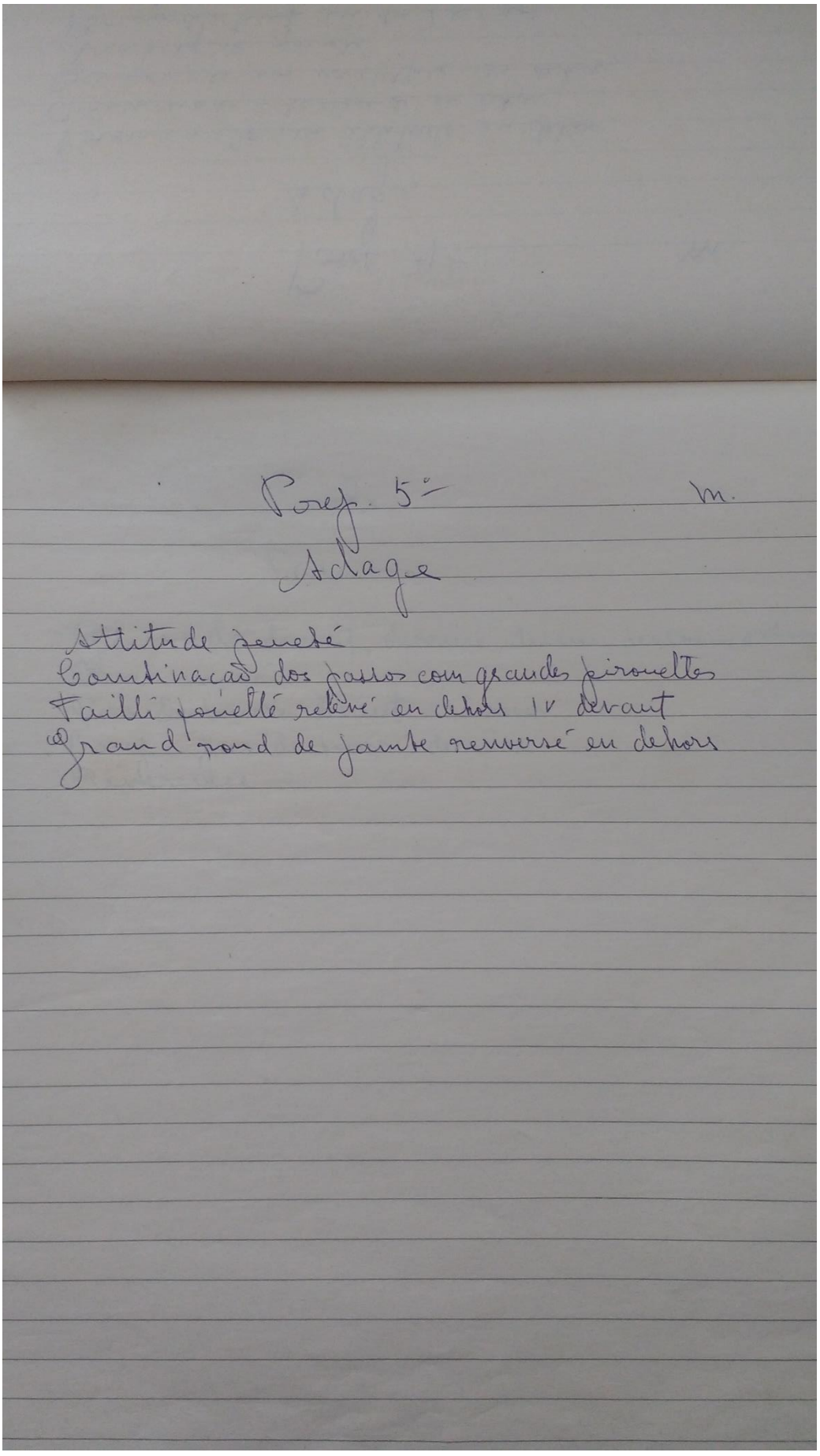
Anexo III.1.A. Caderno



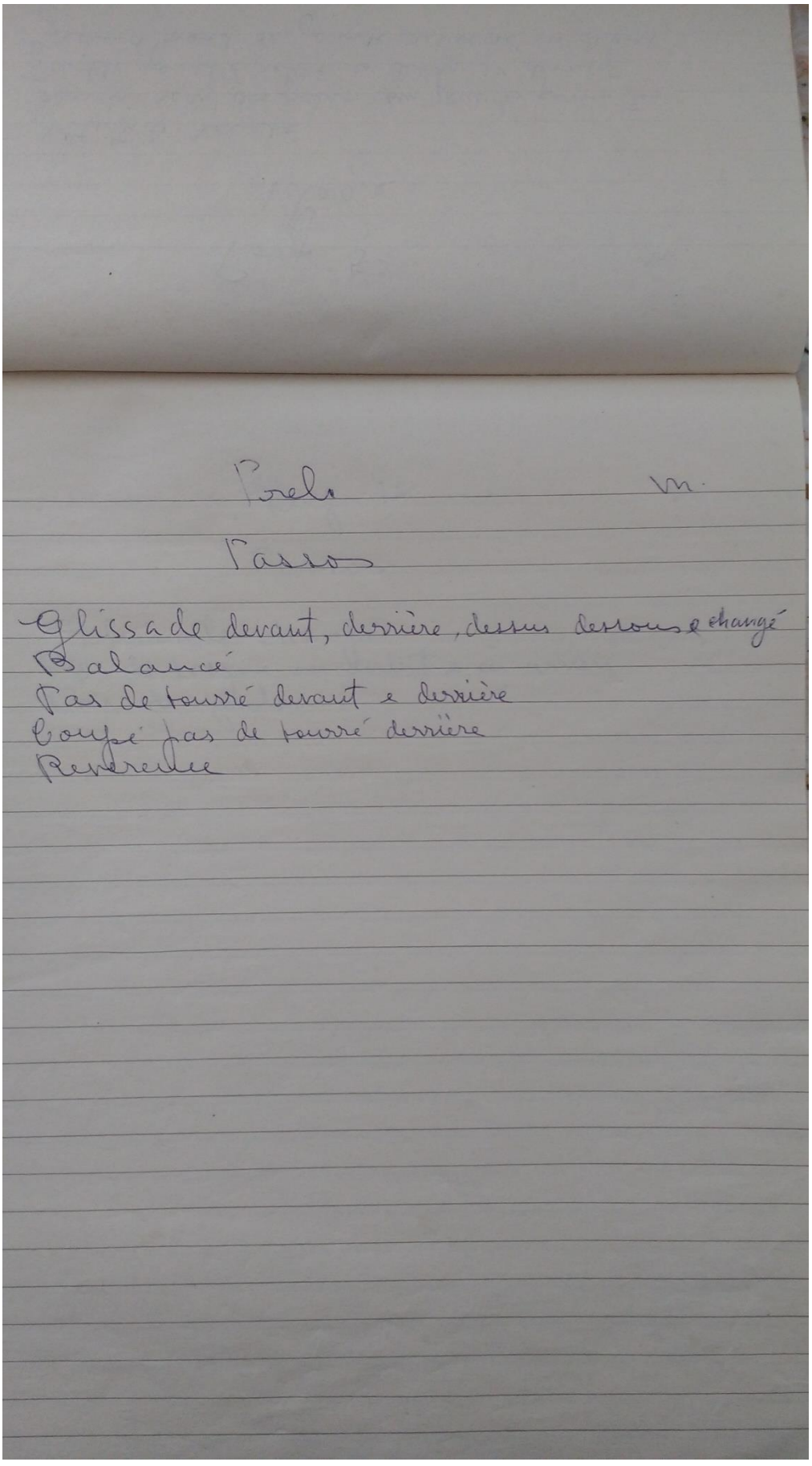
Anexo III.1.A. Caderno



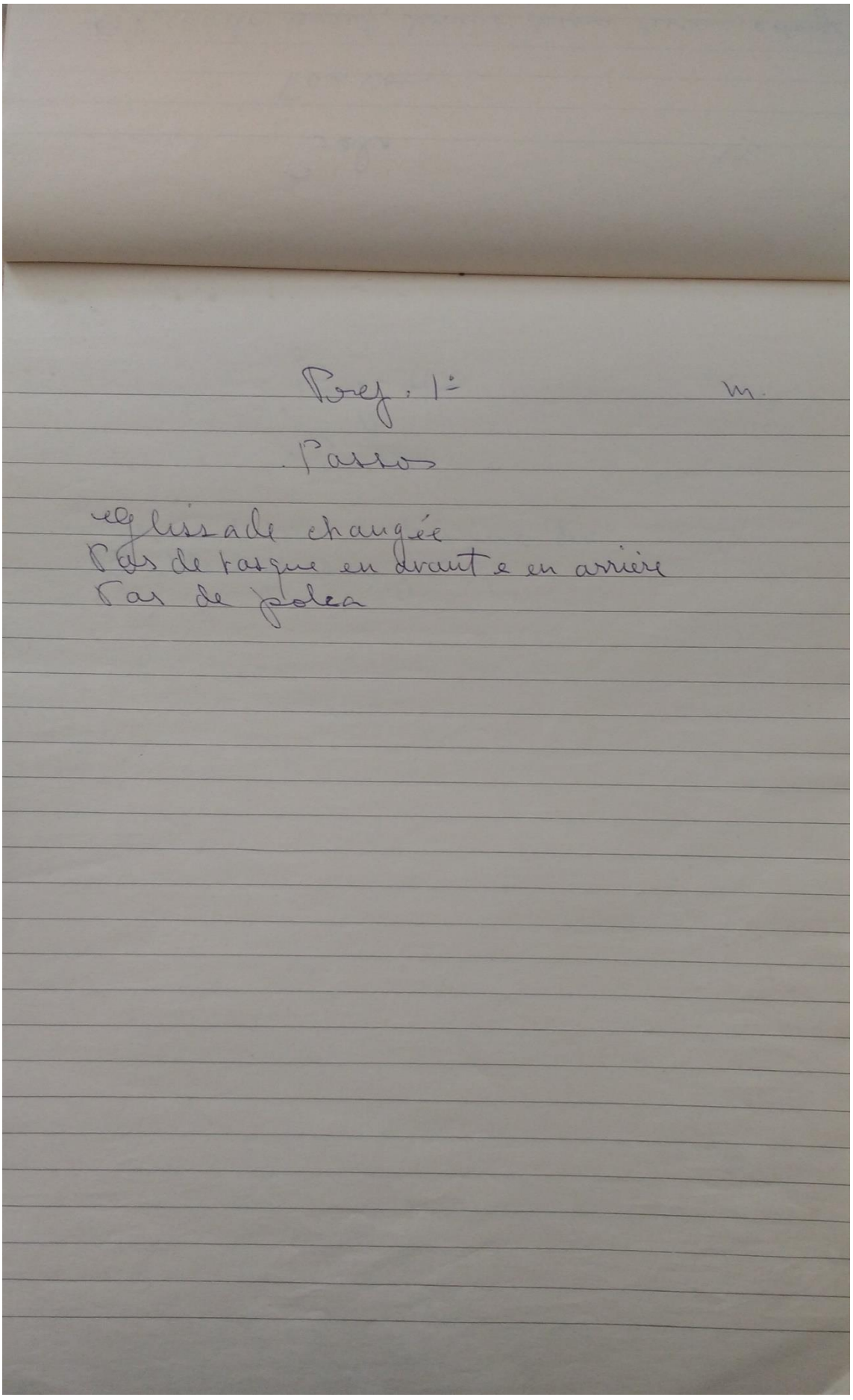
Anexo III.1.A. Caderno



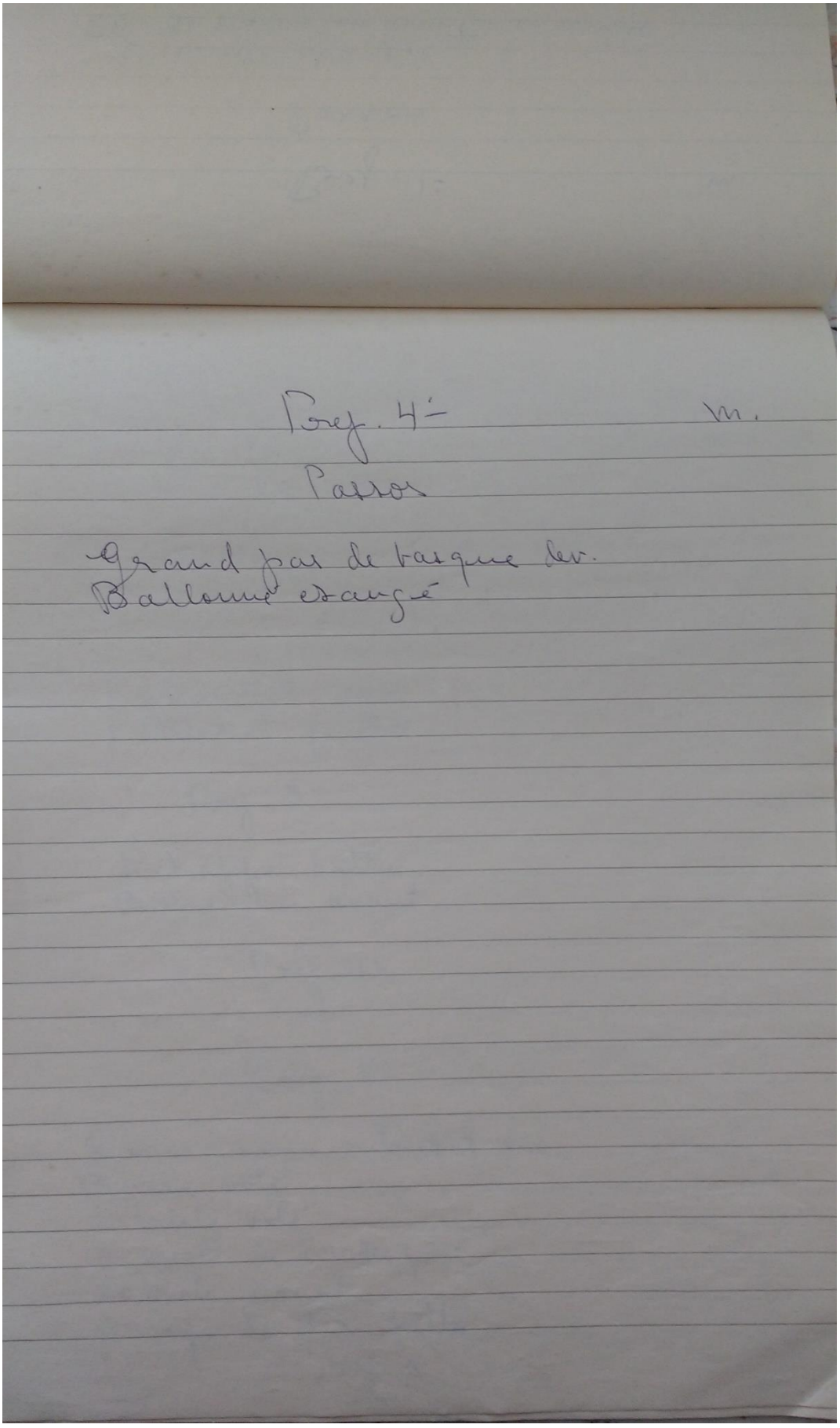
Anexo III.1.A. Caderno



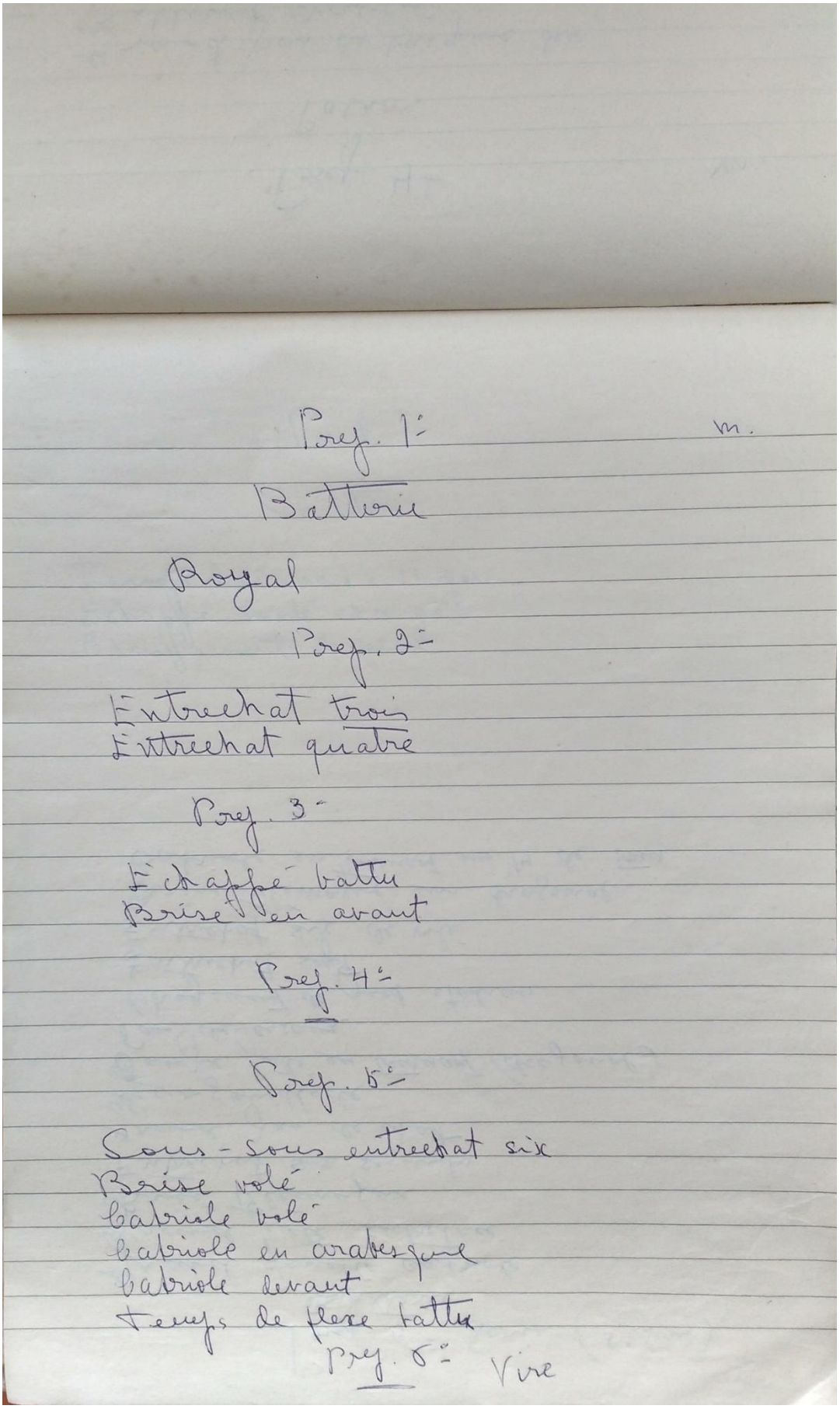
Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno



Prep. 1:

Battu

Royal

Prep. 2:

Entrechat trois

Entrechat quatre

Prep. 3:

Echappé battu

Brisé en avant

Prep. 4:

Prep. 5:

Sous-sous entrechat six

Brisé volé

Cabriole volé

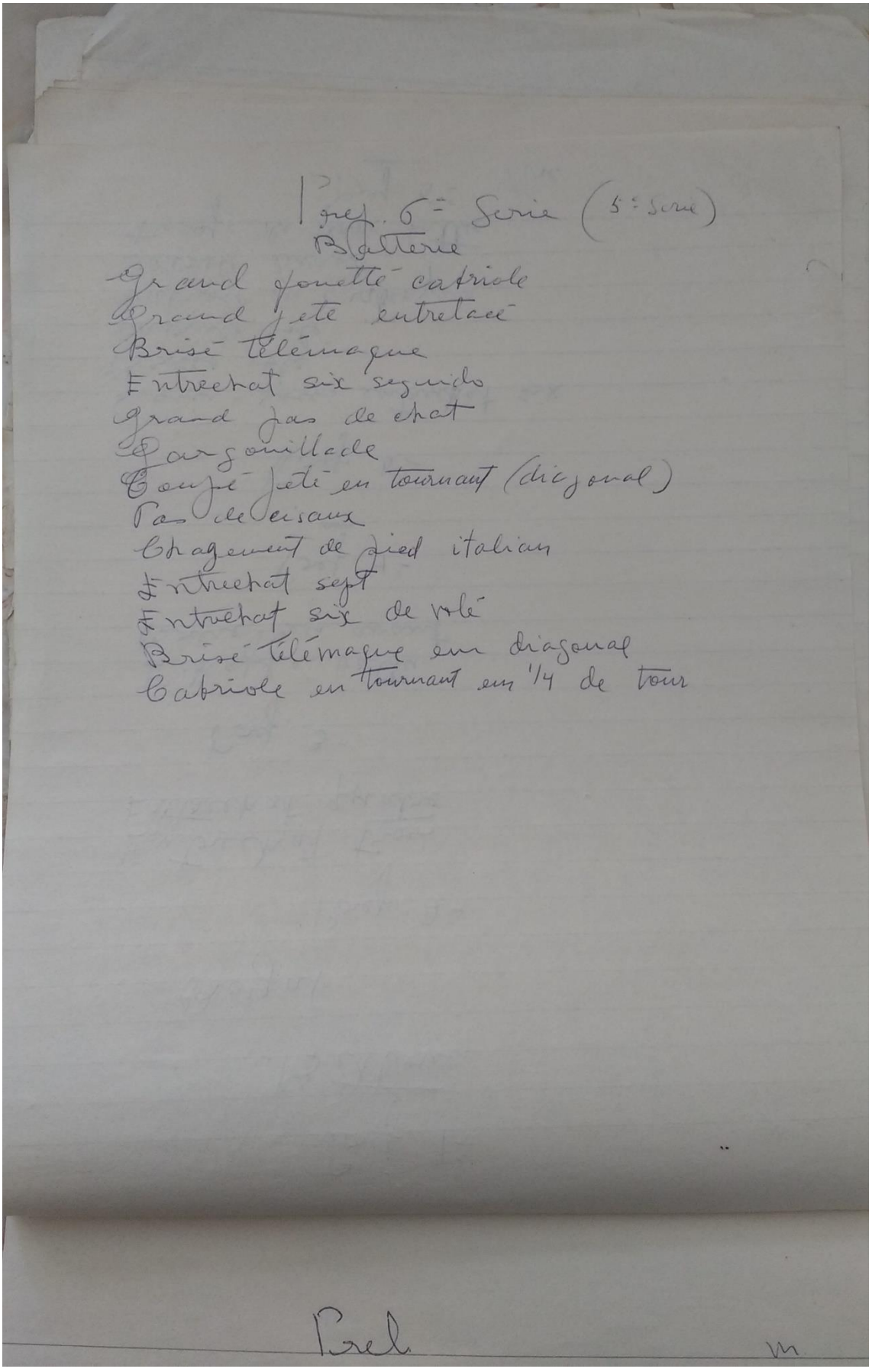
Cabriole en arabesque

Cabriole devant

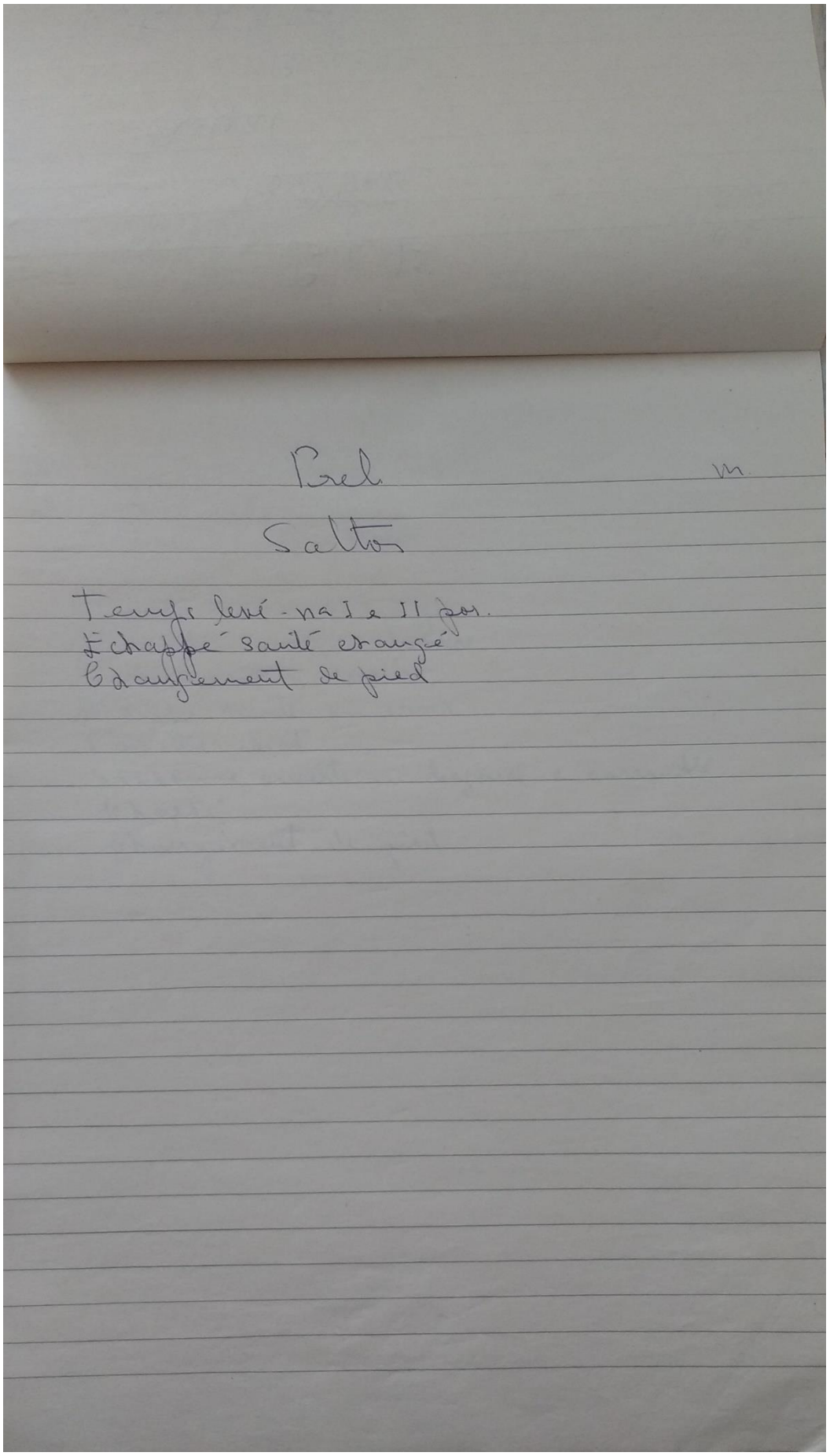
Temps de flexe battu

Prep. 6: Vire

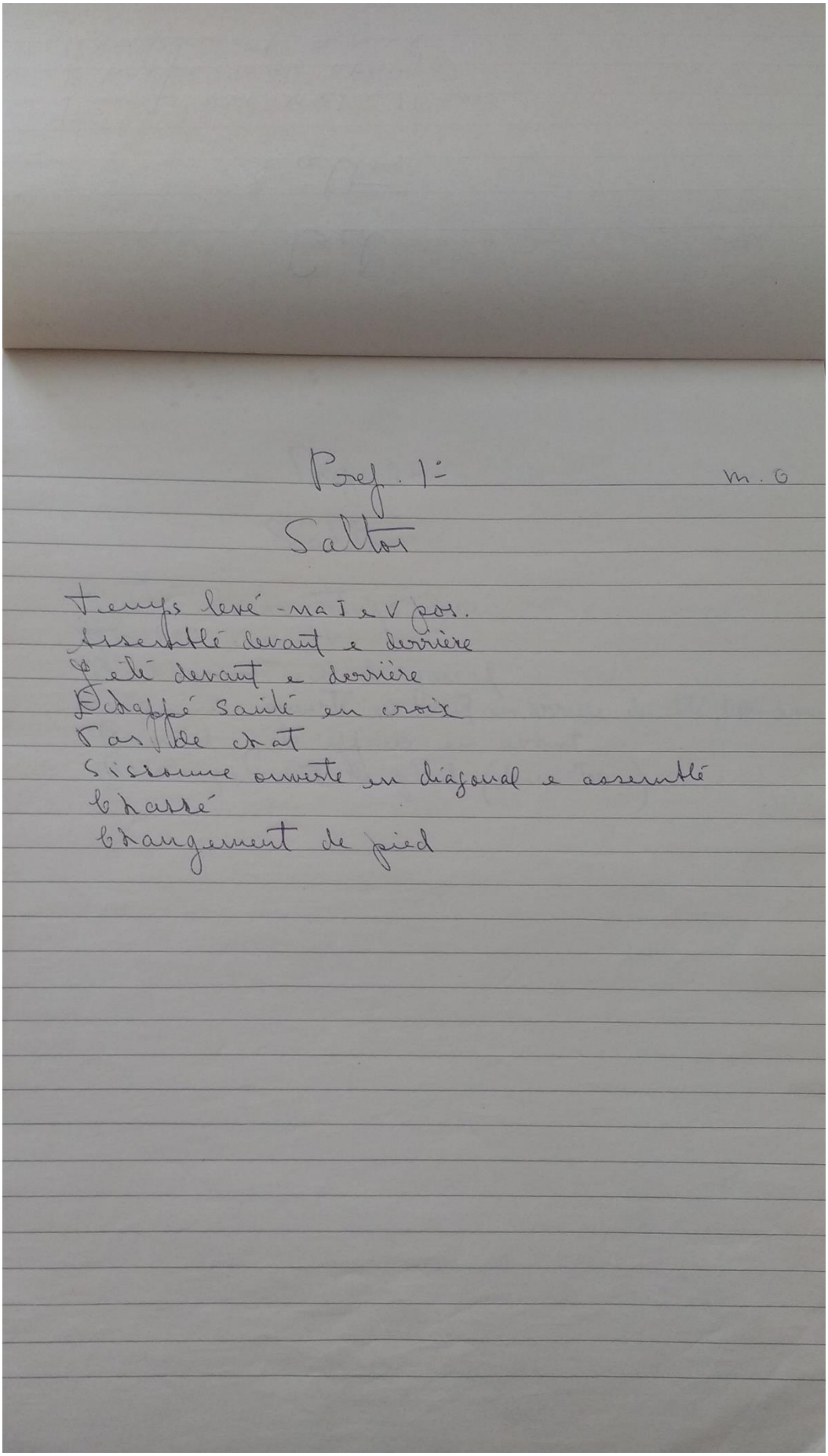
Anexo III.1.A. Caderno



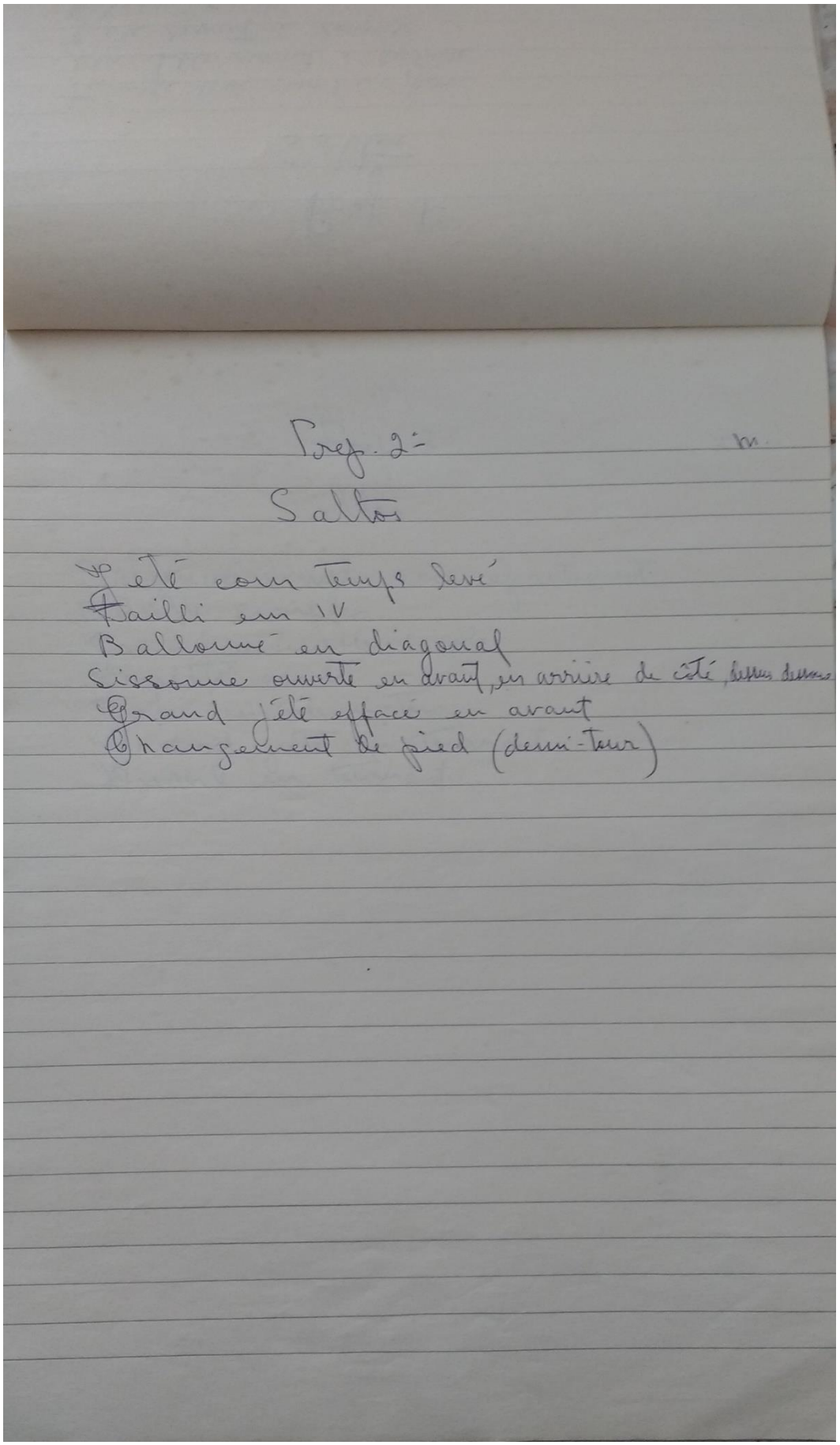
Anexo III.1.A. Caderno



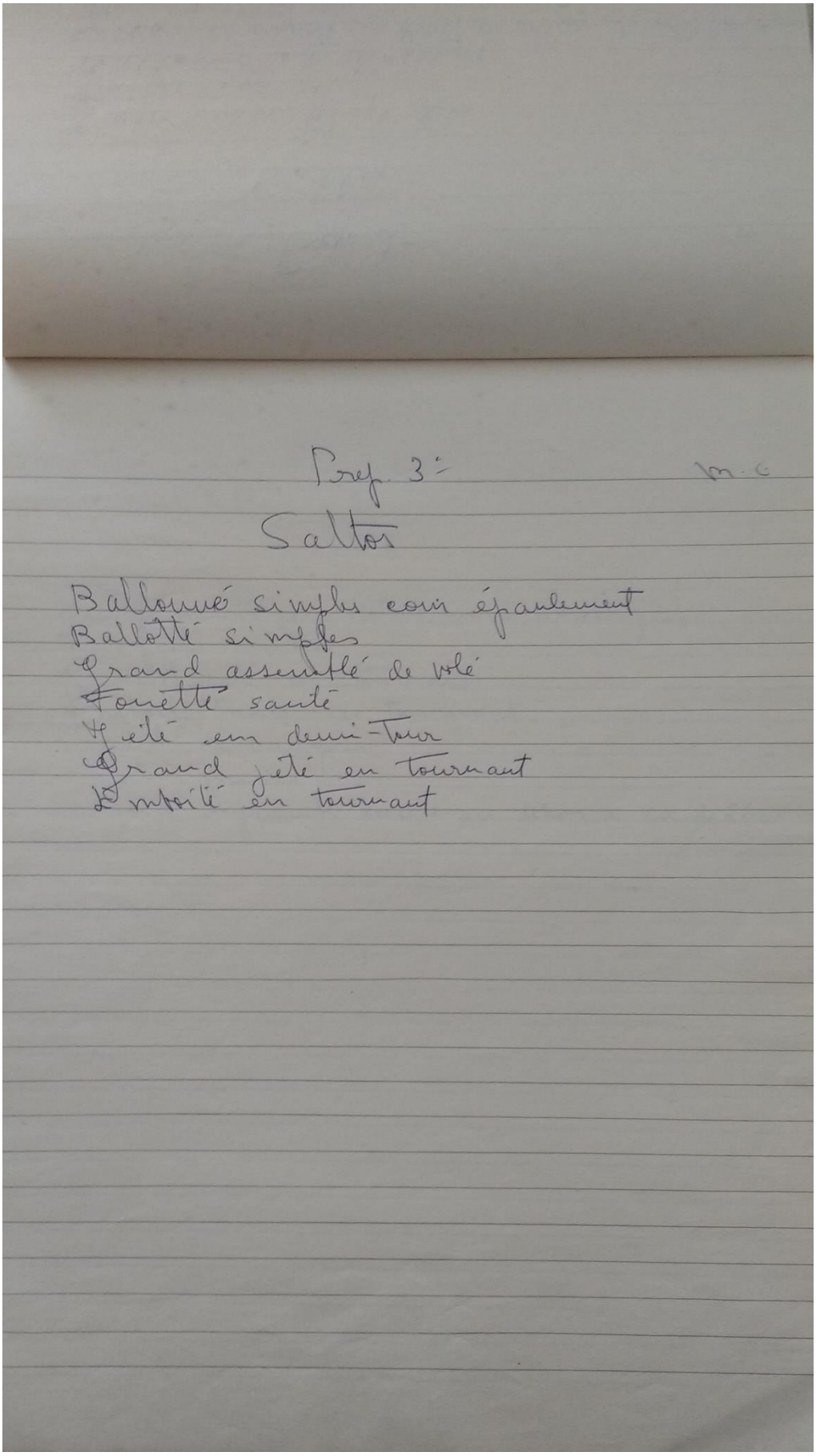
Anexo III.1.A. Caderno



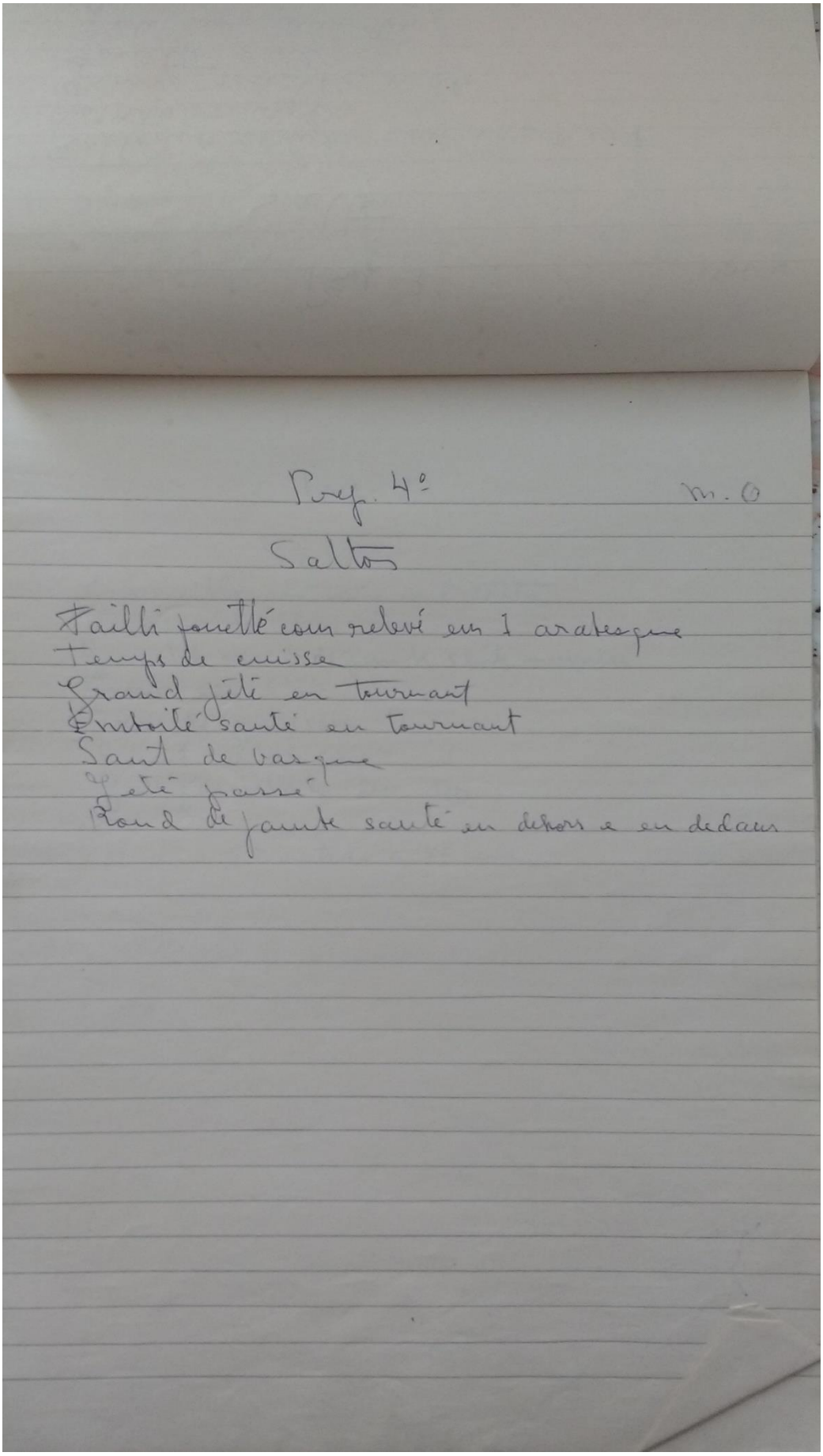
Anexo III.1.A. Caderno



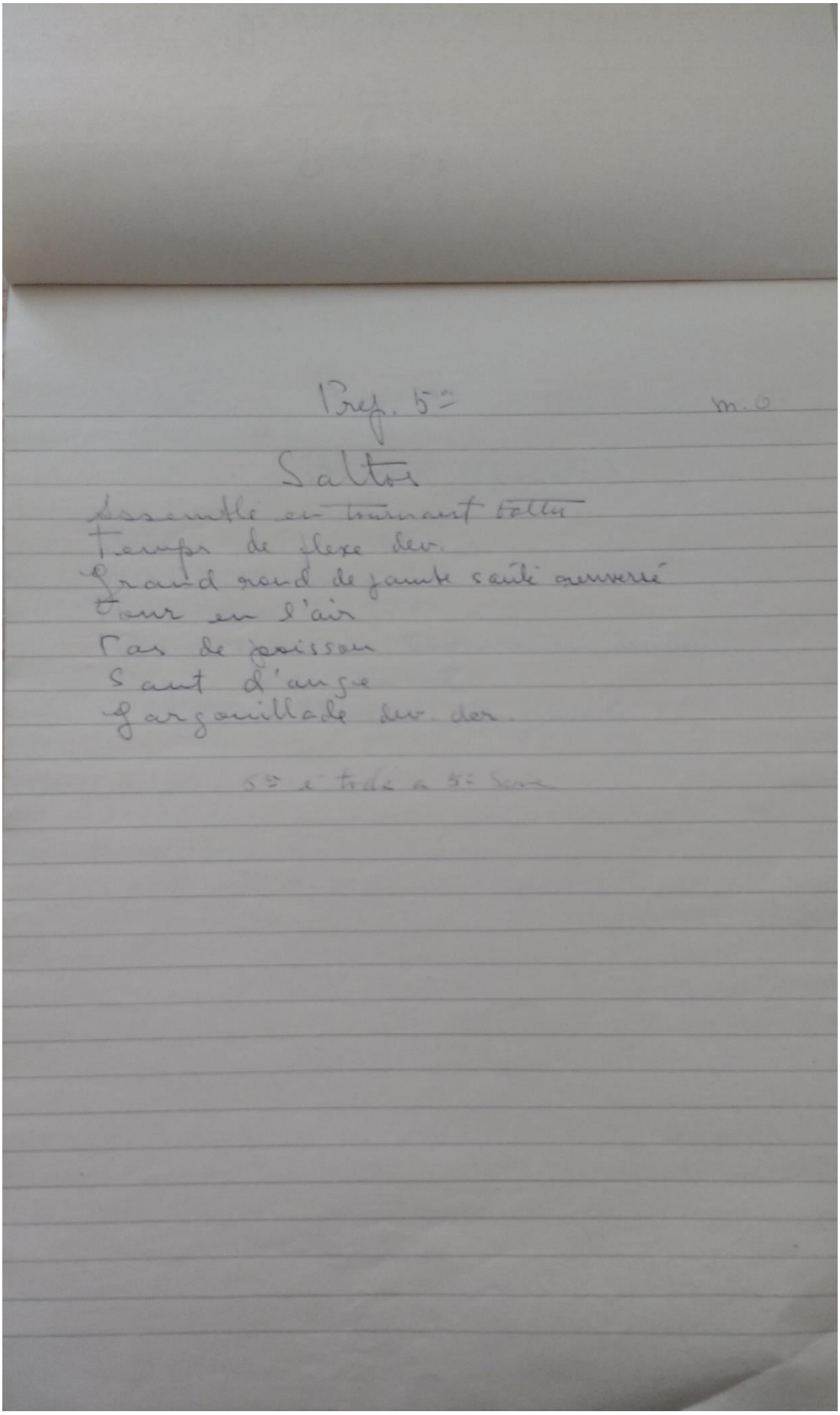
Anexo III.1.A. Caderno



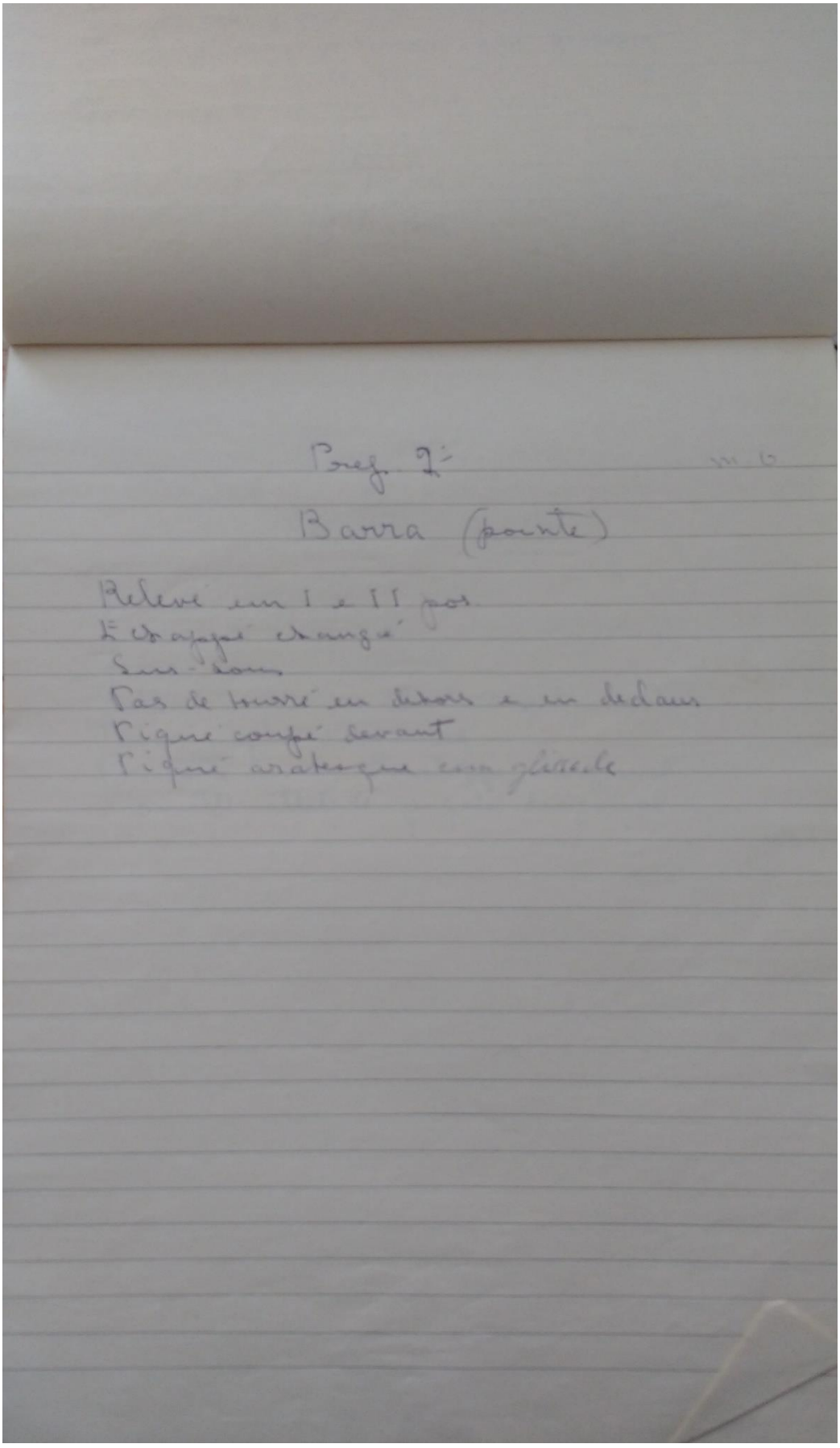
Anexo III.1.A. Caderno



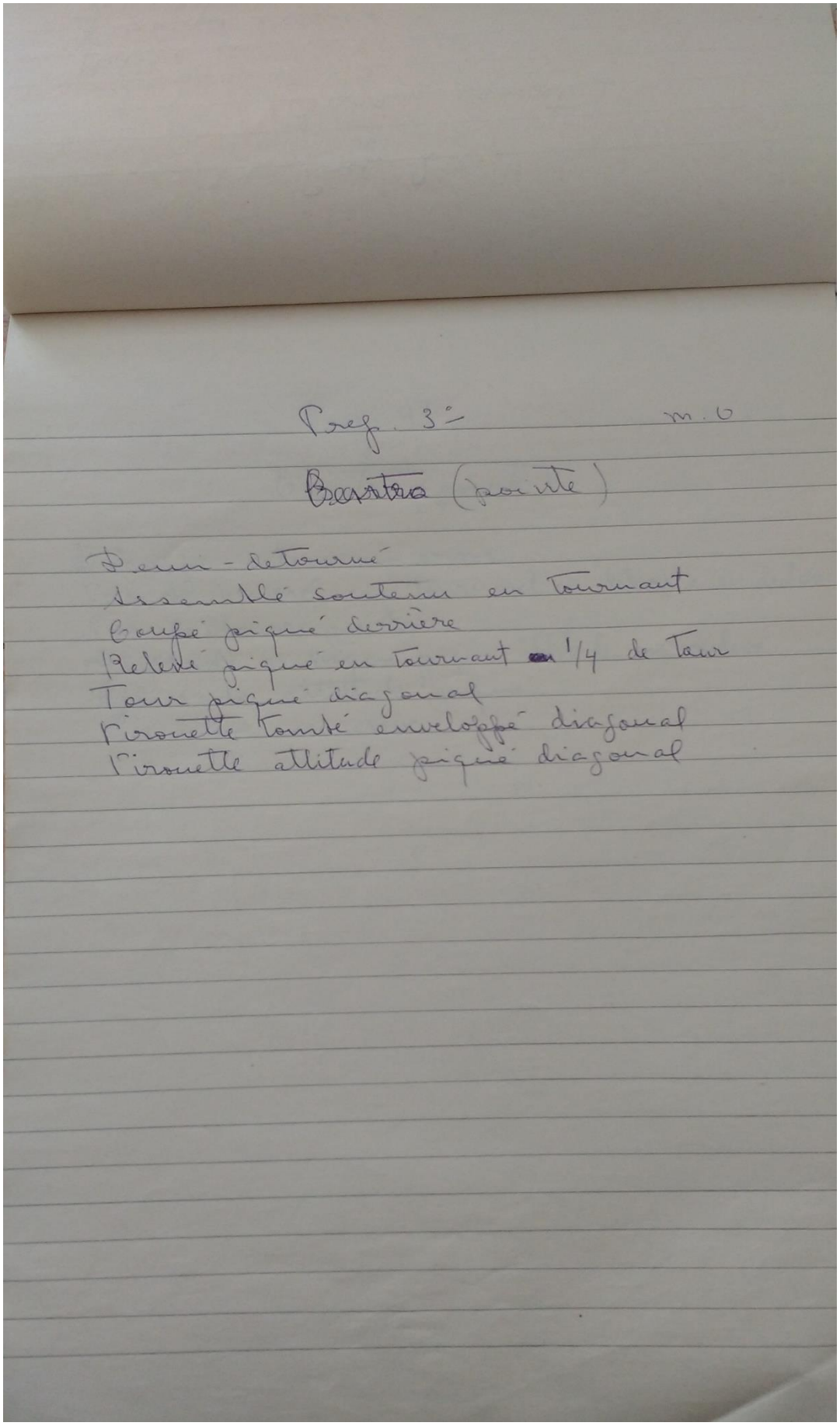
Anexo III.1.A. Caderno



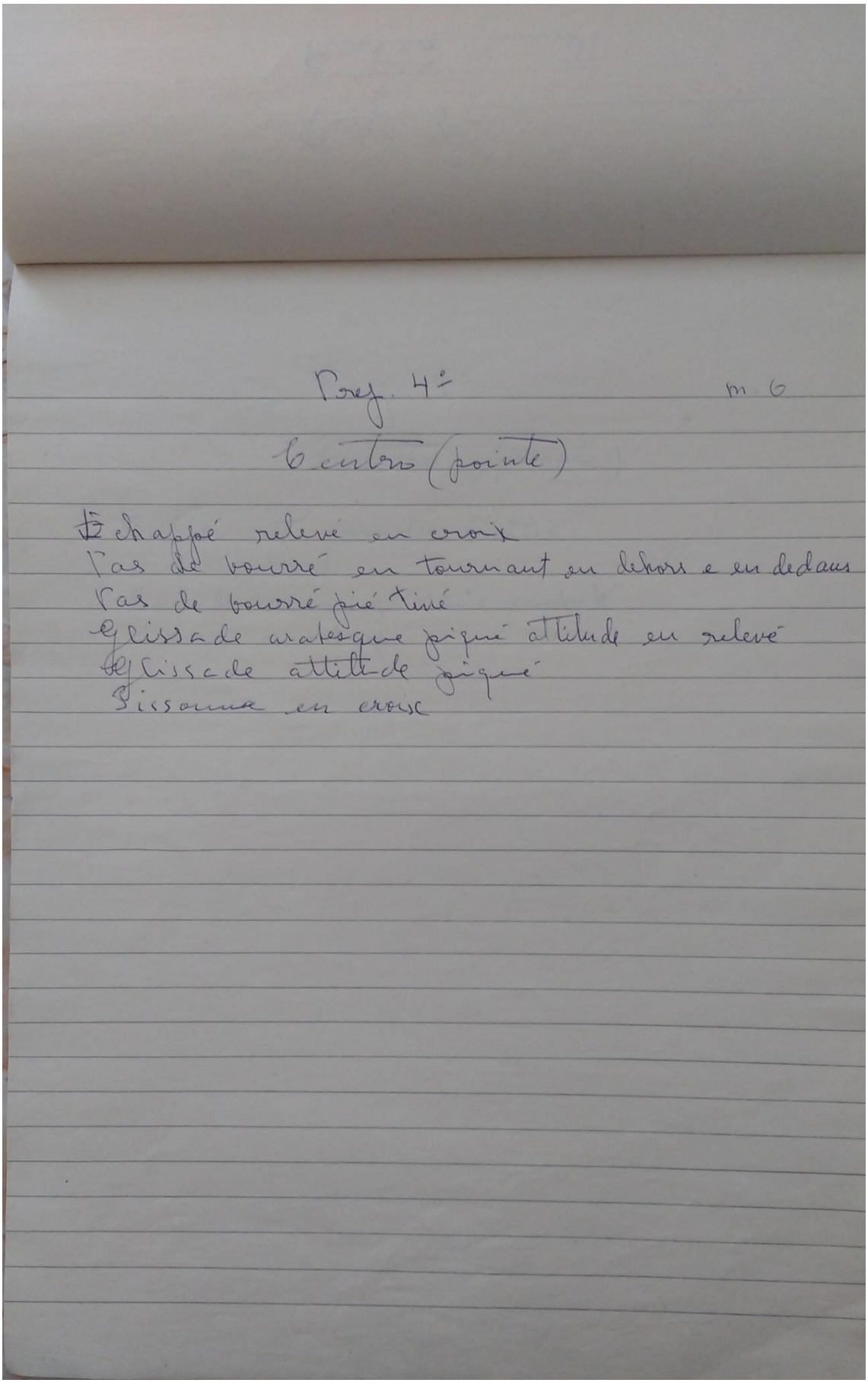
Anexo III.1.A. Caderno



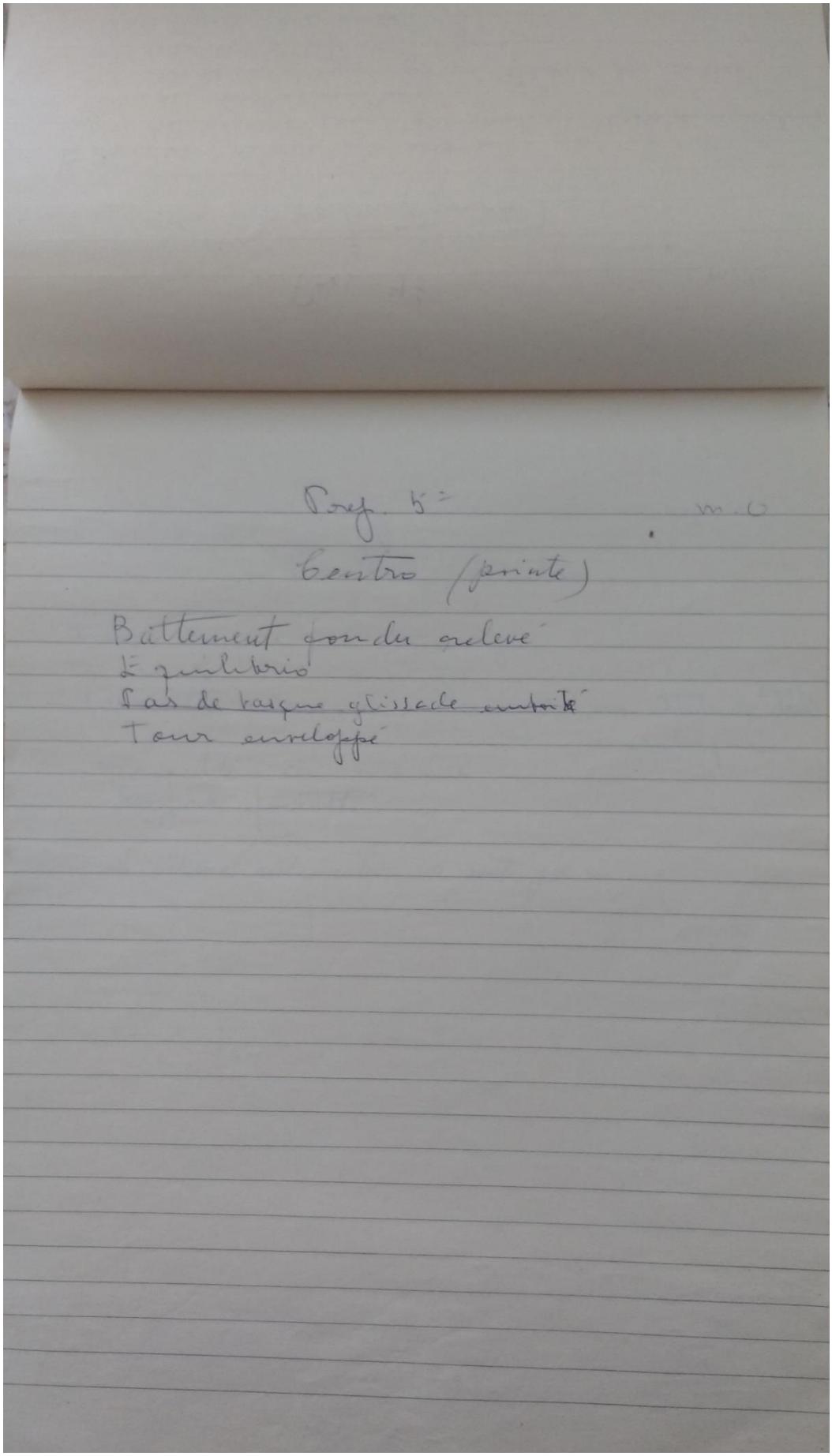
Anexo III.1.A. Caderno



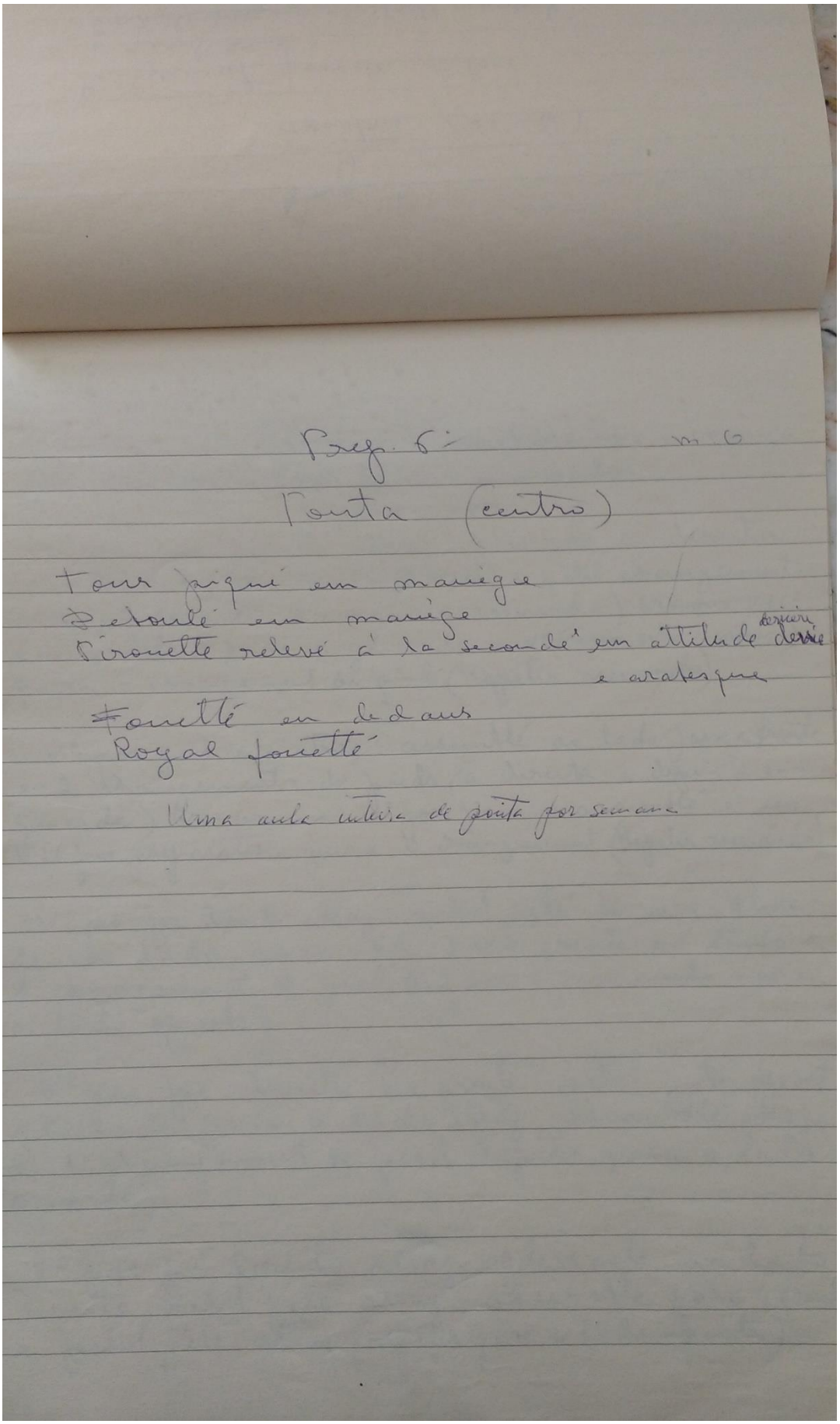
Anexo III.1.A. Caderno



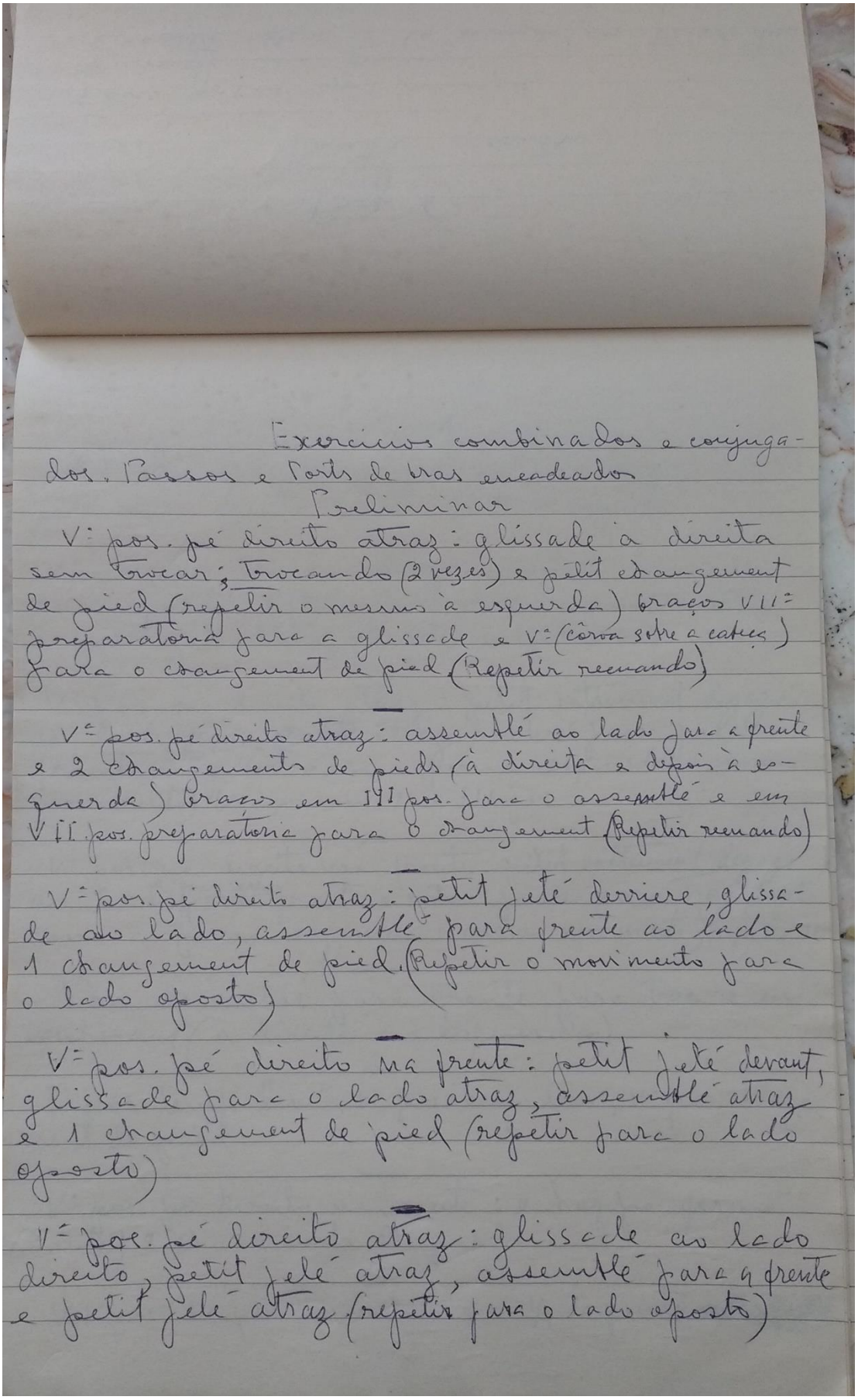
Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno



Anexo III.1.A. Caderno



Exercícios combinados e conjugados. Passos e Sorts de bras enradeados

Preliminar

V= pos. pé direito atraz: glissade à direita sem trocar; trocando (2 vezes) e petit changement de pied (repetir o mesmo à esquerda) braços VII= preparatoria para a glissade e V= (cova sobre a cabeça) para o changement de pied (Repetir recuando)

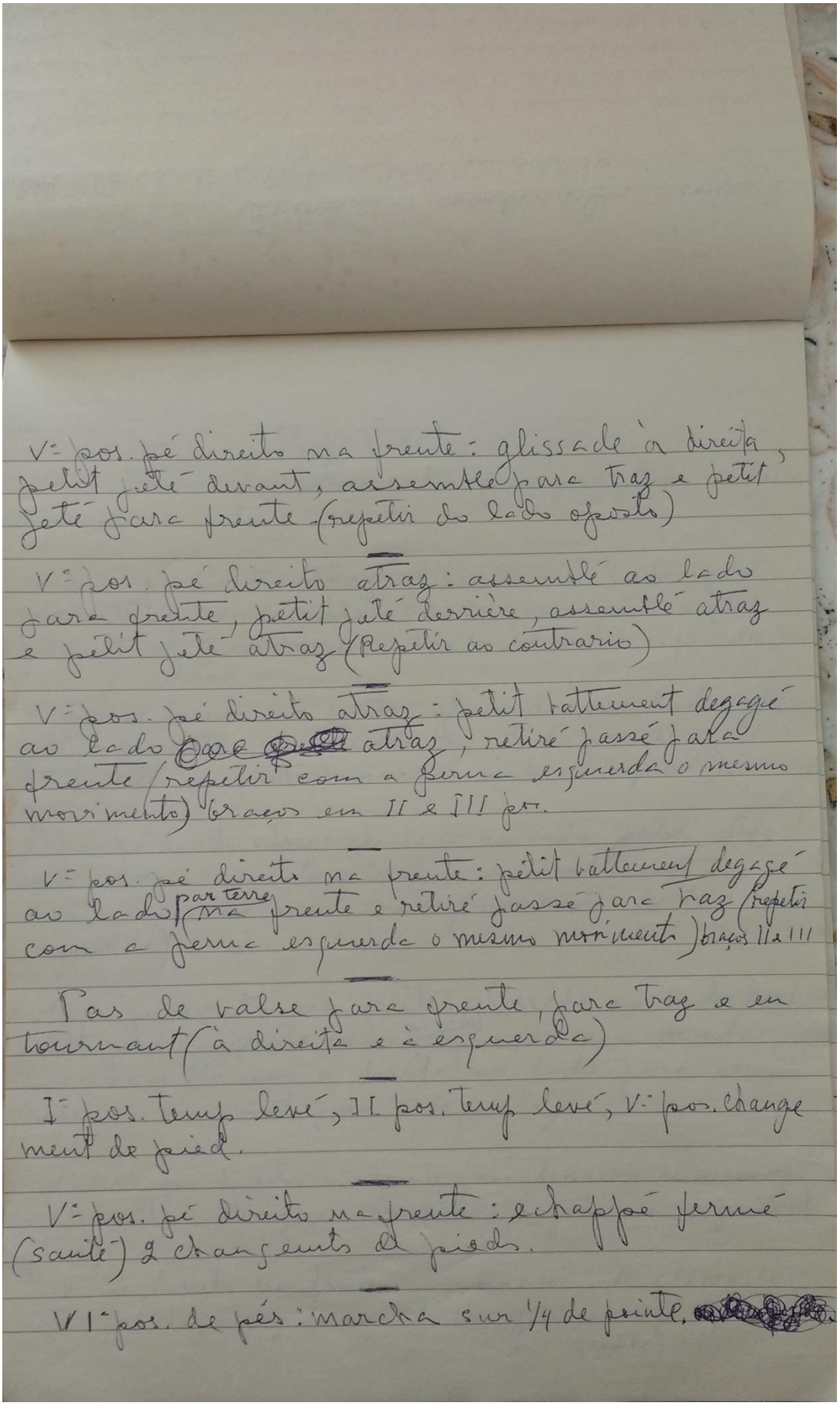
V= pos. pé direito atraz: assemblé ao lado para a frente e 2 changements de pieds (à direita e depois à esquerda) braços em III pos. para o assemblé e em VII pos. preparatoria para o changement (Repetir recuando)

V= pos. pé direito atraz: petit jeté derriere, glissade ao lado, assemblé para frente ao lado e 1 changement de pied. (Repetir o movimento para o lado oposto)

V= pos. pé direito na frente: petit jeté devant, glissade para o lado atraz, assemblé atraz e 1 changement de pied (repetir para o lado oposto)

V= pos. pé direito atraz: glissade ao lado direito, petit jeté atraz, assemblé para a frente e petit jeté atraz (repetir para o lado oposto)

Anexo III.1.A. Caderno



V= pos. pé direito na frente: glissade à direita, petit jeté devant, assemblé para traz e petit jeté para frente (repetir do lado oposto)

V= pos. pé direito atraz: assemblé ao lado para frente, petit jeté derrière, assemblé atraz e petit jeté atraz (repetir ao contrario)

V= pos. pé direito atraz: petit battement degagé ao lado par terre atraz, retiré passé para frente (repetir com a perna esquerda o mesmo movimento) braços em II e III pos.

V= pos. pé direito na frente: petit battement degagé ao lado par terre na frente e retiré passé para traz (repetir com a perna esquerda o mesmo movimento) braços II e III

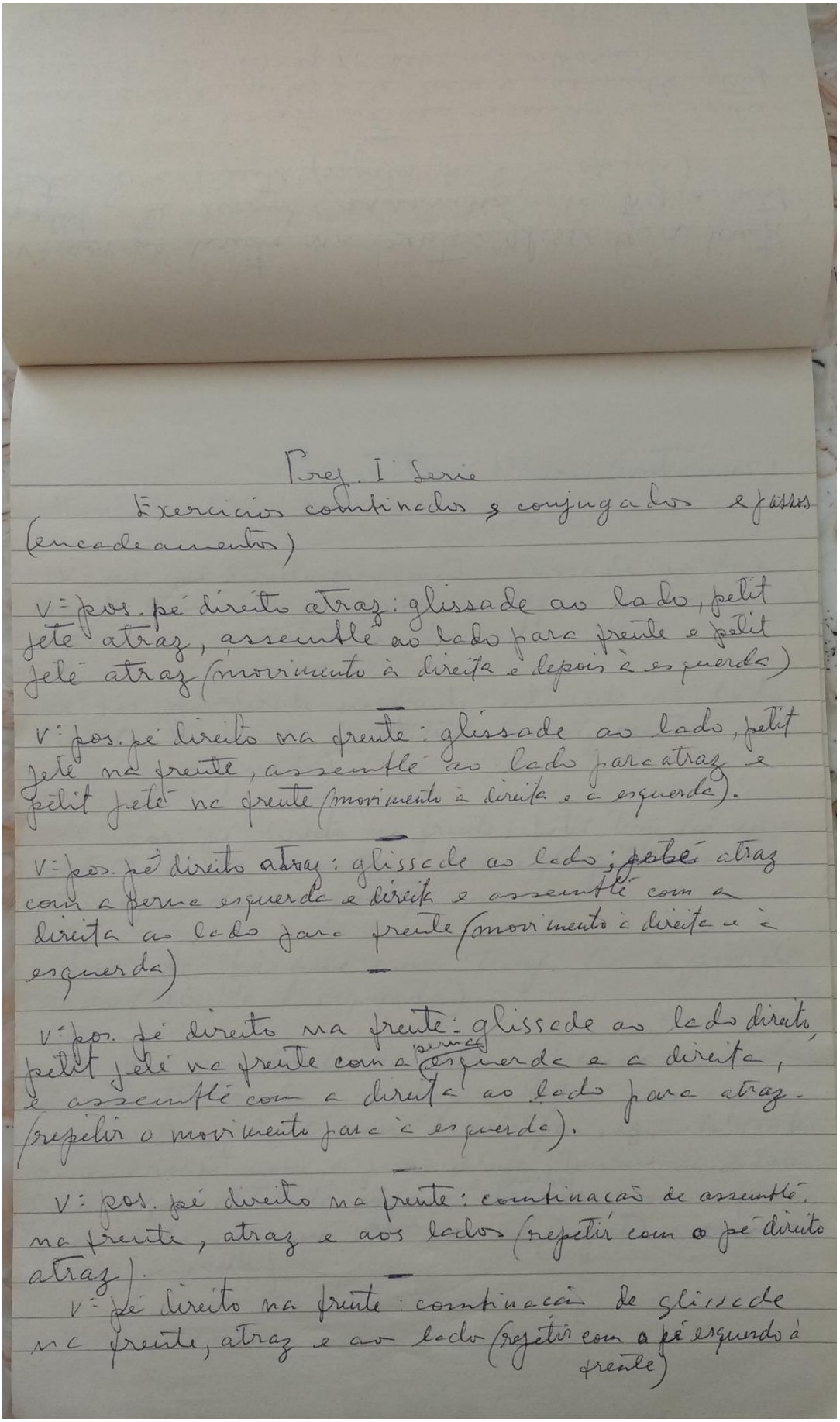
Pas de valse para frente, para traz e en tournant (à direita e à esquerda)

I= pos. temp levé, II pos. temp levé, V= pos. changement de pied.

V= pos. pé direito na frente: echappé fermé (sauté) 2 changents de pieds.

VI= pos. de pés: marcha sur ¼ de pointe.

Anexo III.1.A. Caderno



Prep. I Serie

Exercícios combinados e conjugados e passos (encadeamentos)

V: pos. pé direito atraz: glissade ao lado, pelit jeté atraz, assemblé ao lado para frente e pelit jeté atraz (movimento à direita e depois à esquerda)

V: pos. pé direito na frente: glissade ao lado, pelit jeté na frente, assemblé ao lado para atraz e pelit jeté na frente (movimento à direita e à esquerda).

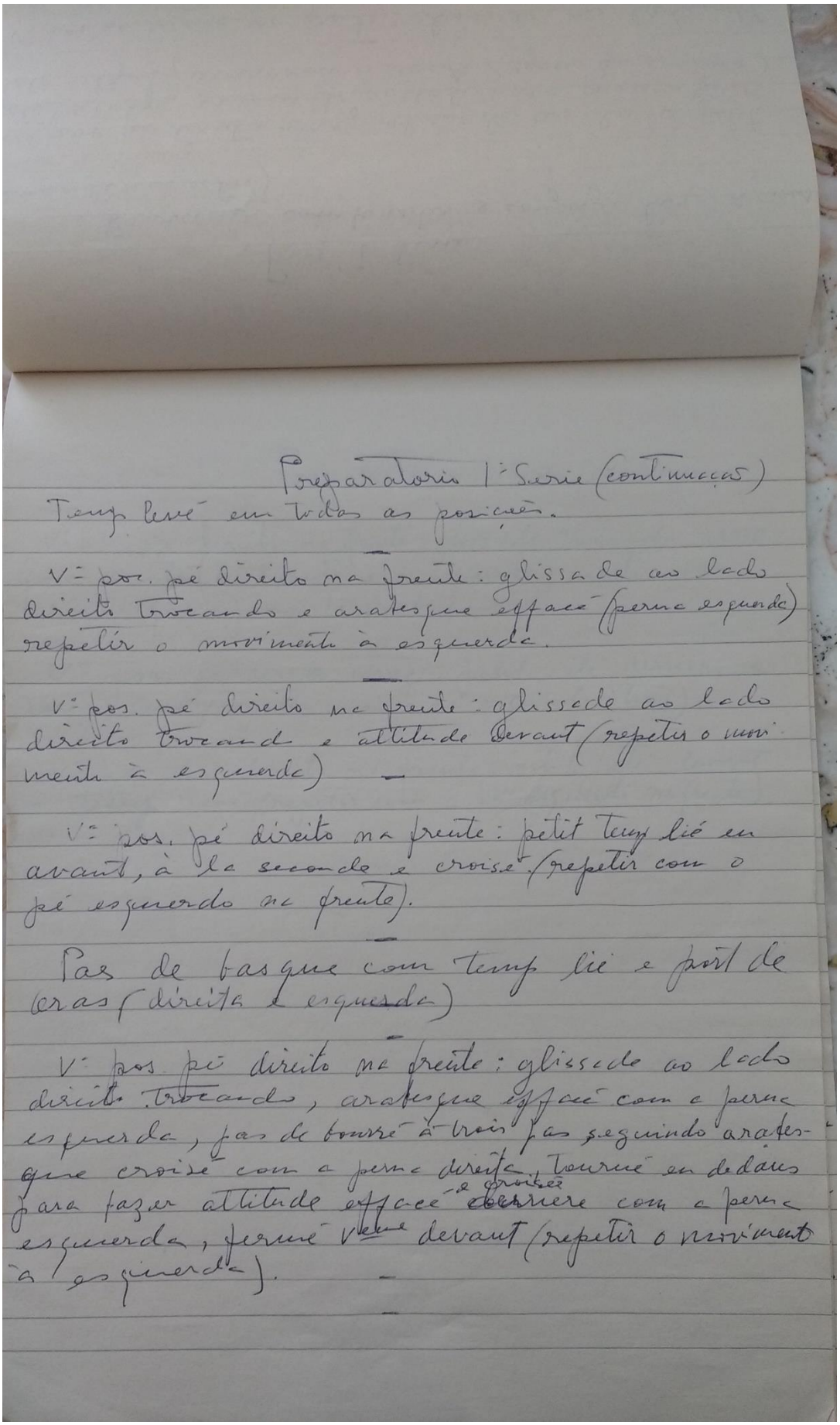
V: pos. pé direito atraz: glissade ao lado; ~~pobé~~ atraz com a perna esquerda e direita e assemblé com a direita ao lado para frente (movimento à direita e à esquerda)

V: pos. pé direito na frente: glissade ao lado direito, pelit jeté na frente com a perna esquerda e a direita, e assemblé com a direita ao lado para atraz. (repetir o movimento para à esquerda).

V: pos. pé direito na frente: continuação de assemblé na frente, atraz e aos lados (repetir com o pé direito atraz).

V: pé direito na frente: continuação de glissade na frente, atraz e ao lado (repetir com o pé esquerdo à frente)

Anexo III.1.A. Caderno



Preparatoria 1ª Serie (continuação)
Temp levé em todas as posições.

V= pos. pé direito na frente: glissade ao lado direito trocando e arabesque effacé (perna esquerda) repetir o movimento à esquerda.

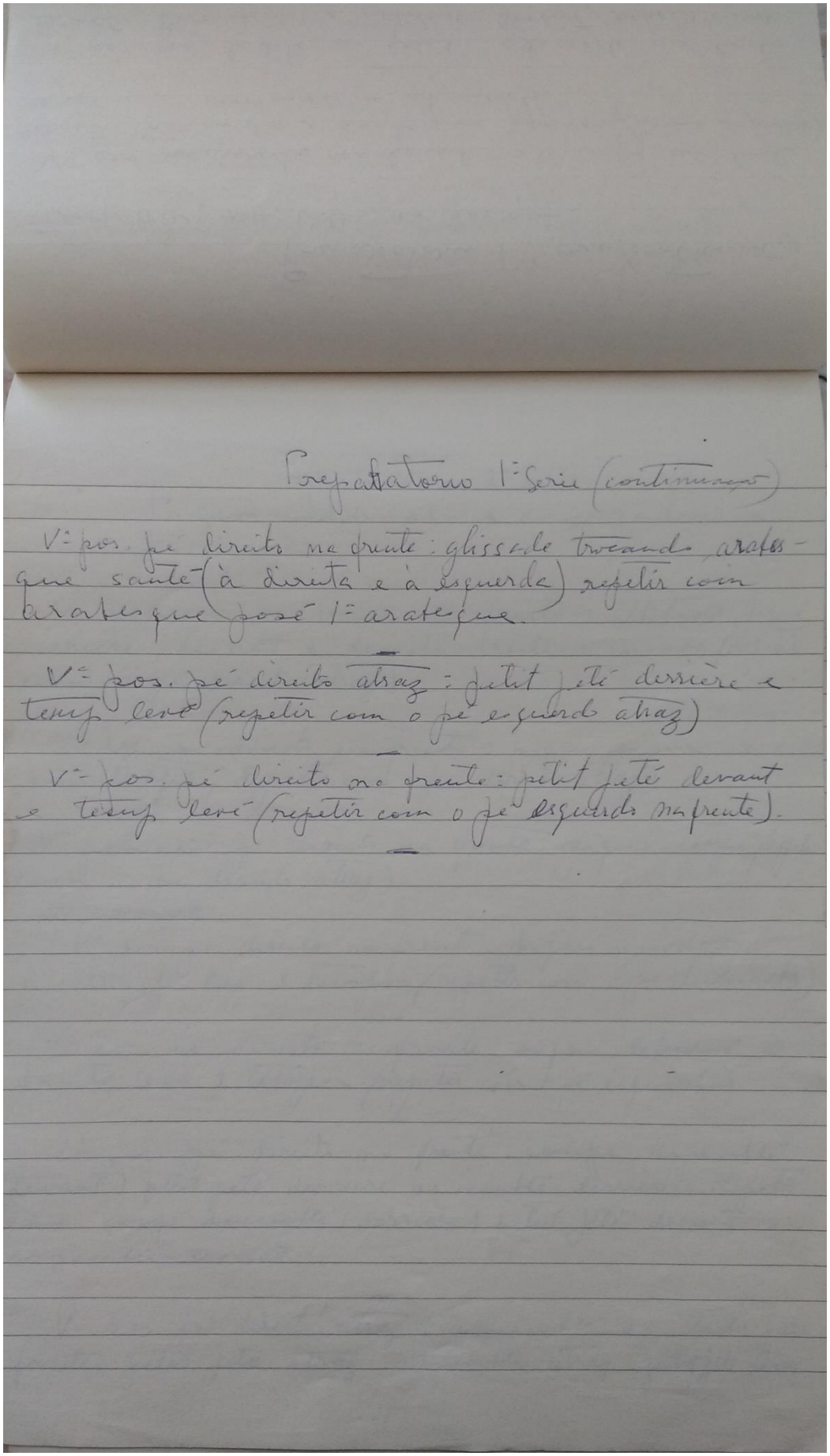
V= pos. pé direito na frente: glissade ao lado direito trocando e attitude devant (repetir o movimento à esquerda)

V= pos. pé direito na frente: petit temp lié en avant, à la seconde e croisé (repetir com o pé esquerdo na frente).

Pas de basque com temp lié e pas de cras (direita e esquerda)

V pos pé direito na frente: glissade ao lado direito trocando, arabesque effacé com a perna esquerda, pas de bourré à trois pas seguindo arabesque croisé com a perna direita, tourné en dedans para fazer attitude effacé derrière com a perna esquerda, ferme V devant (repetir o movimento à esquerda).

Anexo III.1.A. Caderno

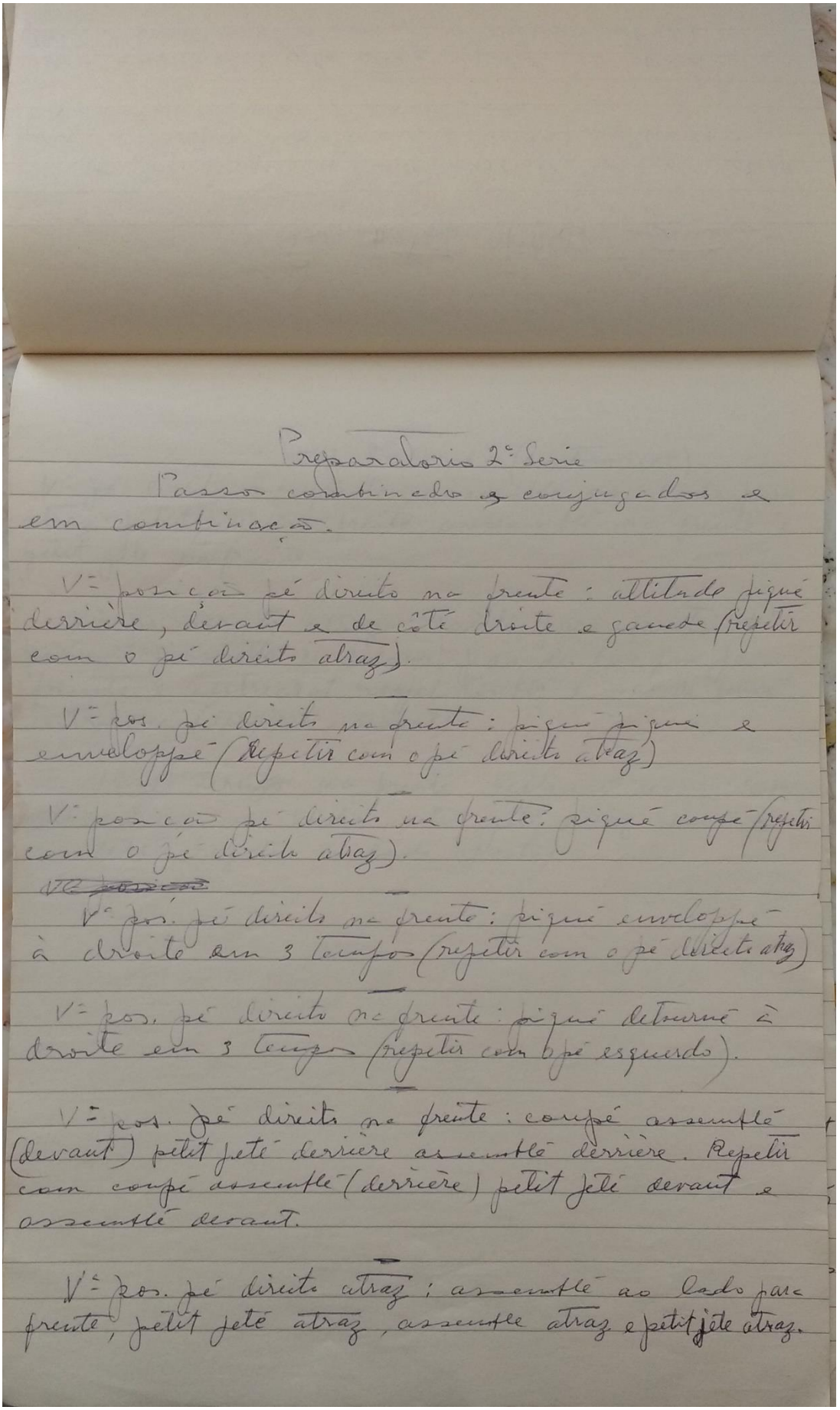

Preparatorio 1ª Serie (continuação)

Vª pos. pé direito na frente: glissade trocando arabes-
que saute (à direita e à esquerda) repetir com
arabesque posé 1ª arabesque.

Vª pos. pé direito atraz: petit jeté derrière e
temps levé (repetir com o pé esquerdo atraz)

Vª pos. pé direito na frente: petit jeté devant
e temps levé (repetir com o pé esquerdo na frente).

Anexo III.1.A. Caderno



Preparatorio 2ª Serie

Passos combinados e conjugados e em combinação.

V= pos. com pé direito na frente: attitude piqué derrière, devant e de côté droite e garde (repetir com o pé direito atraz).

V= pos. pé direito na frente: piqué piqué e enveloppé (Repetir com o pé direito atraz)

V= pos. com pé direito na frente: piqué coupé (repetir com o pé direito atraz).

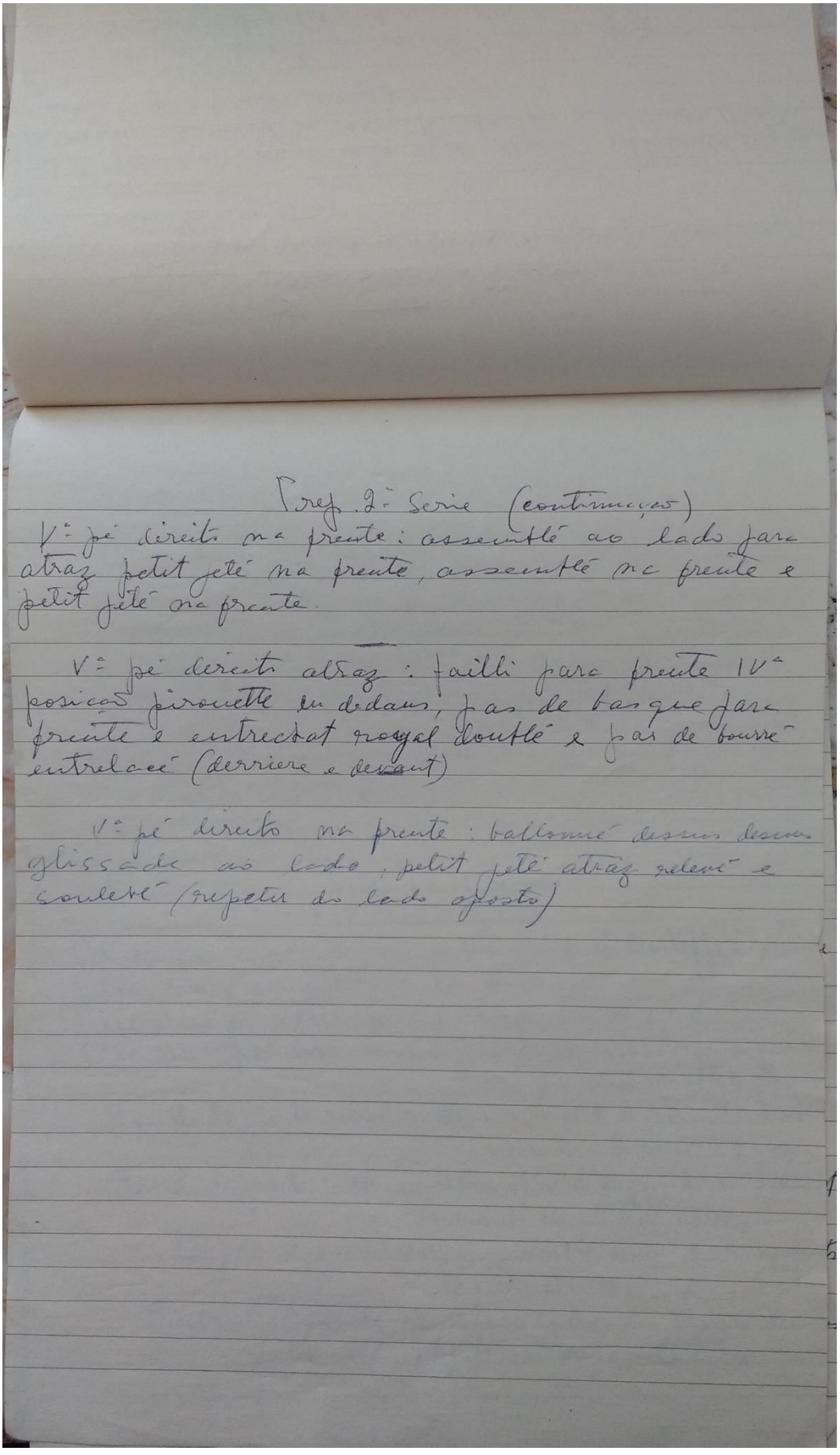
V= pos. pé direito na frente: piqué enveloppé à droite em 3 tempos (repetir com o pé direito atraz)

V= pos. pé direito na frente: piqué detourné à droite em 3 tempos (repetir com o pé esquerdo).

V= pos. pé direito na frente: coupé assemblé (devant) petit jeté derrière assemblé derrière. Repetir com coupé assemblé (derrière) petit jeté devant e assemblé devant.

V= pos. pé direito atraz: assemblé ao lado para frente, petit jeté atraz, assemblé atraz e petit jeté atraz.

Anexo III.1.A. Caderno



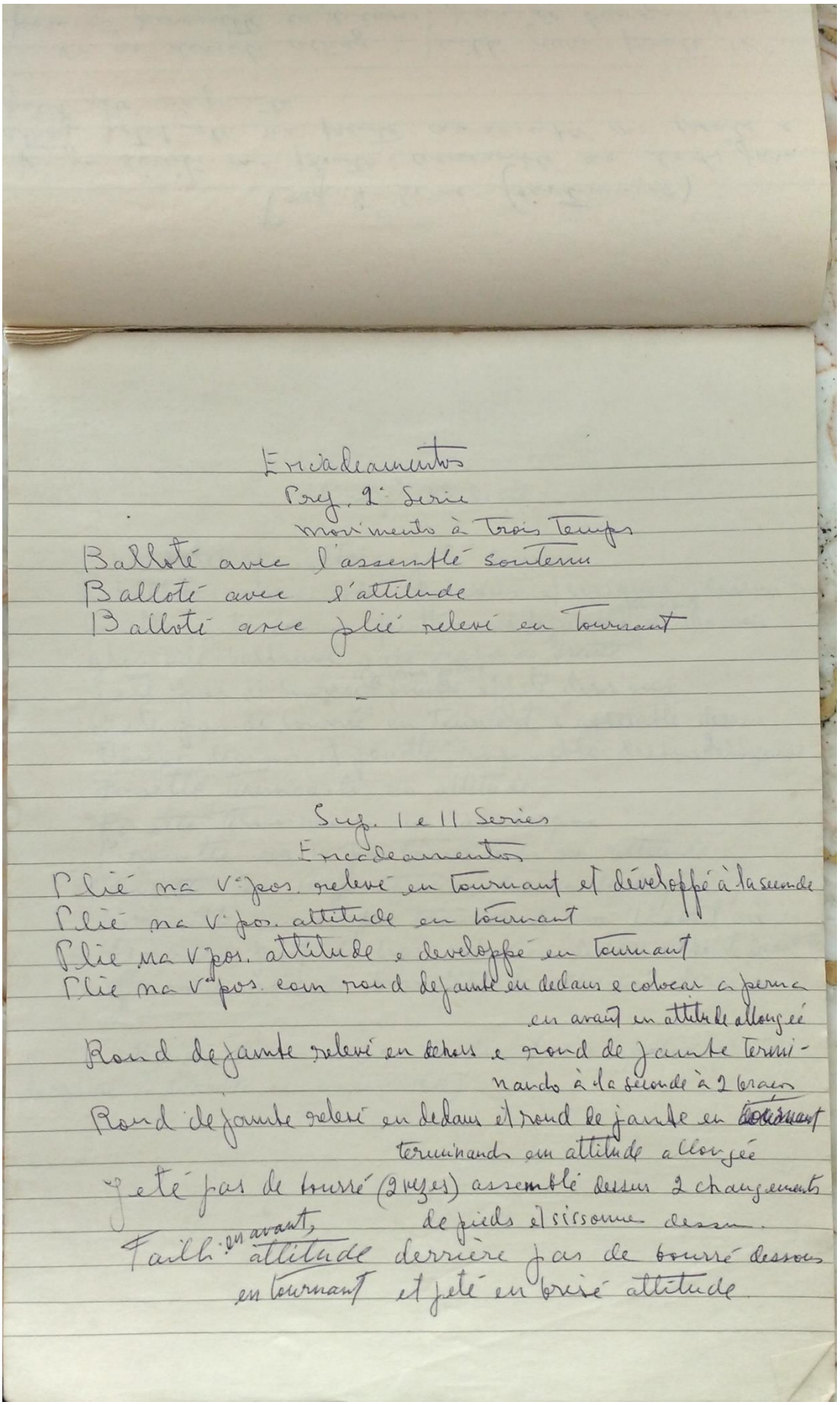
Prep. 2ª Série (continuação)

Vª pé direito na frente: assemblé ao lado para atraz petit jeté na frente, assemblé na frente e petit jeté na frente.

Vª pé direito atraz: failli para frente IVª posição pirouette en dedans, pas de basque para frente e entrechat royal doublé e pas de bourré entrelacé (derriere e devant)

Vª pé direito na frente: ballonné dessus dessus glissade ao lado, petit jeté atraz relevé e soutenu (repetir do lado oposto)

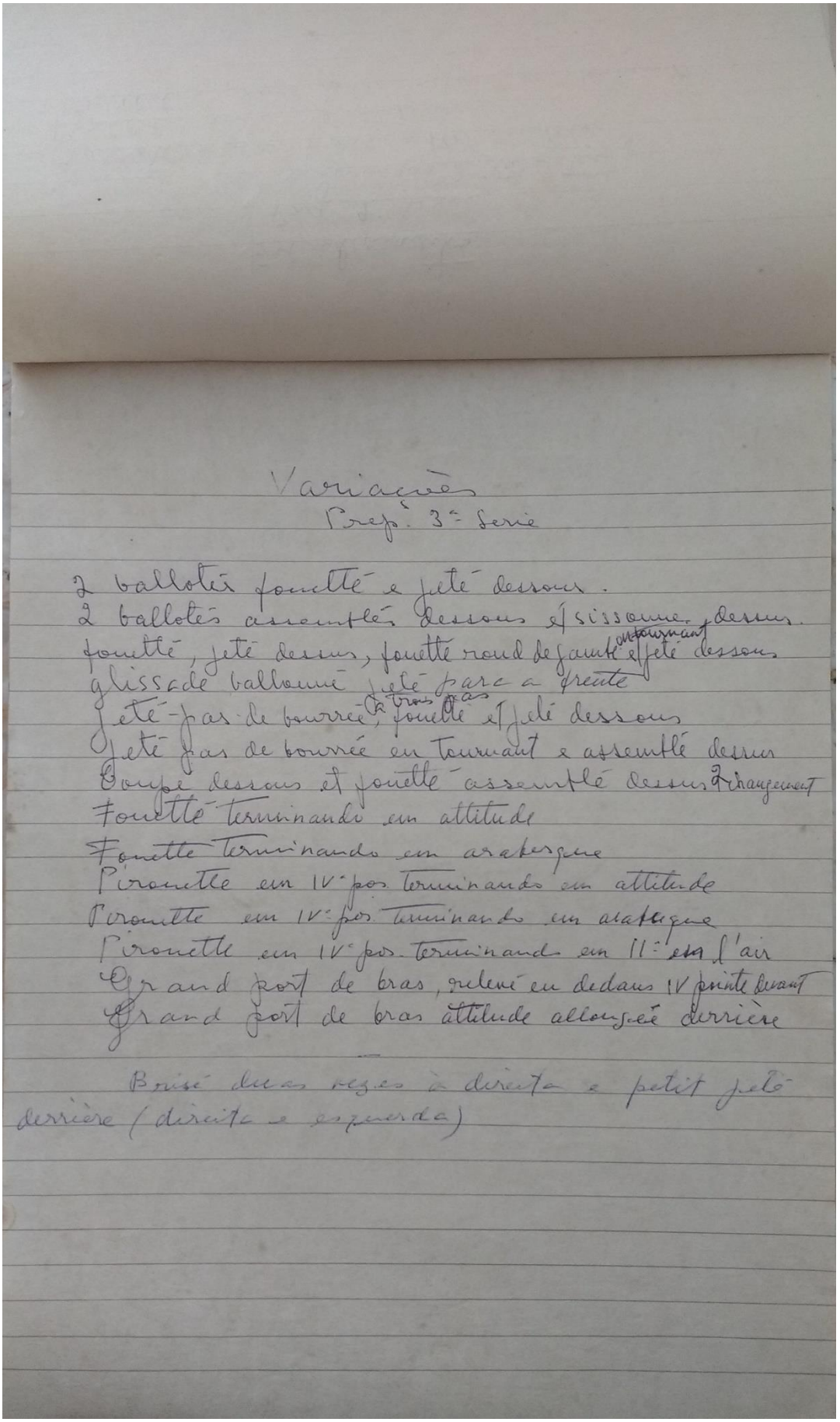
Anexo III.1.A. Caderno



Encadeamentos
Prog. 2ª Serie
movimento à Trois Temps
Balloté avec l'assemblé soutenu
Balloté avec l'attitude
Balloté avec plié relevé en Tournant

Sup. I e II Series
Encadeamentos
Plié na Vª pos. relevé en tournant et développé à la seconde
Plié na Vª pos. attitude en tournant
Plié na Vª pos. attitude e developpé en tournant
Plié na Vª pos. com rond de jambe en dedans e cabecar a perna en avant em attitude allongée
Rond de jambe relevé en dehors e rond de jambe terminando à la seconde à 2 bracos
Rond de jambe relevé en dedans et rond de jambe en tournant terminando em attitude allongée
Jeté pas de bourré (2 vezes) assemblé dessus 2 changements de pieds et sissonne dessus.
Faith: en avant, attitude derrière pas de bourré dessous en tournant et jeté en brisé attitude.

Anexo III.1.A. Caderno

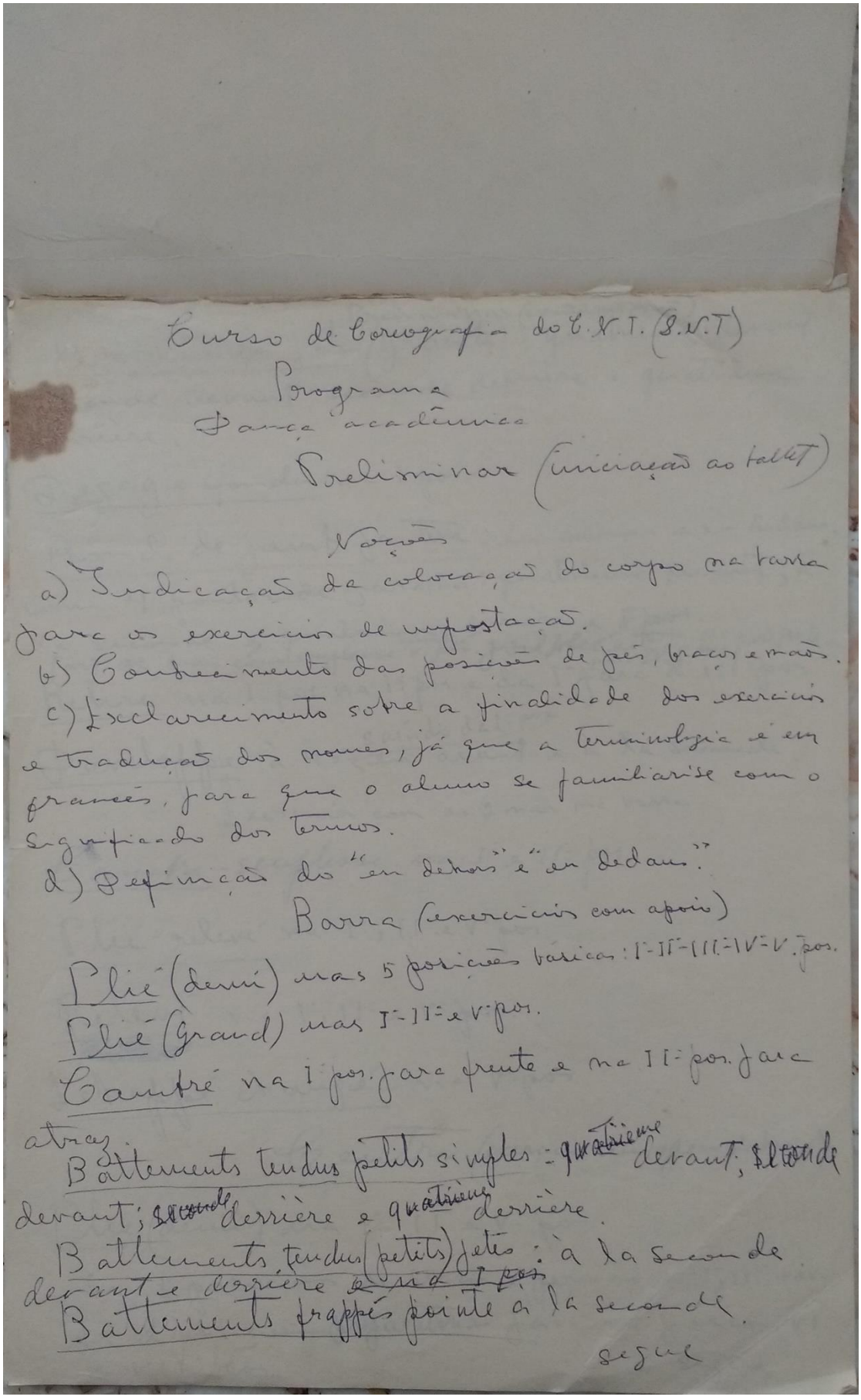


Variações
Prep. 3ª Serie

2 balloteés fouetté e jeté dessous.
2 balloteés assemblés dessous e sissonne dessus.
fouetté, jeté dessus, fouetté rond de jambe en tournant e jeté dessous.
glissade balloné jeté para a frente
Jeté-pas de bourrée, fouetté e jeté dessous
Jeté pas de bourrée en tournant e assemblé dessus
Coupé dessous et fouetté assemblé dessus 2 changement
Fouetté terminando em attitude
Fouetté terminando em arabesque
Pirouette em IV pos. terminando em attitude
Pirouette em IV pos. terminando em arabesque
Pirouette em IV pos. terminando em II em l'air
Grand port de bras, relevé en dedans IV pointe devant
Grand port de bras attitude allongée derrière

Brisé dos pés à direita e petit jeté derrière (direita e esquerda)

Anexo III.1.B. Caderno



Curso de Coreografia do C.N.T. (S.N.T)

Programa

Dança académica

Preliminar (iniciação ao ballet)

Noções

a) Indicação da colocação do corpo na barra para os exercícios de impostação.

b) Conhecimento das posições de pés, braços e mãos.

c) Esclarecimento sobre a finalidade dos exercícios e tradução dos nomes, já que a terminologia é em francês, para que o aluno se familiarize com o significado dos termos.

d) Definição do "en dehors" e "en dedans".

Barra (exercícios com apoio)

Plié (demi) nas 5 posições básicas: I-II-III-IV-V pos.

Plié (Grand) nas I-II e V pos.

Cambré na I pos. para frente e na II pos. para atrás.

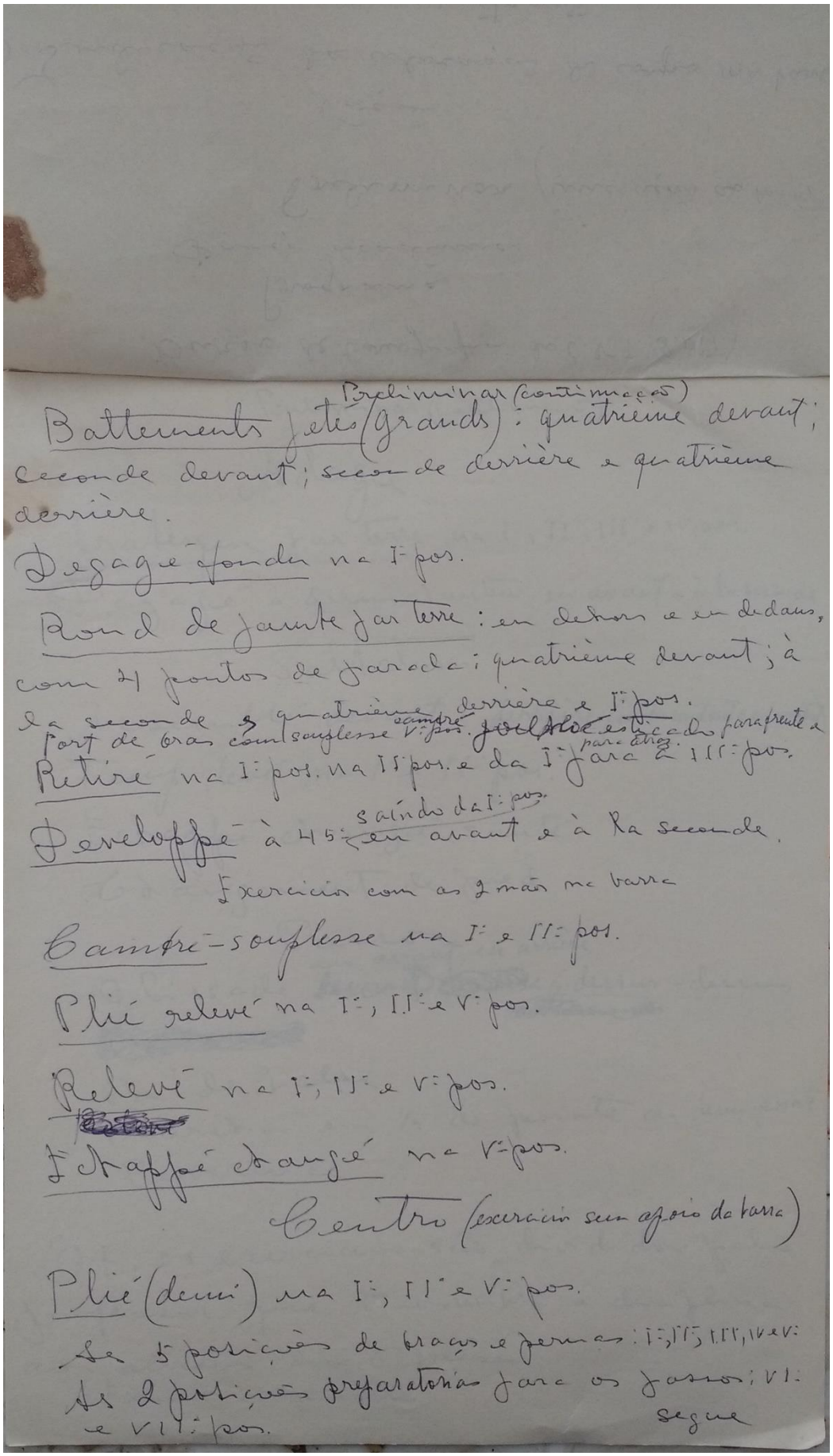
Battements tendus petits simples: quatrième devant; seconde devant; seconde derrière e quatrième derrière.

Battements tendus (petits) jetés: à la seconde devant e derrière ~~em 1 pos~~

Battements frappés pointe à la seconde.

segue

Anexo III.1.B. Caderno



Battements jetés (grands) preliminar (continuação): quatrième devant; seconde devant; seconde derrière e quatrième derrière.

Degagé fondu na I.ª pos.

Rond de jambe par terre: en dehors e en dedans, com 4 pontos de parada; quatrième devant; à la seconde; 2 quatrième derrière e I.ª pos.

Port de bras com souplesse V.ª pos. cambré para frente e para trás.

Retiré na I.ª pos. na II.ª pos. e da I.ª para a III.ª pos.

Developpé à 45.º saindo da I.ª pos. en avant e à la seconde.

Exercício com as 2 mãos na barra

Cambré-souplesse na I.ª e II.ª pos.

Plié relevé na I.ª, II.ª e V.ª pos.

Relevé na I.ª, II.ª e V.ª pos.

~~Estira~~

Frappé dangé na V.ª pos.

Centro (exercício sem apoio da barra)

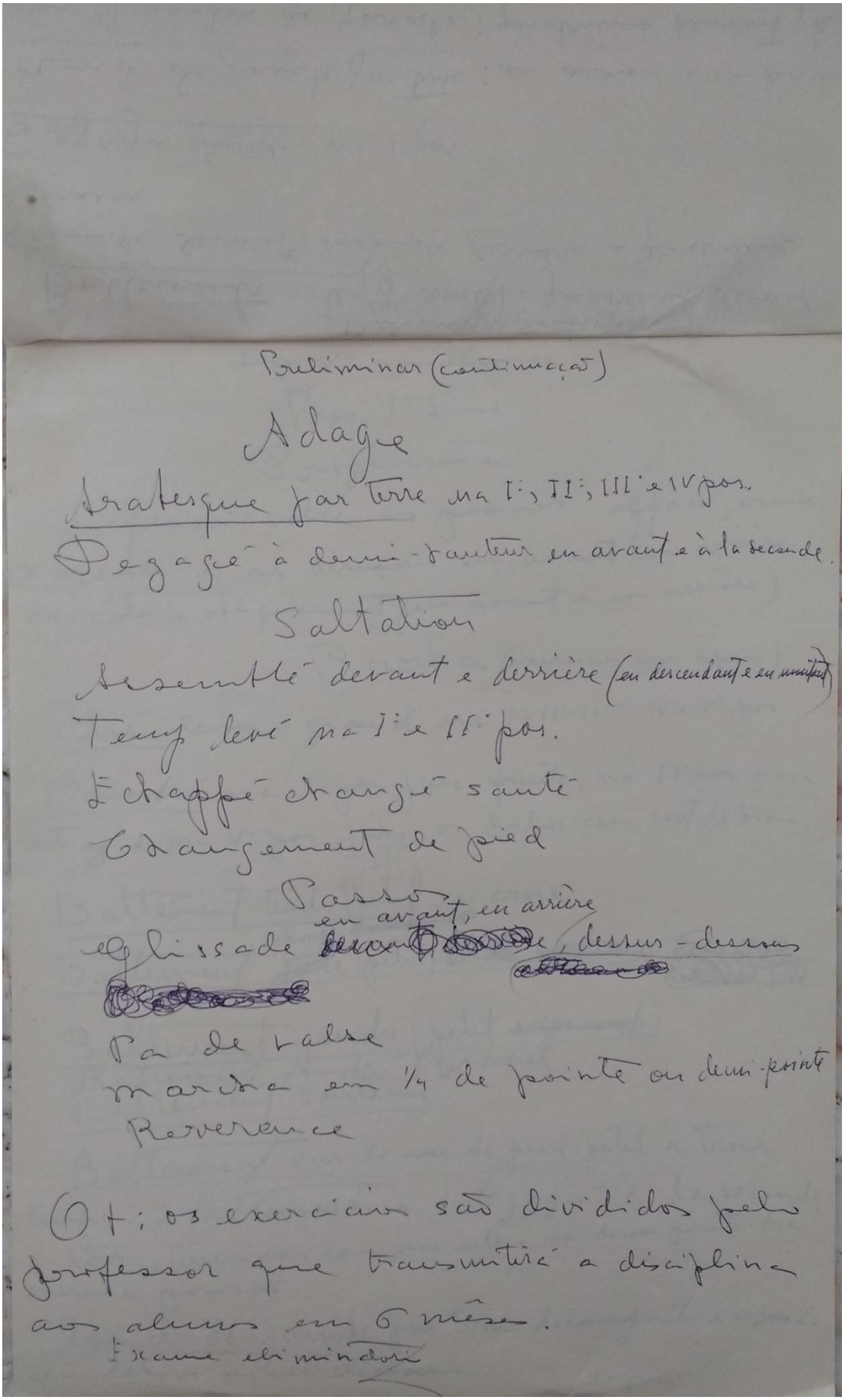
Plié (demi) na I.ª, II.ª e V.ª pos.

As 5 posições de braços e pernas: I.ª, II.ª, III.ª, IV.ª e V.ª

As 2 posições preparatórias para os passos: VI.ª e VII.ª pos.

segue

Anexo III.1.B. Caderno



Preliminar (continuação)

Adage

Grotesque par terre na I ª; II ª; III ª e IV pos.

Pegasse à demi-hauteur en avant e à la seconde.

Saltation

Assemblé devant e derrière (en descendant e en montant)

Temps levé na I ª e II ª pos.

Echappé changé sauté

Changement de pied

Passo en avant, en arrière

Glissade devant, dessus-dessus

Pas de valse

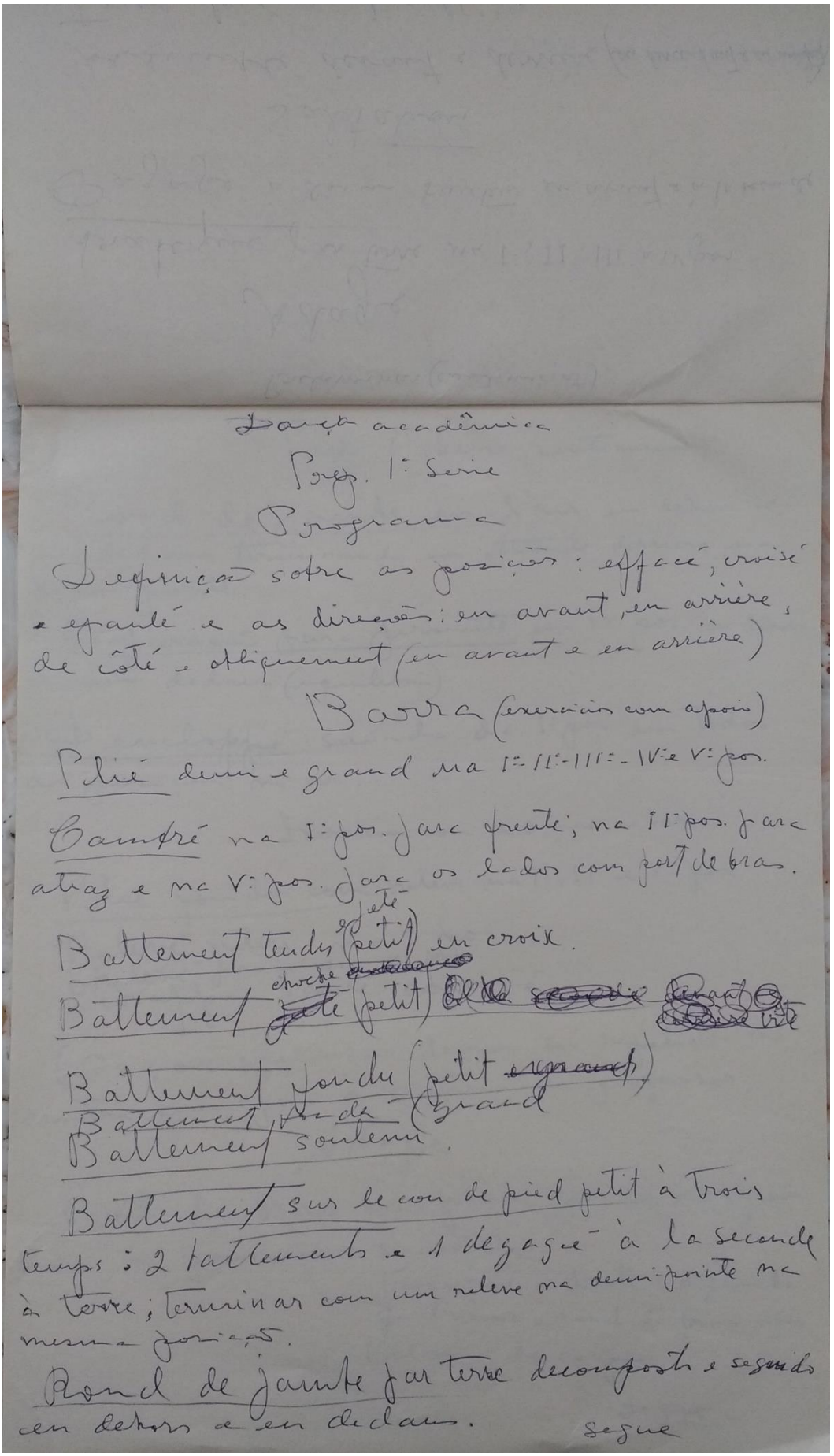
marcha em 1/4 de ponte ou demi-pointe

Reverence

Obs: os exercícios são divididos pelo professor que transmitirá a disciplina aos alunos em 6 meses.

Exame eliminatório

Anexo III.1.B. Caderno



Dança acadêmica

Prog. 1ª Serie

Programa

Definição sobre as posições: effacé, croisé e ecarté e as direções: en avant, en arrière, de côté e obliquement (en avant e en arrière)

Barra (exercícios com apoio)

Plié demi e grand na 1ª-2ª-3ª-4ª e 5ª pos.

Cambré na 1ª pos. para frente, na 2ª pos. para atraz e na 5ª pos. para os lados com port de bras.

Battement tendu (petit) en croix.

Battement ~~fondu~~ jeté (petit) ~~en croix~~ ~~en dedans~~ ~~en dehors~~ ~~grand~~ ~~en tournant~~

Battement fondu (petit ~~en grand~~)

Battement frappé (grand

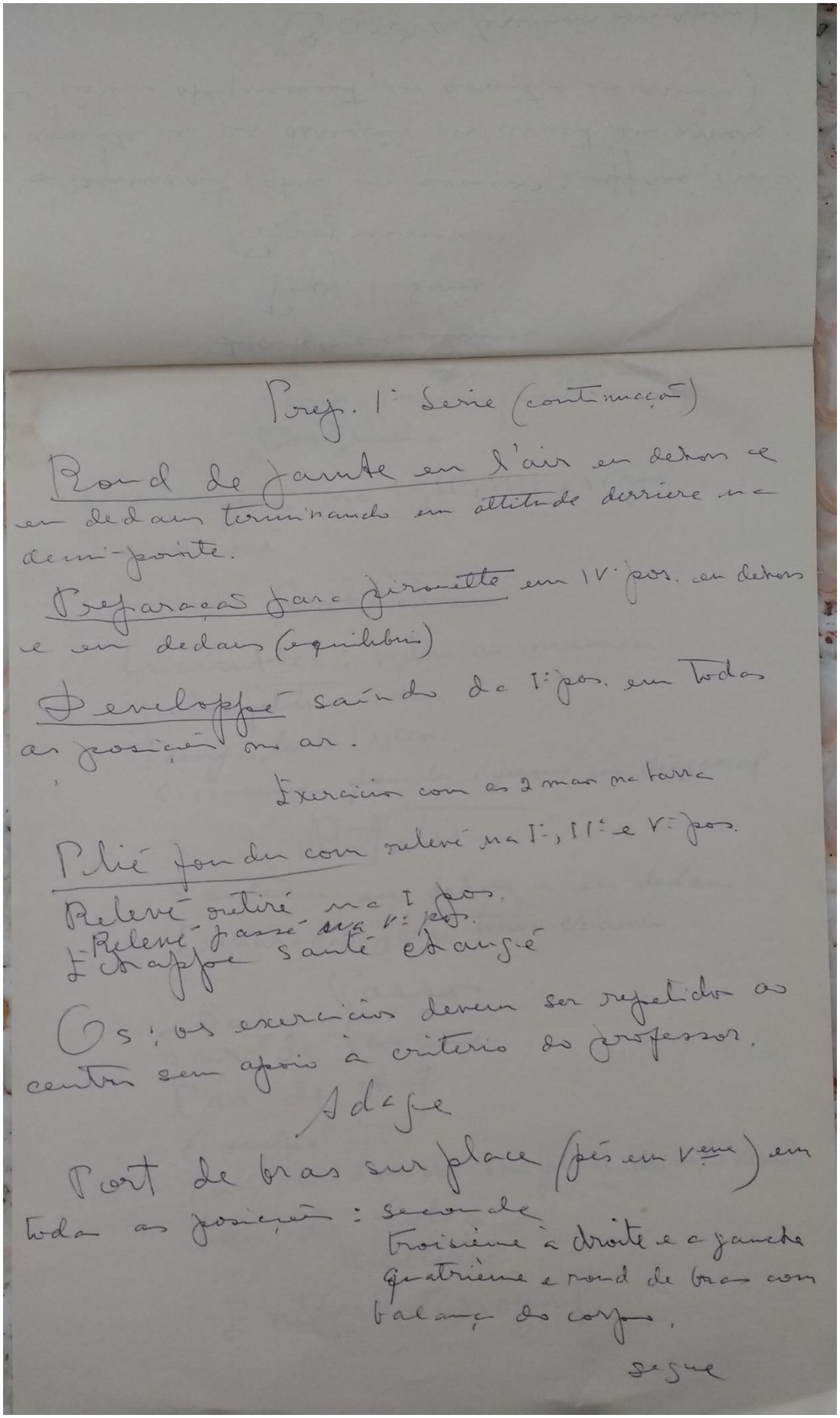
Battement soutenu.

Battement sur le cou de pied petit à trois temps: 2 battements e 1 degagé à la seconde à terre; terminar com um relevé na demi-pointe na mesma posição.

Rond de jambe par terre decomposto e seguido en dehors e en dedans.

segue

Anexo III.1.B. Caderno



Prep. 1ª Série (continuação)

Rond de jambe en l'air en dehors e en dedans terminando em attitude derrière na demi-pointe.

Preparação para pirouette em IV pos. en dehors e en dedans (equilibrio)

Développé saindo da I pos. em todas as posições no ar.

Exercício com as 2 mãos na barra

Plié fondu com relevé na I, II e V pos.

Relevé retiré na I pos.
Relevé passé na V pos.
Grand appel sauté étranger

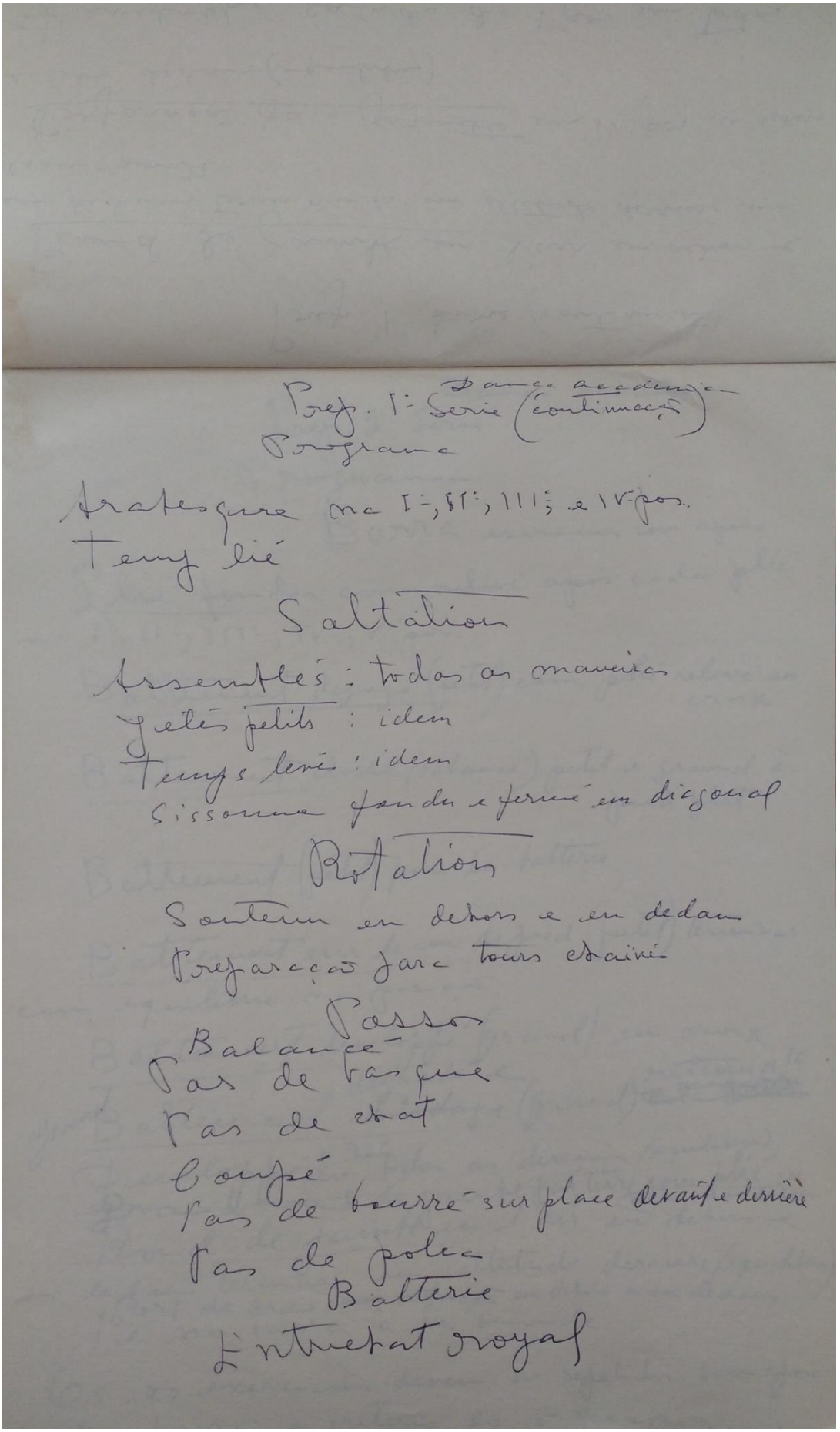
Os exercícios devem ser repetidos ao centro sem apoio à critério do professor.

Adage

Port de bras sur place (pés em V ème) em todas as posições: seconde
troisième à droite e a gauche
quatrième e rond de bras com balanço do corpo.

Segue

Anexo III.1.B. Caderno



Prep. 1ª Série (continuação)
Programa

Pratesque nos I-; II-; III-; e IV- pos.
Temps lié

Saltation

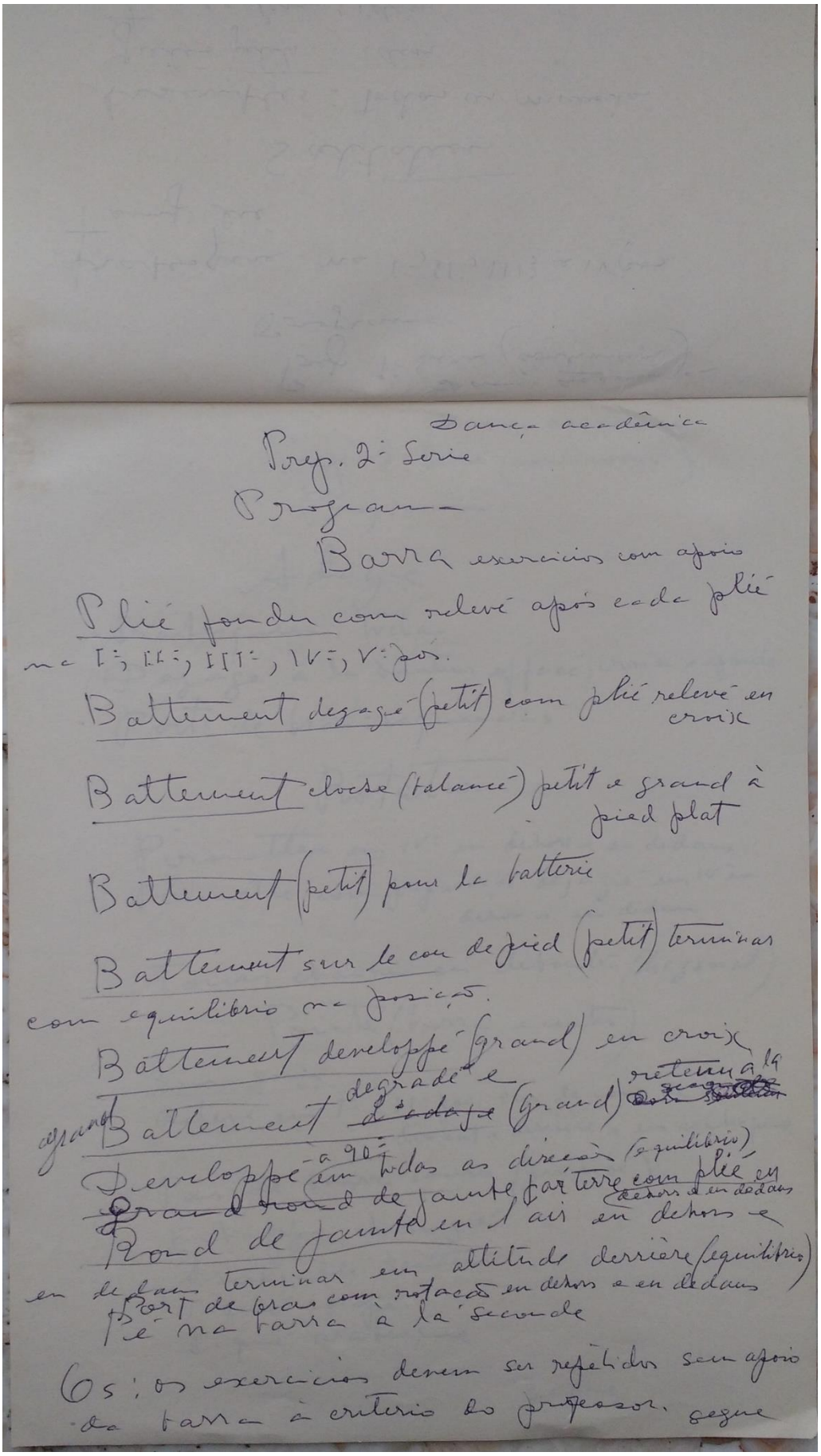
Assemblés: todas as maneiras
Petits jetés: idem
Temps levés: idem
Cissonne fondu e fermé en dessous

Rotation

Soutenu en dehors e en dedans
Preparação para tours chaînés

Passos
Balancé
Pas de basque
Pas de chat
Coupé
Pas de bourré sur place devant e derrière
Pas de polca
Balleriè
Entrechat royal

Anexo III.1.B. Caderno



Dança acadêmica

Prep. 2ª Serie

Programa

Barra exercicios com apoio

Plié fondu com relevé após cada plié
na I ª, II ª, III ª, IV ª, V ª pos.

Battement degagé (petit) com plié relevé en croix

Battement cloche (balancé) petit e grand à pied plat

Battement (petit) pour la batterie

Battement sur le cou de pied (petit) terminar com equilibrio na posição.

Battement developpé (grand) en croix

Grand Battement degradé e (grand) retenu à la

Developpé a 90º em todas as direções (equilibrio)

Grand rond de jambe par terre com plié en dehors e en dedans

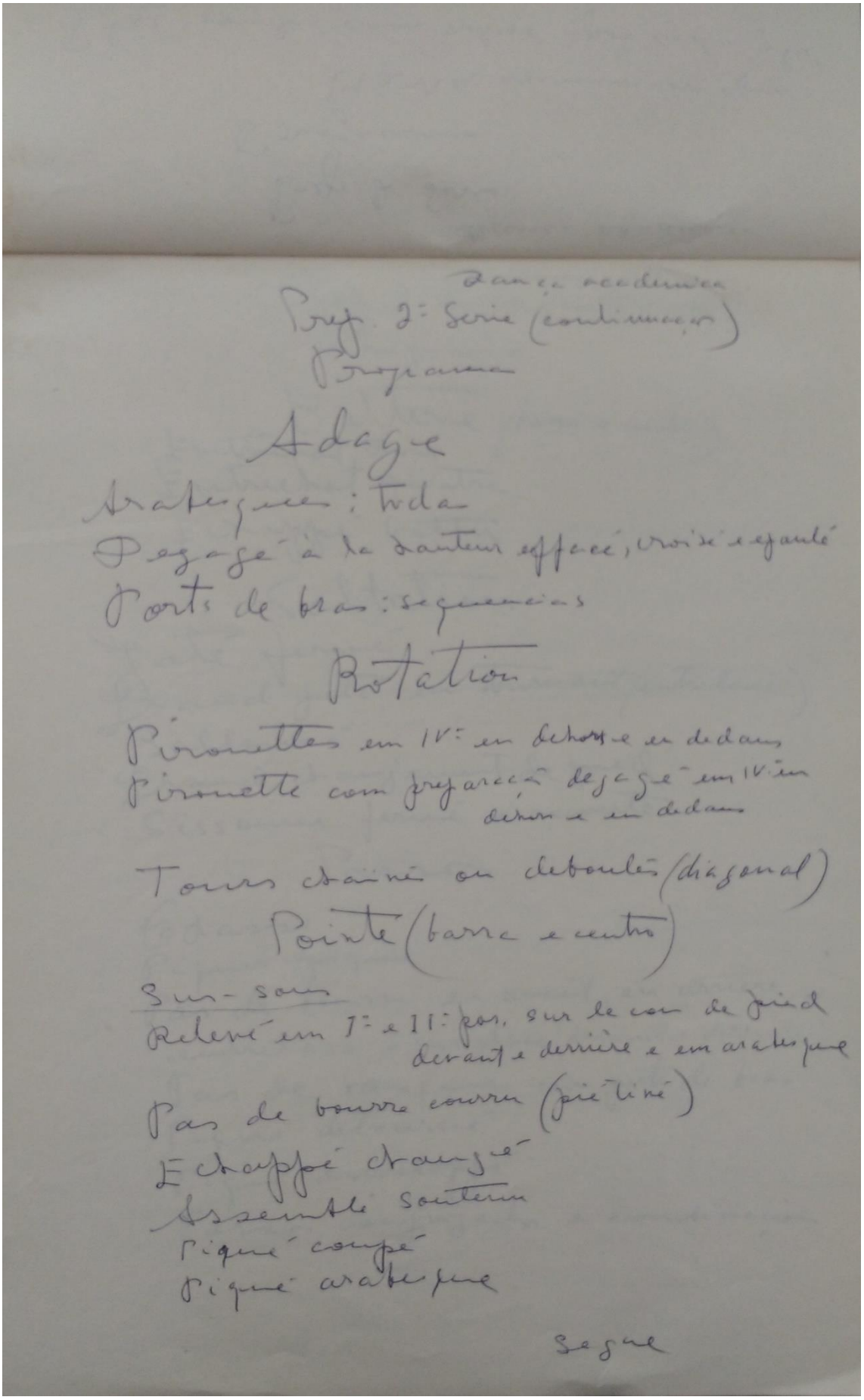
Rond de jambe en l'air en dehors e en dedans terminar em attitude derrière (equilibrio)

Port de bras com rotação en dehors e en dedans

Pé na barra à la seconde

Os exercicios devem ser repetidos sem apoio da barra à criterio do professor. segue

Anexo III.1.B. Caderno



Dança academica
Prof. 2ª Serie (continuação)
Programa

Adage
Arabesques: 1ª da
Degagé à la hauteur effacé, croisé e ecarté
Ports de bras: sequencias

Rotation
Pirouettes em 1V: en dehors e en dedans
Pirouette com preparação degagé em 1V en dehors e en dedans

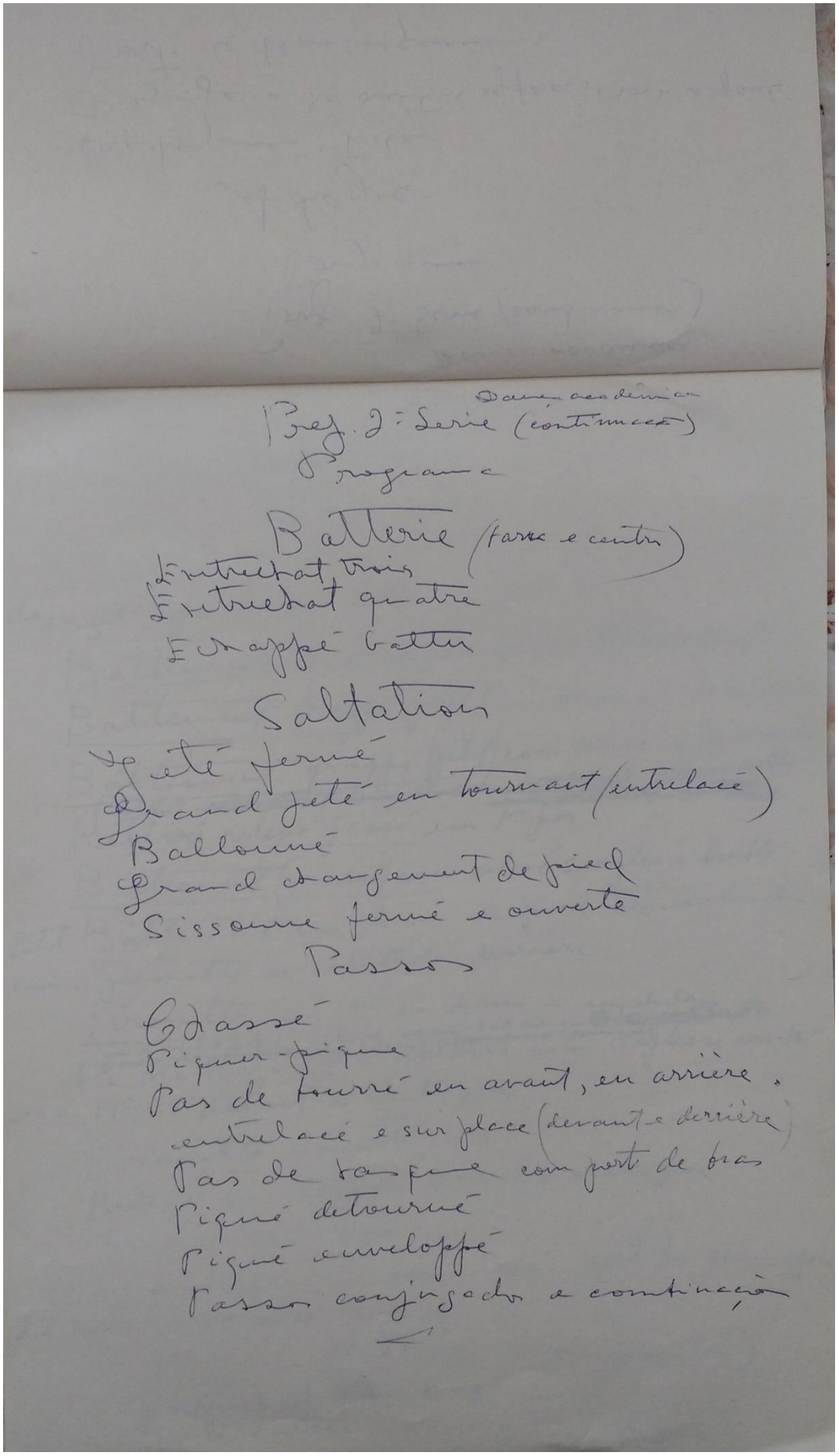
Tours chainé ou deboulés (diagonal)
Pointe (barra e centro)

Sur-sous
Relevé em 1ª e 11ª pos. sur le cou de pied devant e derrière e em arabesque

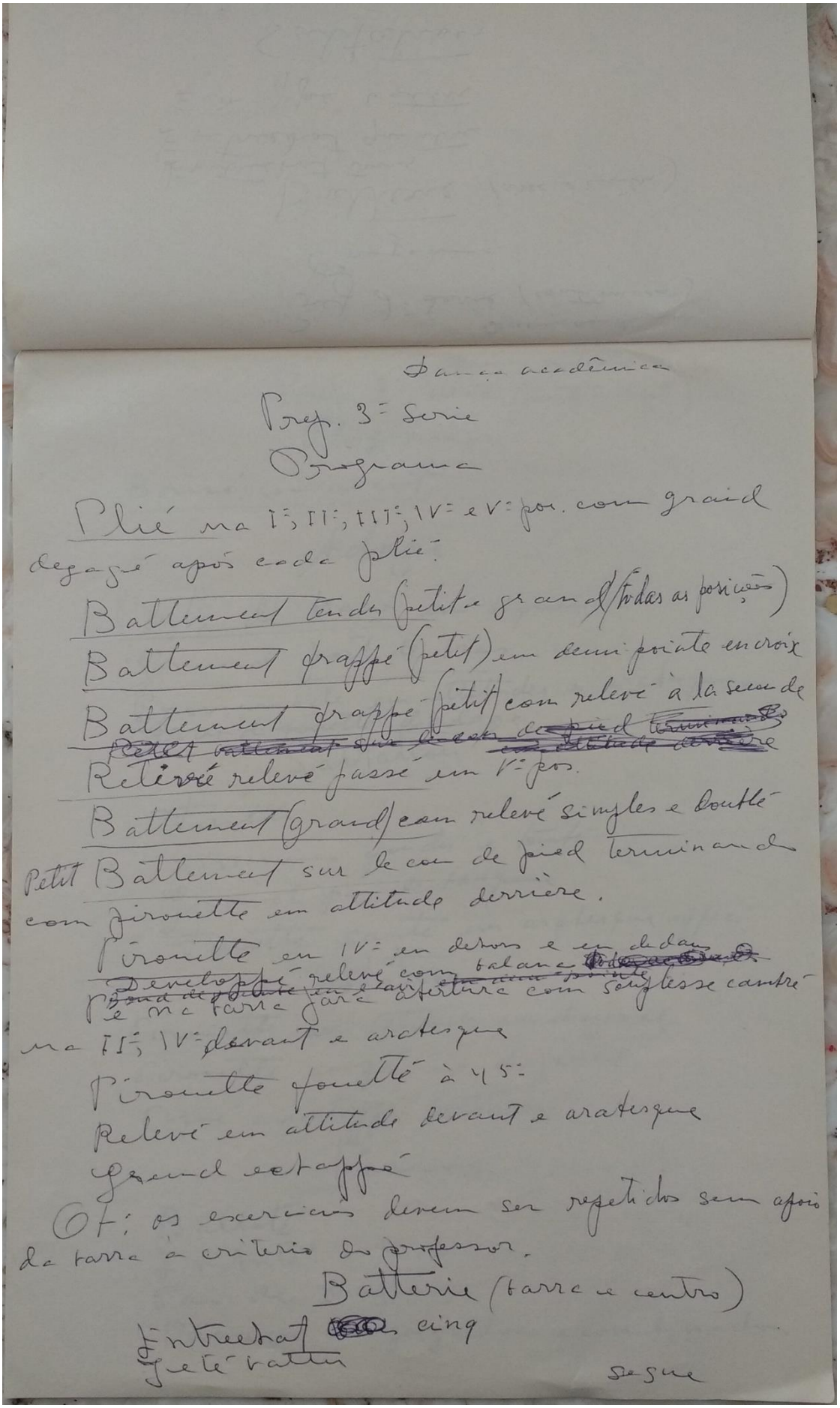
Pas de bourre couru (piétiné)
Echappé changé
Assemblé soutenu
Piqué coupé
Piqué arabesque

Segue

Anexo III.1.B. Caderno



Anexo III.1.B. Caderno



Dança acadêmica

Prof. 3ª Série

Programa

Plié na I ª; II ª; III ª; IV ª e V ª pos. com grand dégagé após cada plié

Battement tendu (petit e grand) de todas as posições

Battement frappé (petit) en demi pointe en croix

Battement frappé (petit) com relevé à la seconde

~~Petit battement sur le cou de pied terminando en attitude derrière~~

Retiré relevé passé em V ª pos.

Battement (grand) com relevé simples e doublé

Petit Battement sur le cou de pied terminando com pirouette em attitude derrière.

Pirouette en IV ª en dehors e en dedans

~~Developpé relevé com balanço~~

~~Grand développé en face~~ ~~en trois points~~

Pas de basque en face ouverture com souplesse cambré e na barre para

na II ª; IV ª devant e arabesque

Pirouette jouetté à 45 ª

Relevé em attitude devant e arabesque

Grand ecartté

OBS: os exercícios devem ser repetidos sem apoio da barra à critério do professor.

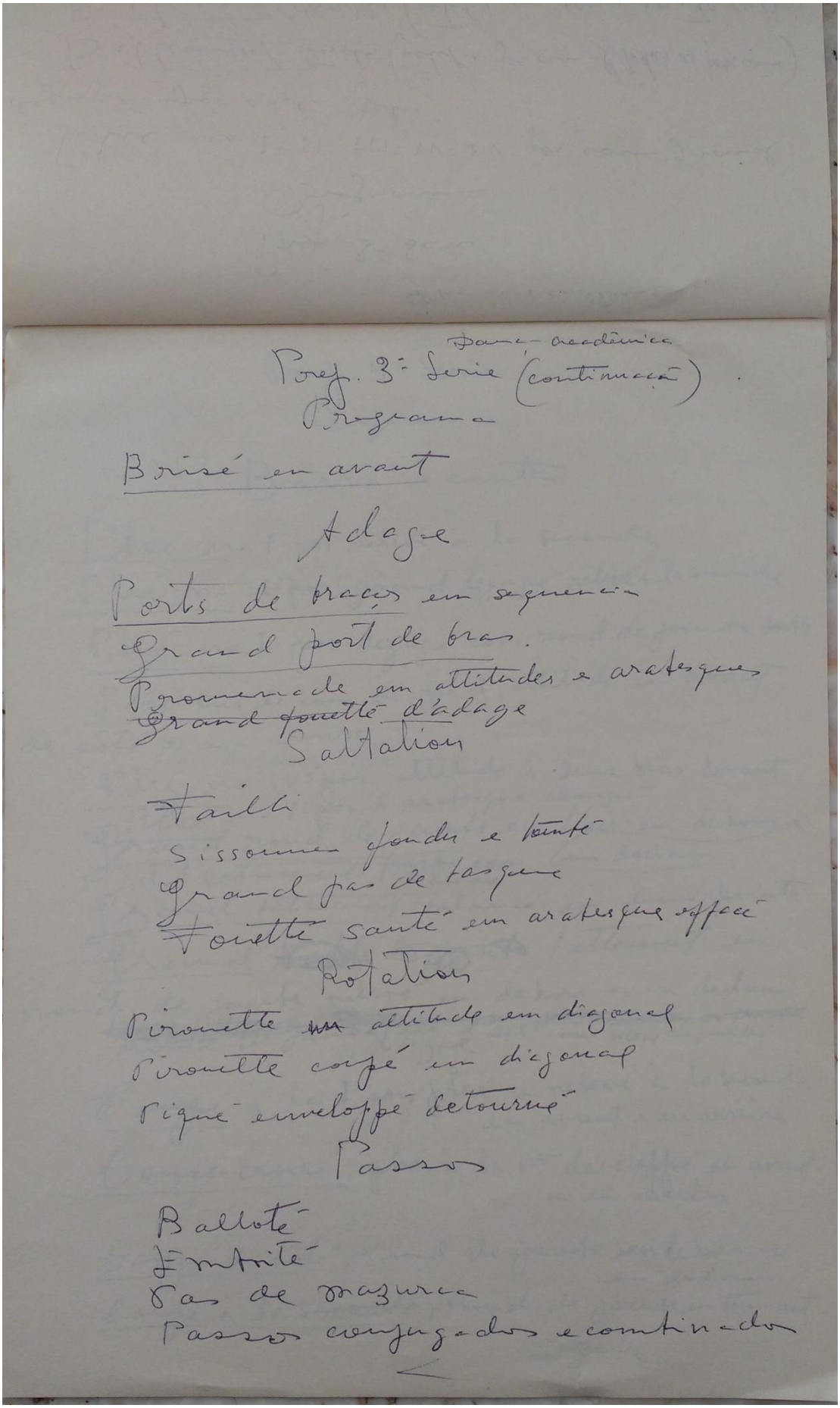
Batterie (barre e centro)

Entrechat cinq

Jeté battu

Segue

Anexo III.1.B. Caderno



Dança académica
Prof. 3ª Série (continuação)
Programa

Brisé en avant

Adage

Ports de bras em sequencia
Grand port de bras.
Promenade em attitudes e arabesques
~~Grand~~ ~~pirouette~~ d'adage

Saltation

~~Faillé~~
Sissonne fondu e battu
Grand pas de basque
~~Fouetté~~ sauté em arabesque effacé

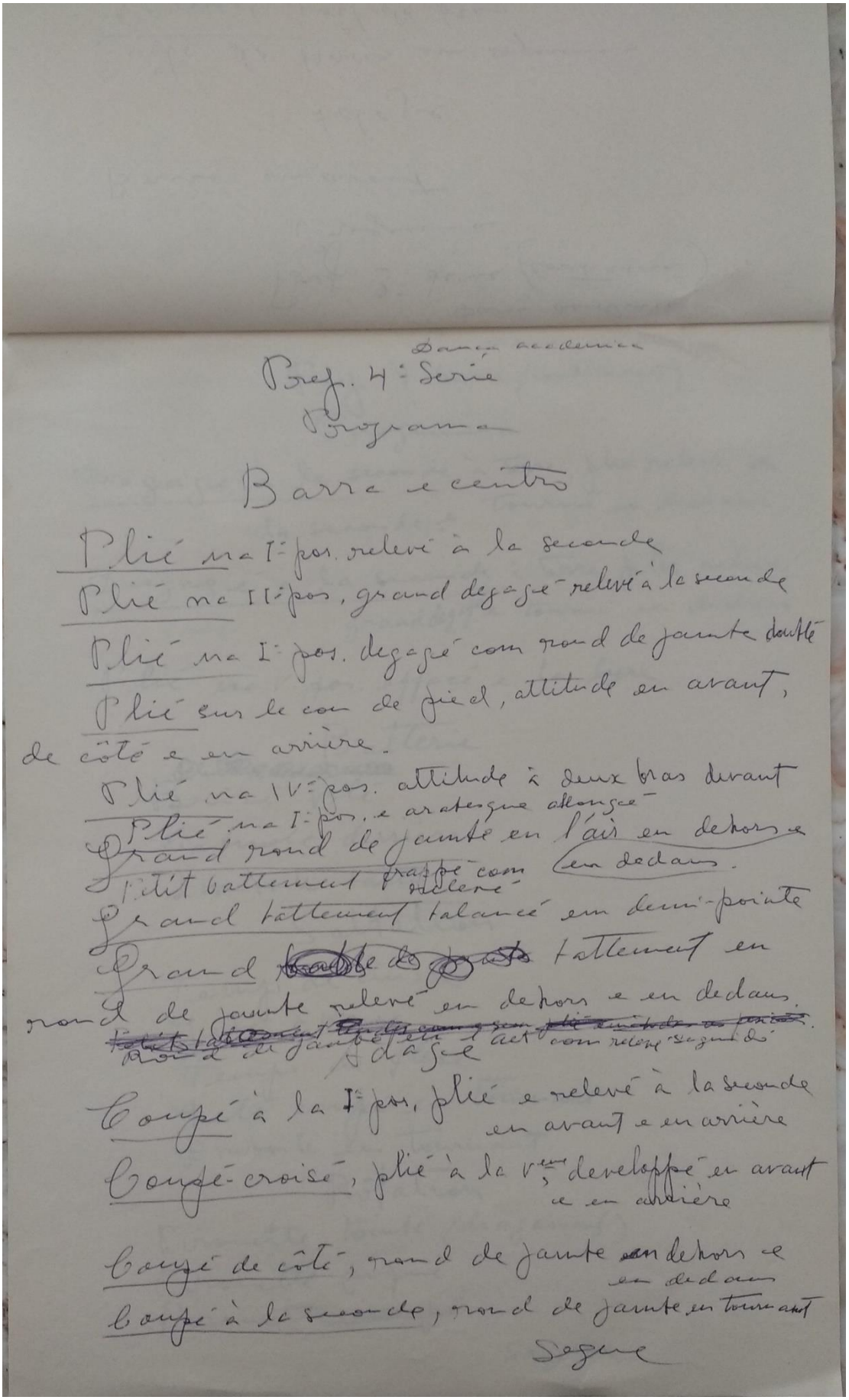
Rotation

Pirouette ~~em~~ attitude em diagonal
Pirouette coupé em diagonal
Tigre enveloppé detourné

Passos

Ballotté
Entrelacé
Pas de mazurca
Passos conjugados e continuados

Anexo III.1.B. Caderno



Dança academica
Prof. 4ª Serie
Programa

Barra e centro

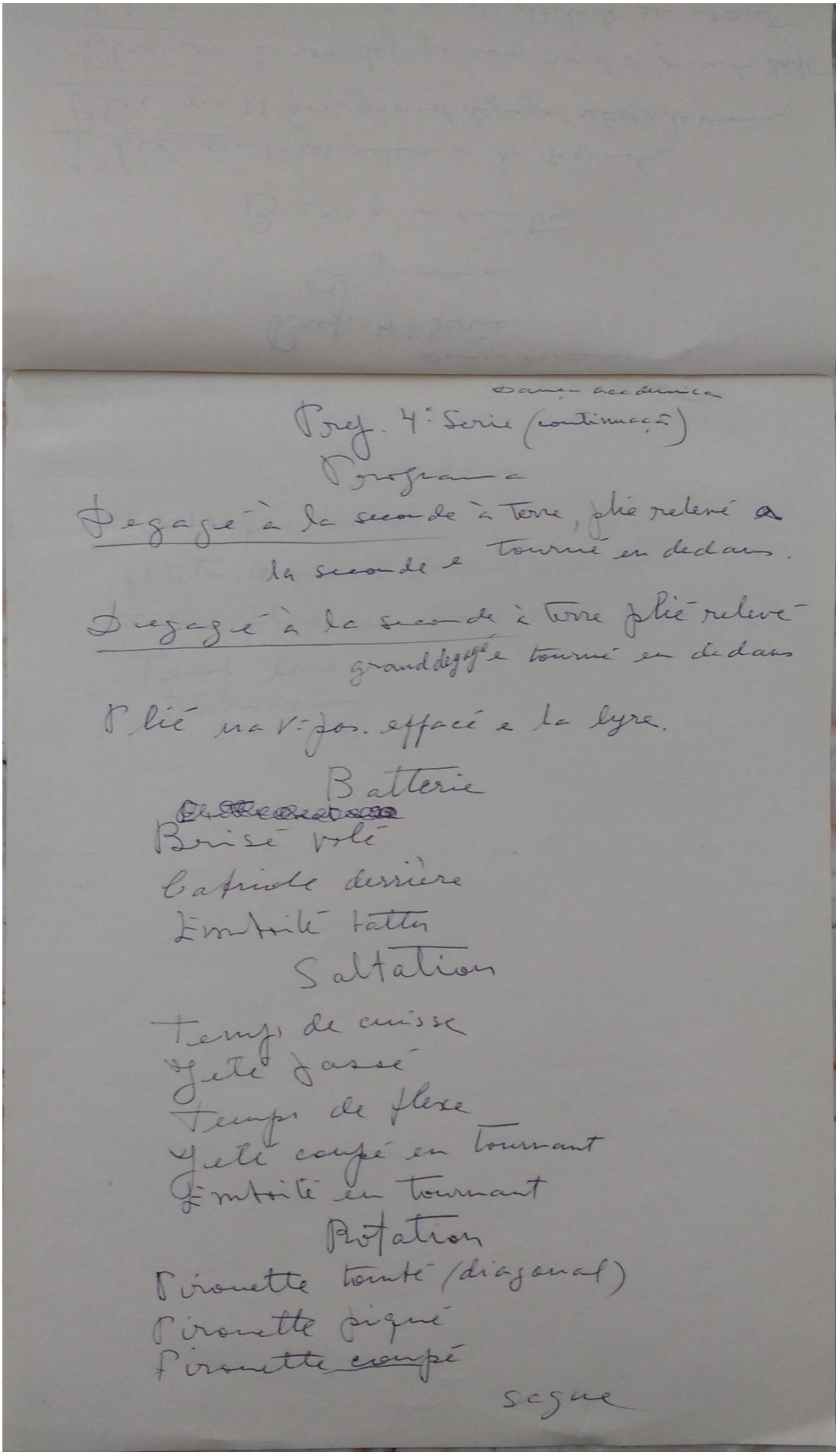
Plié na I.ª pos. relevé à la seconde
Plié na II.ª pos., grand degagé relevé à la seconde
Plié na I.ª pos. degagé com rond de jambe dentro
Plié sur le cou de pied, attitude en avant,
de côté e en arrière.
Plié na IV.ª pos. attitude à deux bras devant
Plié na I.ª pos. e arabesque allongée
Grand rond de jambe en l'air en dehors e
Petit battement frappé com relevé en dedans.
Grand battement balancé em demi-pointe
Grand battement en
rond de jambe relevé en dehors e en dedans.
rond de jambe par terre et acc. com relevé segundo
a dança

Coupé à la I.ª pos. plié e relevé à la seconde
en avant e en arrière
Coupé-croisé, plié à la V.ª, developpé en avant
e en arrière

Coupé de côté, rond de jambe en dehors e
en dedans
Coupé à la seconde, rond de jambe en tournant

Segue

Anexo III.1.B. Caderno



Dança acadêmica

Prof. 4ª Série (continuação)

Programa

Dégagé à la seconde à terre, plié relevé à la seconde e tourné en dedans.

Dégagé à la seconde à terre plié relevé grand dégagé e tourné en dedans

Plié na V.ps. effacé e la lyre.

Batterie

Brisé volé

Cabriole derrière

Emboité battu

Saltation

Temps de cuisse

Jeté passé

Temps de flexe

Jeté coupé en tournant

Emboité en tournant

Rotation

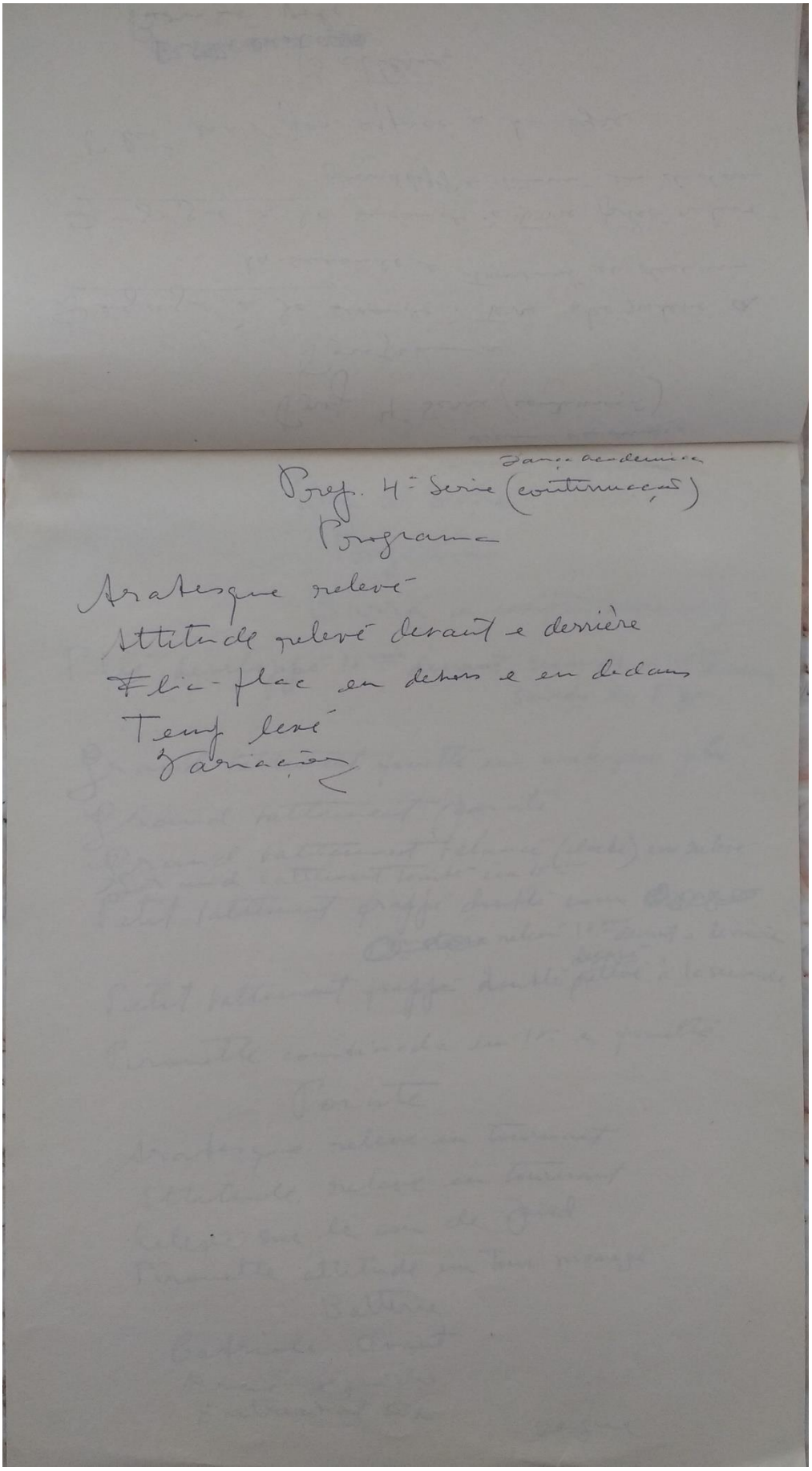
Pirouette tombé (diagonal)

Pirouette piqué

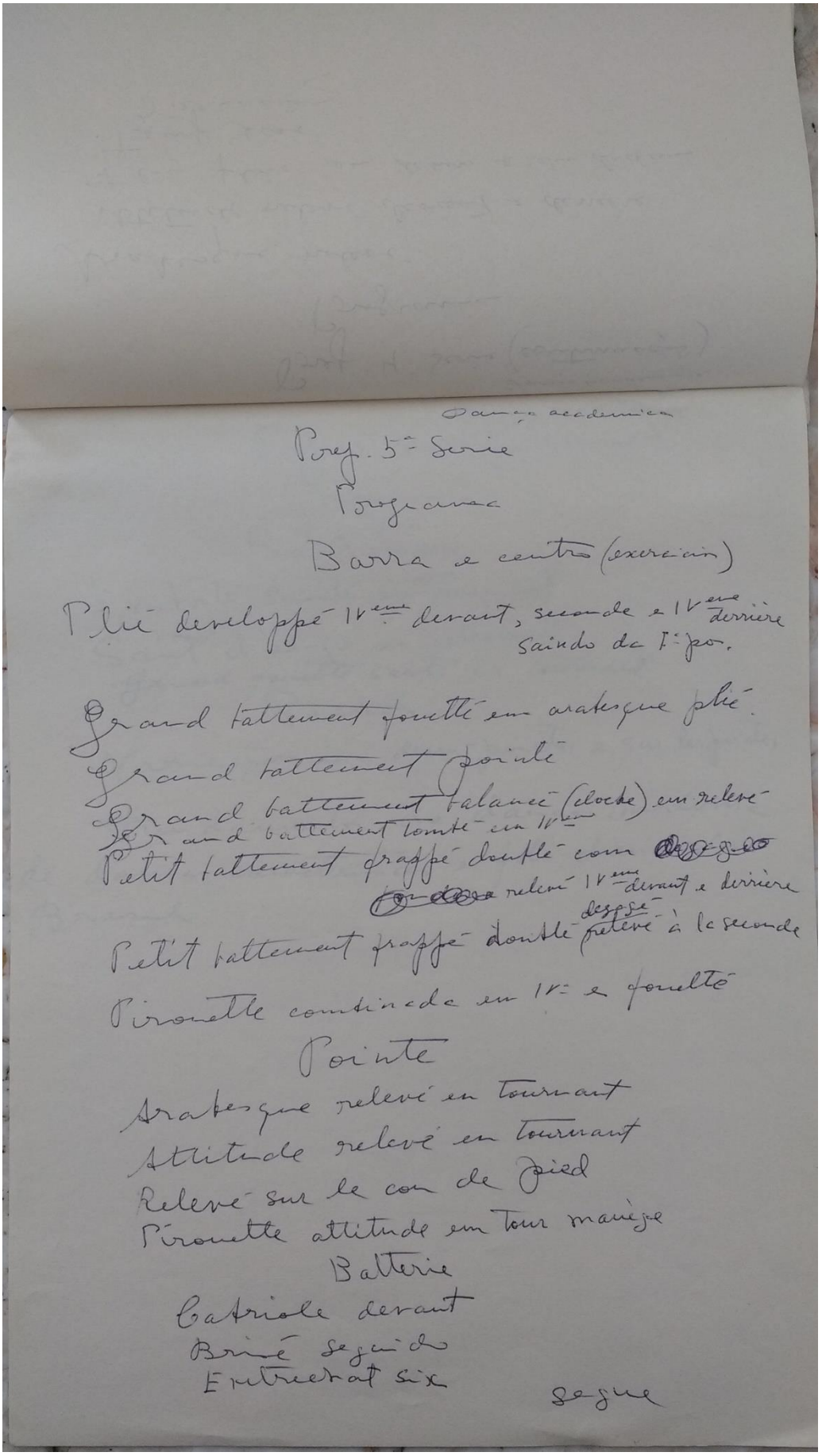
Pirouette coupé

segue

Anexo III.1.B. Caderno



Anexo III.1.B. Caderno



Dança academica

Prof. 5ª Serie

Programa

Barra e centro (exercicios)

Plié developpé 1ª em 4ª devant, seconde e 1ª em 4ª derriere
Saindo de 1ª pos.

Grand battement fondu en arabesque plié.
Grand battement pointé
Grand battement balancé (cloche) en relevé
Grand battement tombé en 1ª em 4ª
Petit battement frappé doublé com ~~[illegible]~~ relevé 1ª em 4ª devant e derriere
Petit battement frappé doublé desposé relevé à la seconde
Pirouette continuada en 1ª e fondu

Pointe

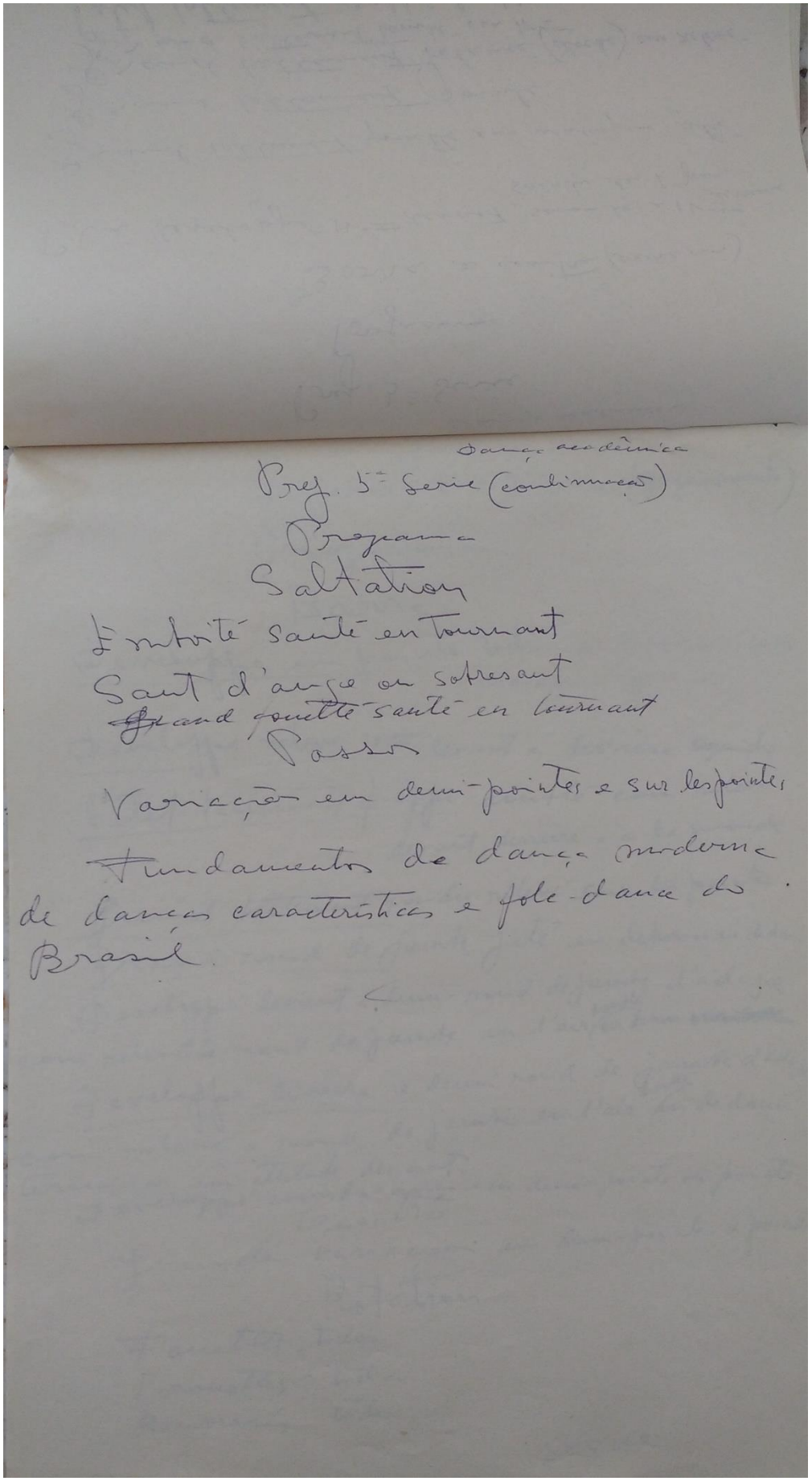
Arabesque relevé en tournant
Attitude relevé en tournant
Relevé sur le cou de pied
Pirouette attitude en tour manège

Batterie

Cabriole devant
Brisé segundo
Entrechat six

segue

Anexo III.1.B. Caderno


Dança acadêmica

Prof. 5ª Série (continuação)

Programa

Saltation

Entrité sauté en tournant

Saut d'ange ou soubresaut

~~Grand~~ pointé sauté en tournant

Passo

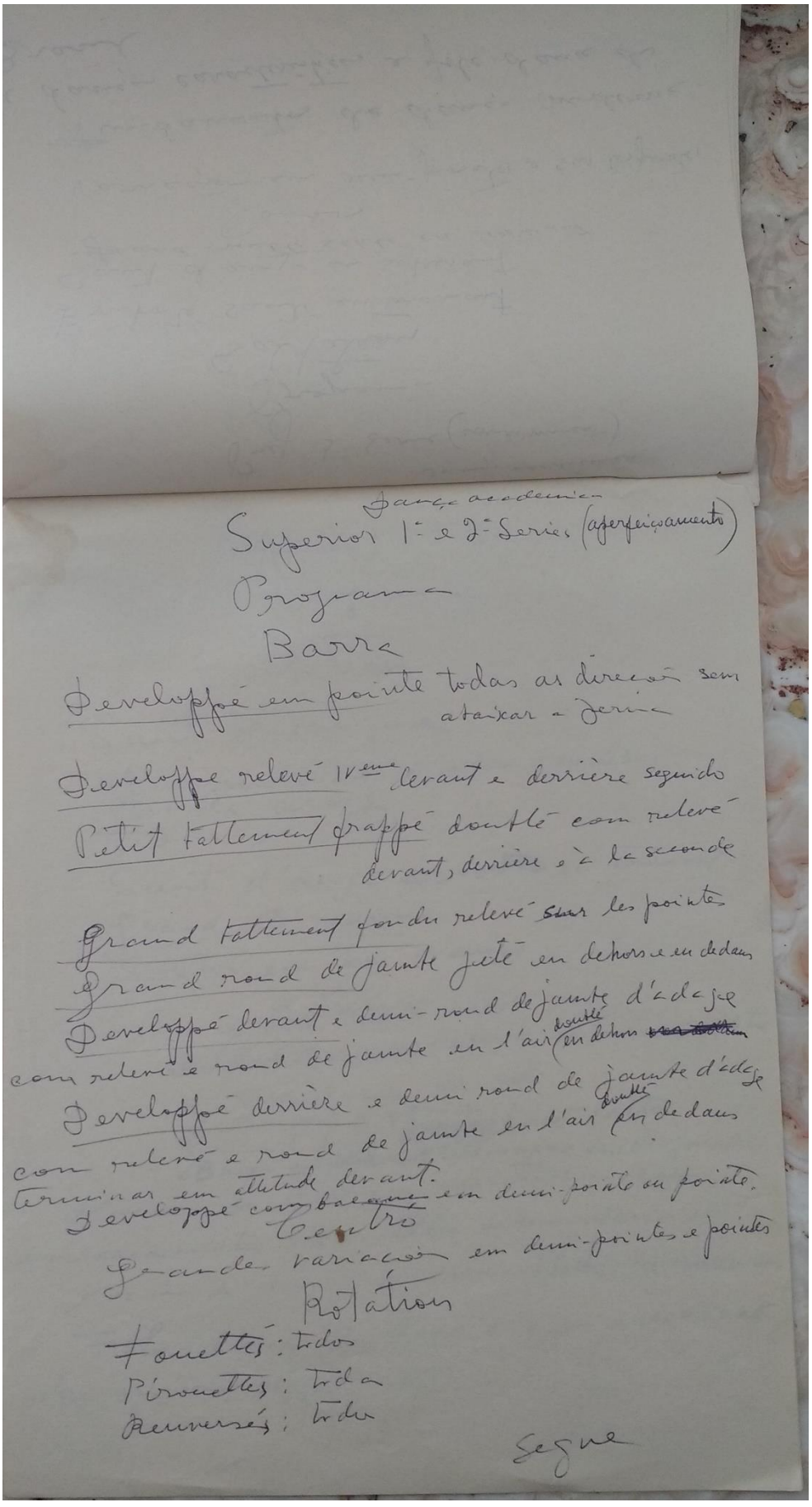
Variação em demi-pointes e sur les pointes

Fundamentos de dança moderna

de danças características e folc-dance do

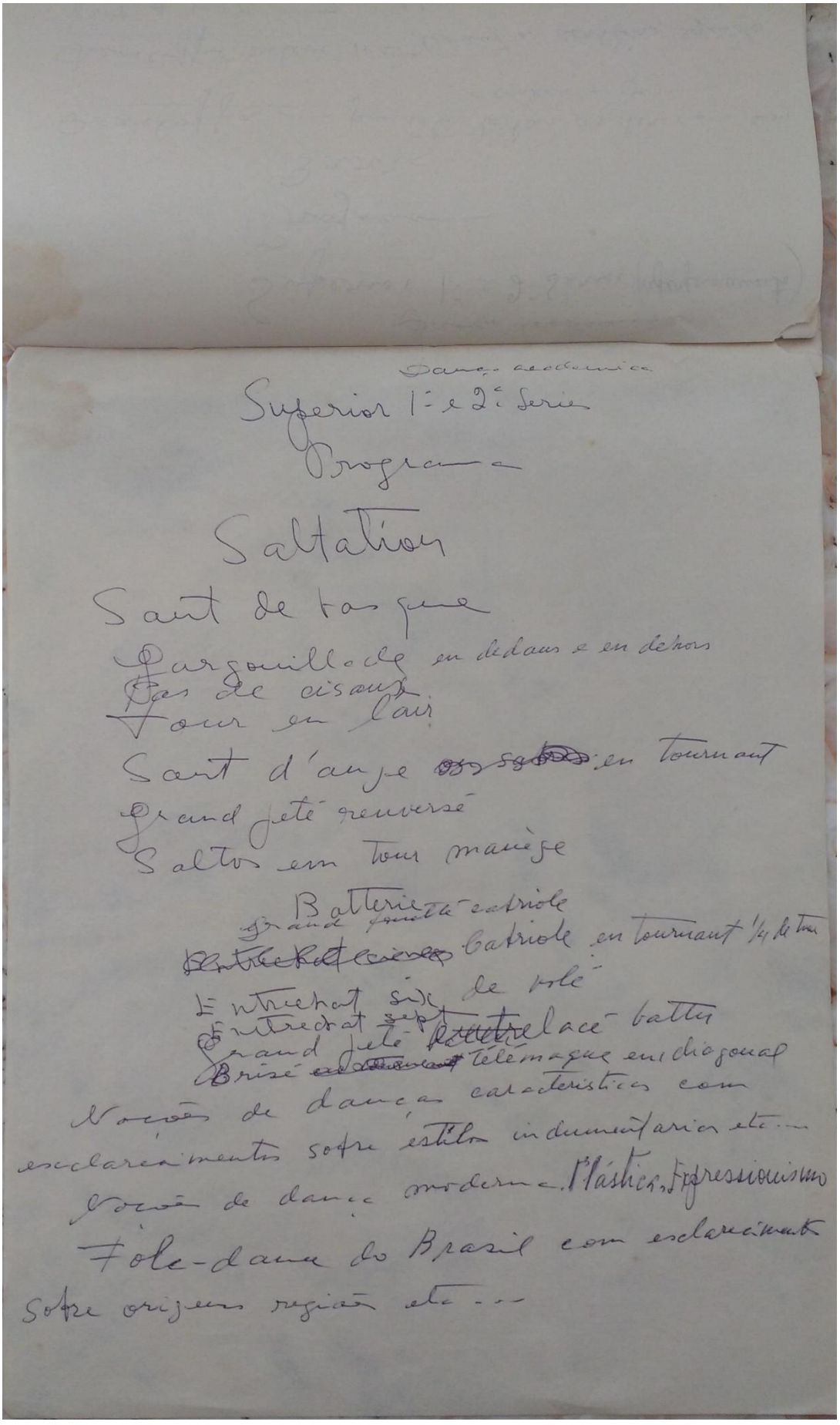
Brasil.

Anexo III.1.B. Caderno



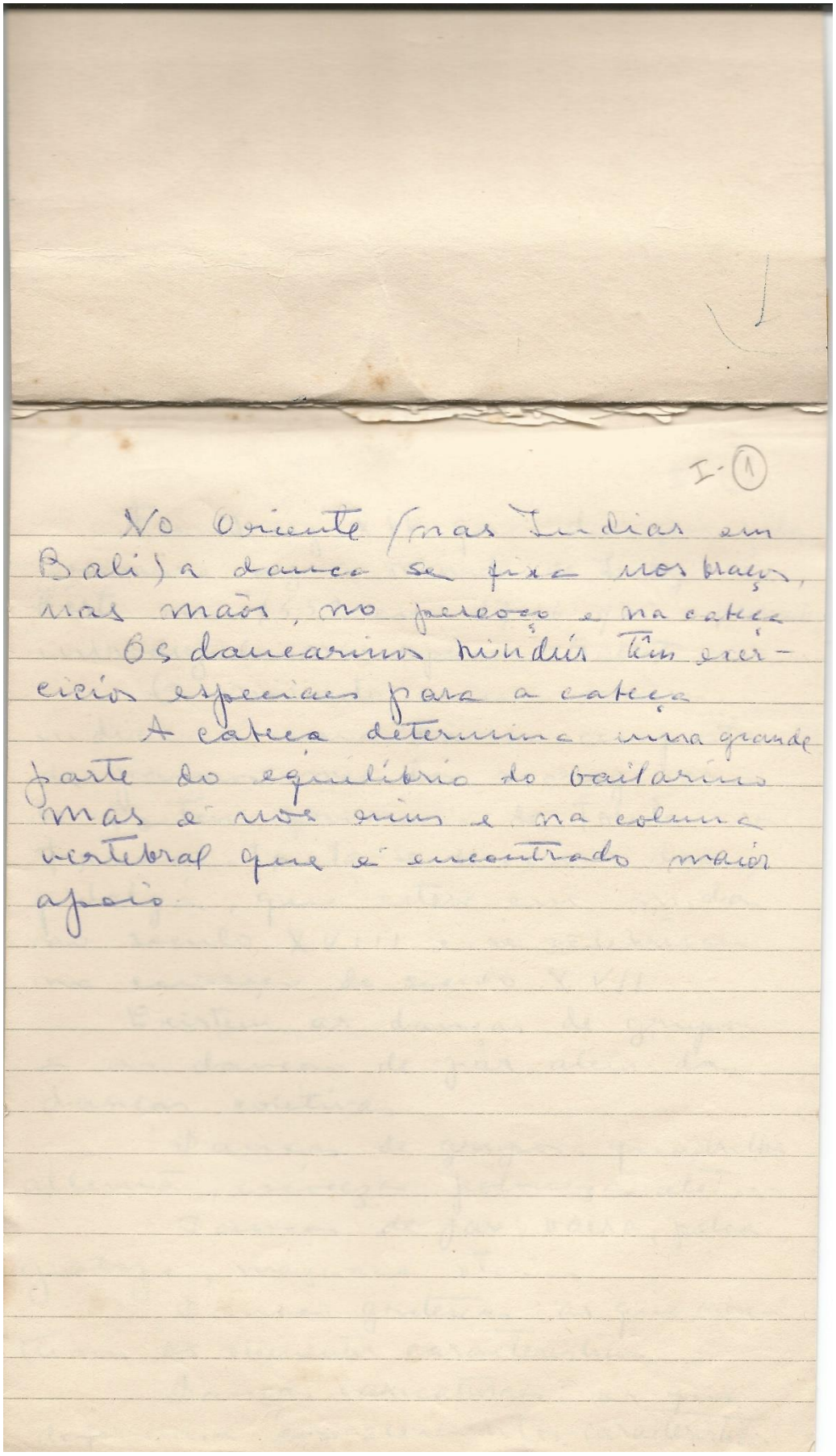
Dança academica
Superior 1ª e 2ª Series (aperfeiçoamento)
Programa
Barra
Developpé em pointe todas as direcções sem ataixar a perna
Developpé relevé IVème devant e derrière seguido
Petit battement frappé doublé com relevé devant, derrière e à la seconde
Grand battement fondu relevé sur les pointes
Grand rond de jambe jeté en dehors e en dedans
Developpé devant e demi-rond de jambe d'à de je com relevé e rond de jambe en l'air doublé en dehors
Developpé derrière e demi rond de jambe d'à de je com relevé e rond de jambe en l'air doublé en dedans
terminar em attitude devant.
Developpé com balanço e em demi-pointe ou pointe.
Centro
Grande variação em demi-pointes e pointes
Rotation
Fouettés: todos
Pirouettes: todas
Renversés: todos
Segue

Anexo III.1.B. Caderno



Dança academica
Superior 1.º e 2.º Series
Programa
Saltation
Saut de basque
Pargouillade en dedans e en dehors
Pas de ciseaux
Tour en l'air
Saut d'ange en tournant
Grand jeté renversé
Saltos em tour manège
Batterie
Grand jeté Cabriole
Cabriole en tournant 1/4 de tour
Entrechat six
Entrechat sept
Grand jeté battu
Brisé Télémaque en diagonal
Noções de dança caracteristica com
esclarecimentos sobre estilo indumentaria etc...
Noções de dança moderna. Plastica. Expressionismo
Fole-dans do Brasil com esclarecimentos
Sobre origens regiões etc...

ANEXO III.2. – Pesquisas sobre danças populares
Anexo III.2.A. Caderno



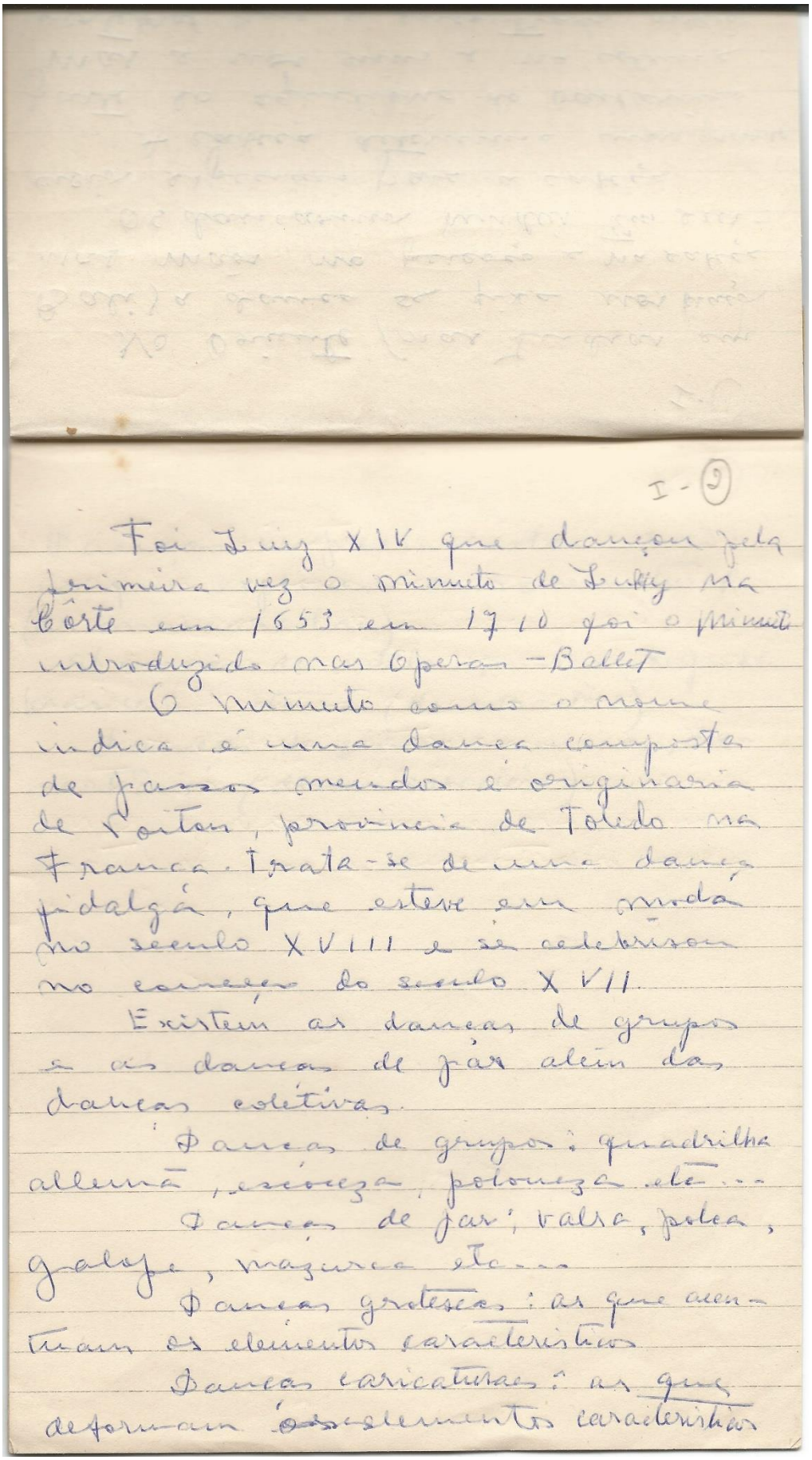
I-(1)

No Oriente (nas Índias em Bali) a dança se fixa nos braços, nas mãos, no pescoço e na cabeça.

Os dançarinos hindús têm exercícios especiais para a cabeça.

A cabeça determina uma grande parte do equilíbrio do bailarino mas é nos pés e na coluna vertebral que é encontrado maior apoio.

Anexo III.2.A. Caderno



I - (9)

Foi Luiz XIV que dançou pela primeira vez o minueto de Lully na Côrte em 1653 em 1710 foi o minueto introduzido nas Operas - Ballet

O minueto como o nome indica é uma dança composta de passos miudos e originaria de Poitou, provincia de Toledo na França. Trata-se de uma dança fidalga, que esteve em moda no seculo XVIII e se celebrisou no começo do seculo XVII.

Existem as danças de grupos e as danças de par além das danças coletivas.

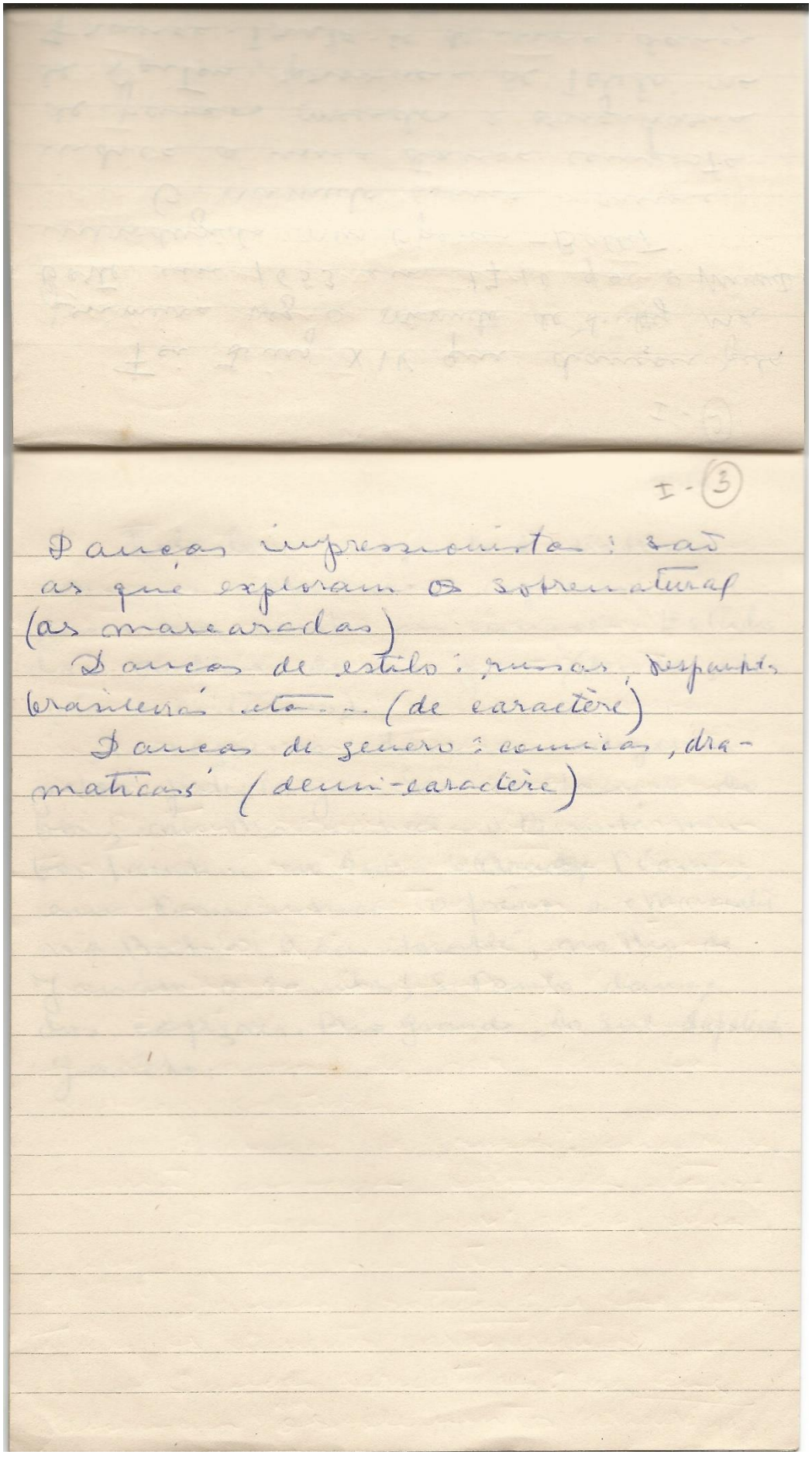
Danças de grupos: quadrilha allemã, escoseza, polonesa etc...

Danças de par: valsa, polca, galope, mazurca etc...

Danças grotescas: as que alteram os elementos caracteristicos

Danças caricaturaes: as que deformam os elementos caracteristicos

Anexo III.2.A. Caderno



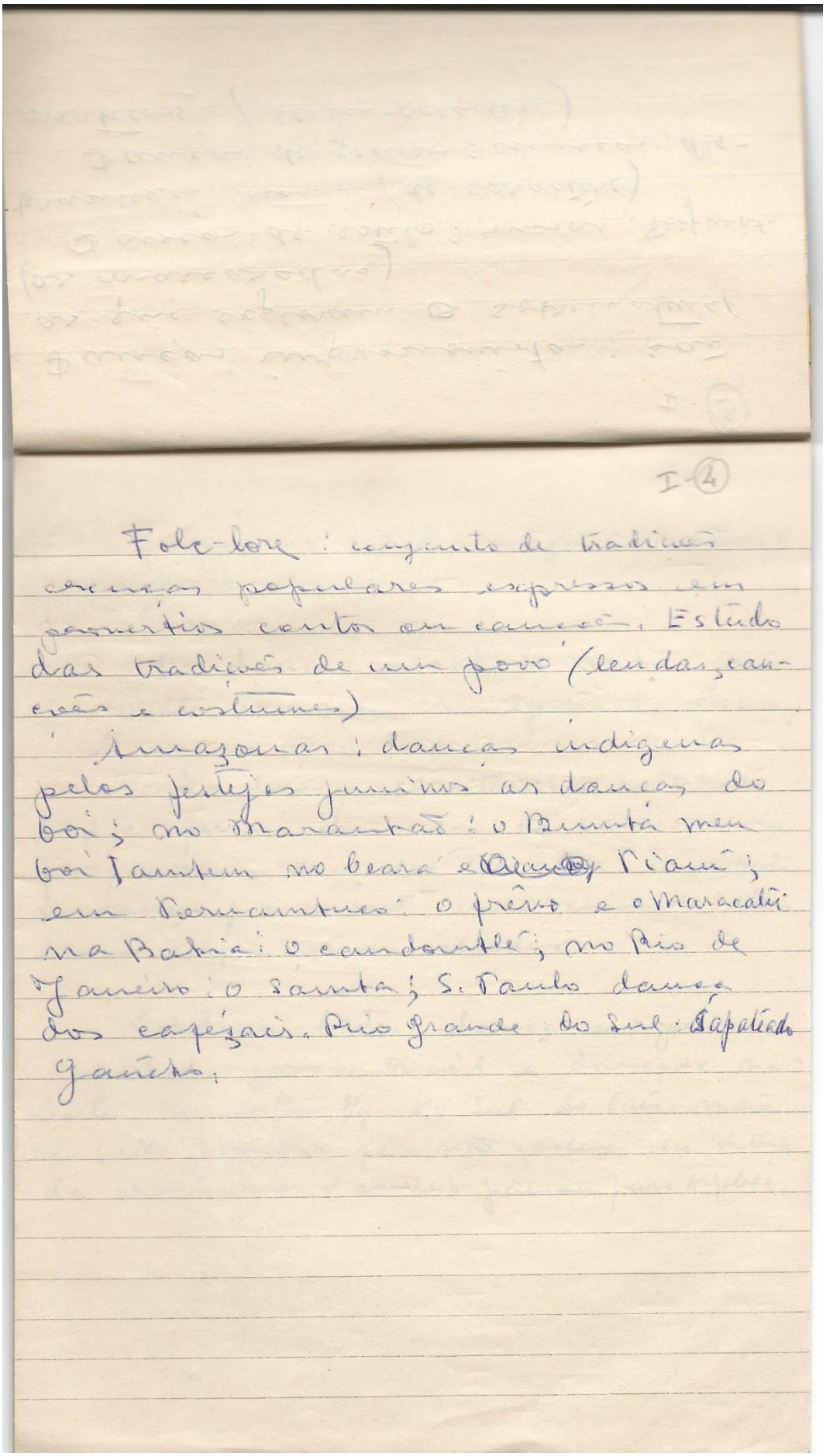
I - (3)

Danças impressionistas: são as que exploram os sobrenatural (as mascaradas)

Danças de estilo: russas, espanh. brasileiras etc... (de caractère)

Danças de genero: comicas, dramaticas (demi-caractère)

Anexo III.2.A. Caderno

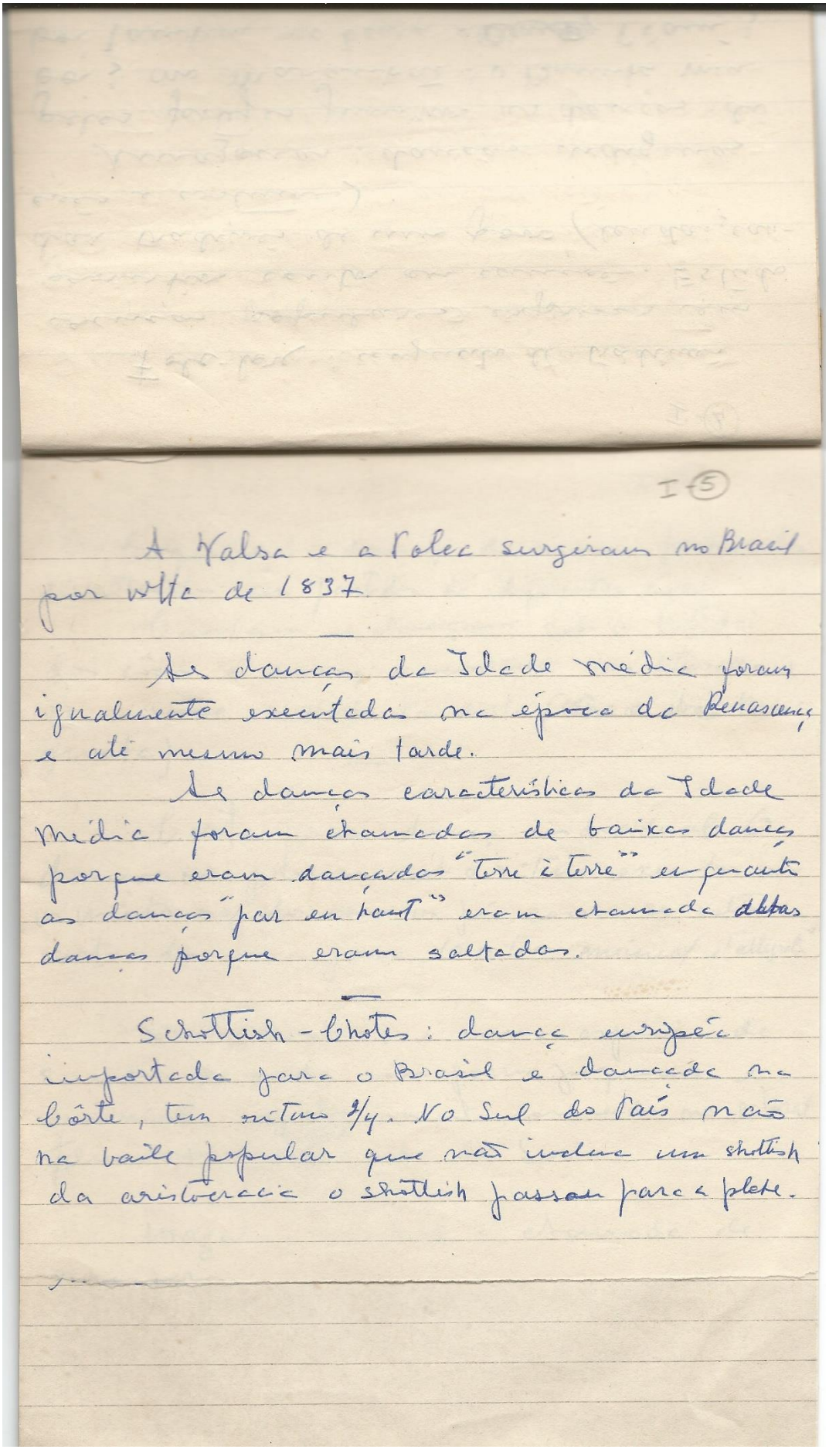


I-4

Folk-lore: conjunto de tradições crenças populares expressas em provérbios contos ou canções. Estudo das tradições de um povo (lendas, canções e costumes)

Amazonas: danças indígenas pelos festejos juninos as danças do boi; no Maranhão: o Bumbá meu boi Iauhen no Ceará o [illegible] Piauí; em Pernambuco: o prêvo e o Maracatú na Bahia: o candomblé; no Rio de Janeiro: o samba; S. Paulo danças dos caipiras. Rio grande do Sul: Rapaziada gaúcha;

Anexo III.2.A. Caderno



I-5

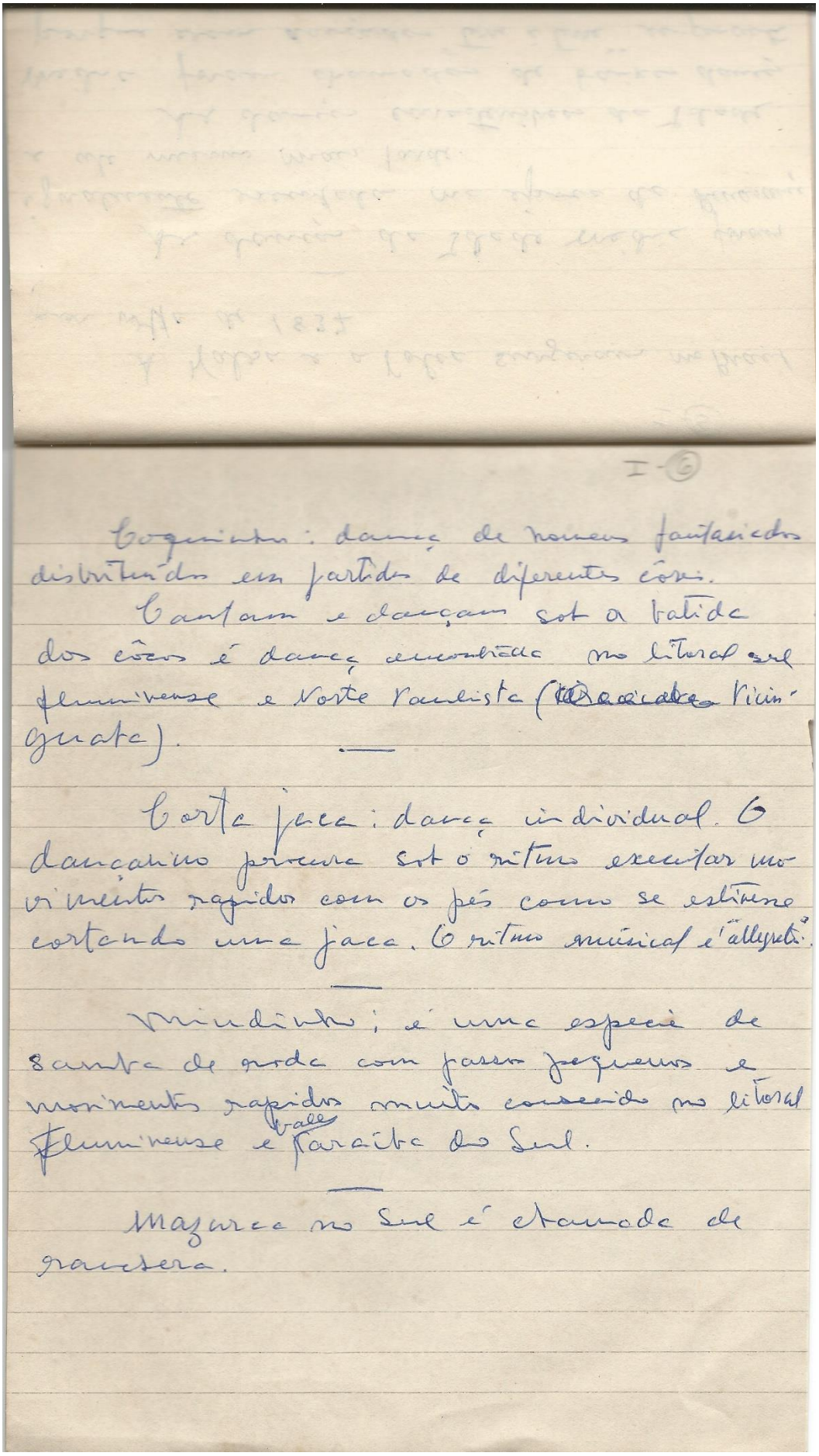
A Valsa e a Polca surgiram no Brasil por volta de 1837.

As danças da Idade média foram igualmente executadas na época da Renascença e até mesmo mais tarde.

As danças características da Idade Média foram chamadas de baixas danças porque eram dançadas "terre à terre" enquanto as danças "par en haut" eram chamadas altas danças porque eram saltadas.

Schottish - Chotes: dança europeia importada para o Brasil e dançada na côrte, tem ritmo 2/4. No Sul do País mas na baile popular que não implica um schottish da aristocracia o schottish passou para a polca.

Anexo III.2.A. Caderno



I-6

Coqueiro: dança de homens fantasiados distribuídos em partidos de diferentes côres.

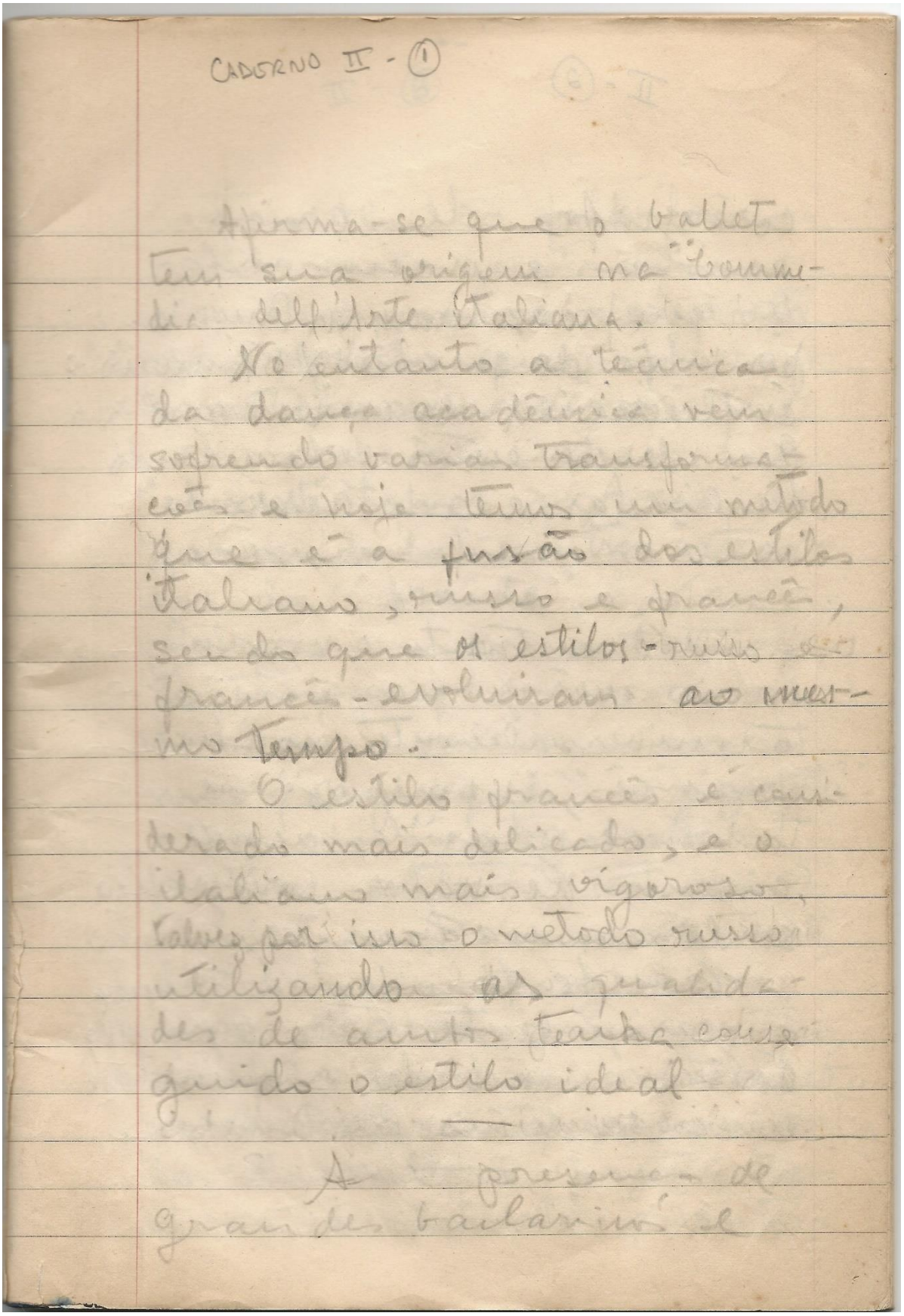
Cantam e dançam sob a batida dos côcos é dança encontrada no litoral sul fluminense e Norte Paulista (Paraíba Vicinguata).

Corta jaca: dança individual. O dançarino procura sob o ritmo executar movimentos rapidos com os pés como se estivesse cortando uma jaca. O ritmo musical é allegretto.

Miudinho: é uma especie de samba de roda com passos pequenos e movimentos rapidos muito conhecido no litoral fluminense e Valle Paraiba do Sul.

Mazurca no Sul é chamada de gaudéria.

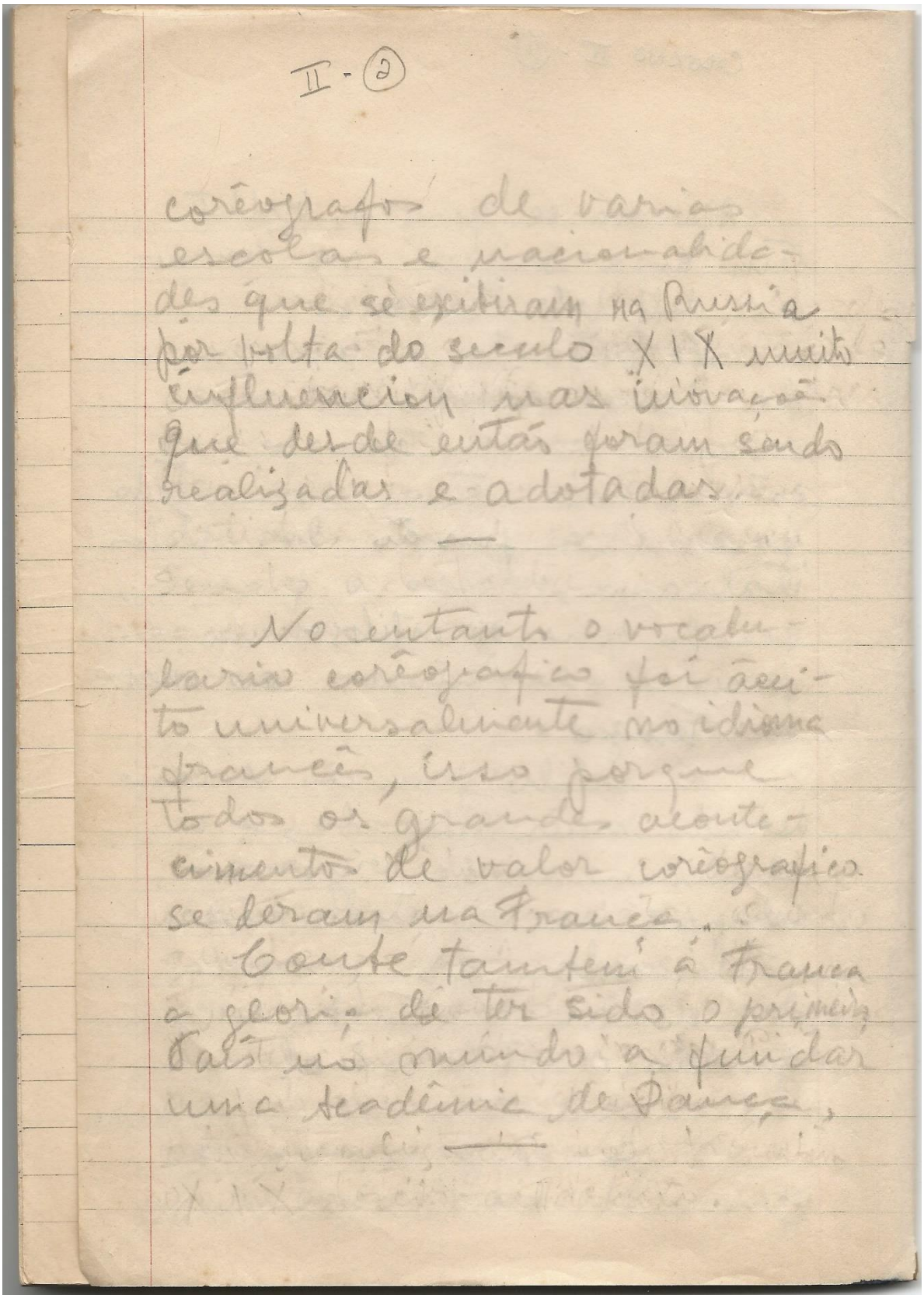
Anexo III.2.B. Caderno



CADERNO II - ①

Afirma-se que o ballet
tem sua origem na "Comme-
dia dell'Arte Italiana".
No entanto a técnica
da dança acadêmica vem
sofrendo várias transforma-
ções e hoje temos um método
que é a fusão dos estilos
italiano, russo e francês,
sendo que os estilos - russo e
francês - evoluiram ao mes-
mo tempo.
O estilo francês é consi-
derado mais delicado, e o
italiano mais vigoroso,
talvez por isso o método russo
utilizando as qualida-
des de ambos tenha conse-
guido o estilo ideal
—
A presença de
grandes bailarinos e

Anexo III.2.B. Caderno



II - (2)

coreógrafos de varias escolas e nacionalidades que se exibiram na Russia por volta do seculo XIX muito influenciou nas inovações que desde então foram sendo realizadas e adotadas.

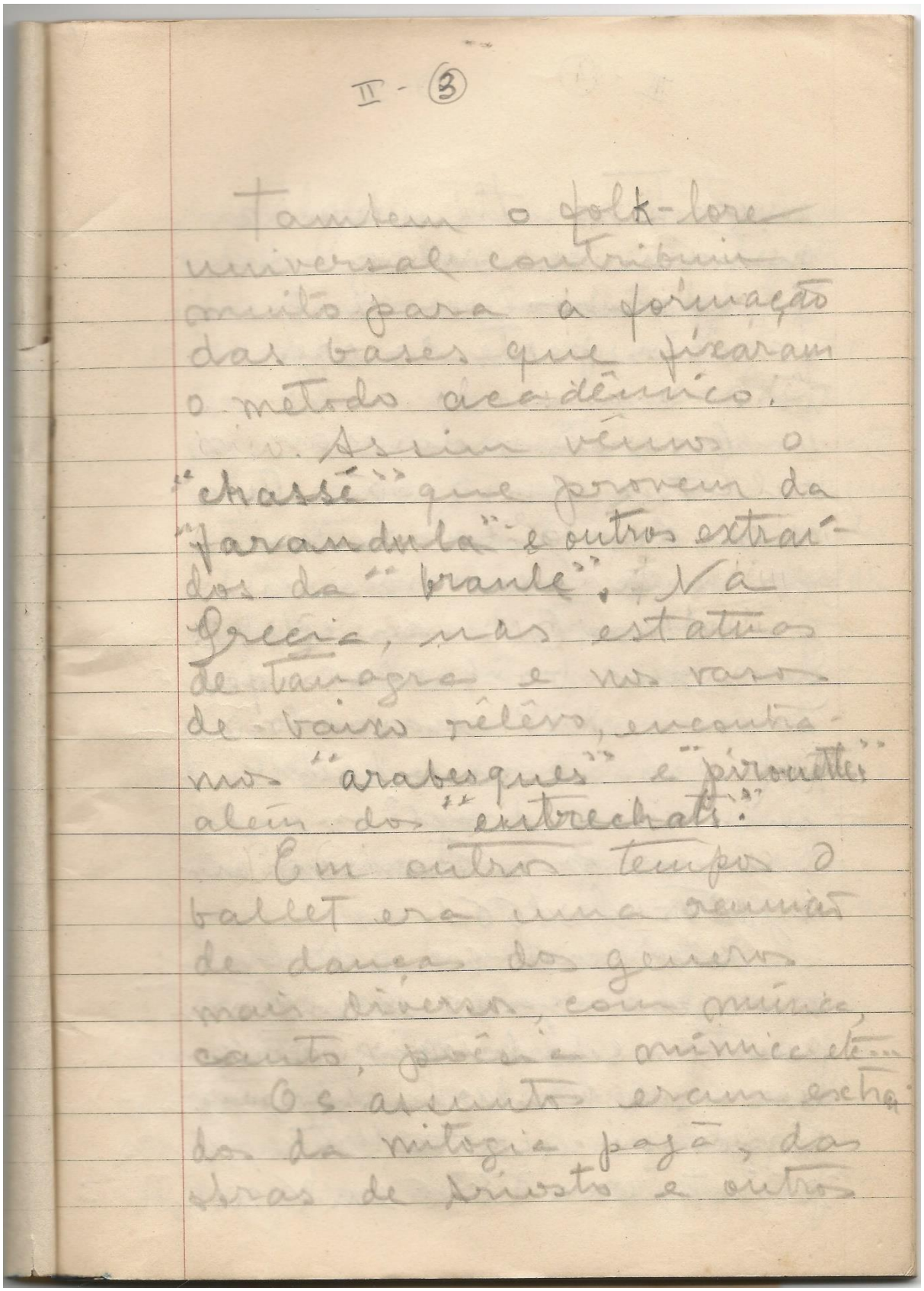
—

No entanto o vocabulario coreografico foi aceito universalmente no idioma francês, isso porque todos os grandes acontecimentos de valor coreografico se deram na França.

Coube tambem à França a gloria de ter sido o primeiro País no mundo a fundar uma Academia de Dança,

—

Anexo III.2.B. Caderno



II - (3)

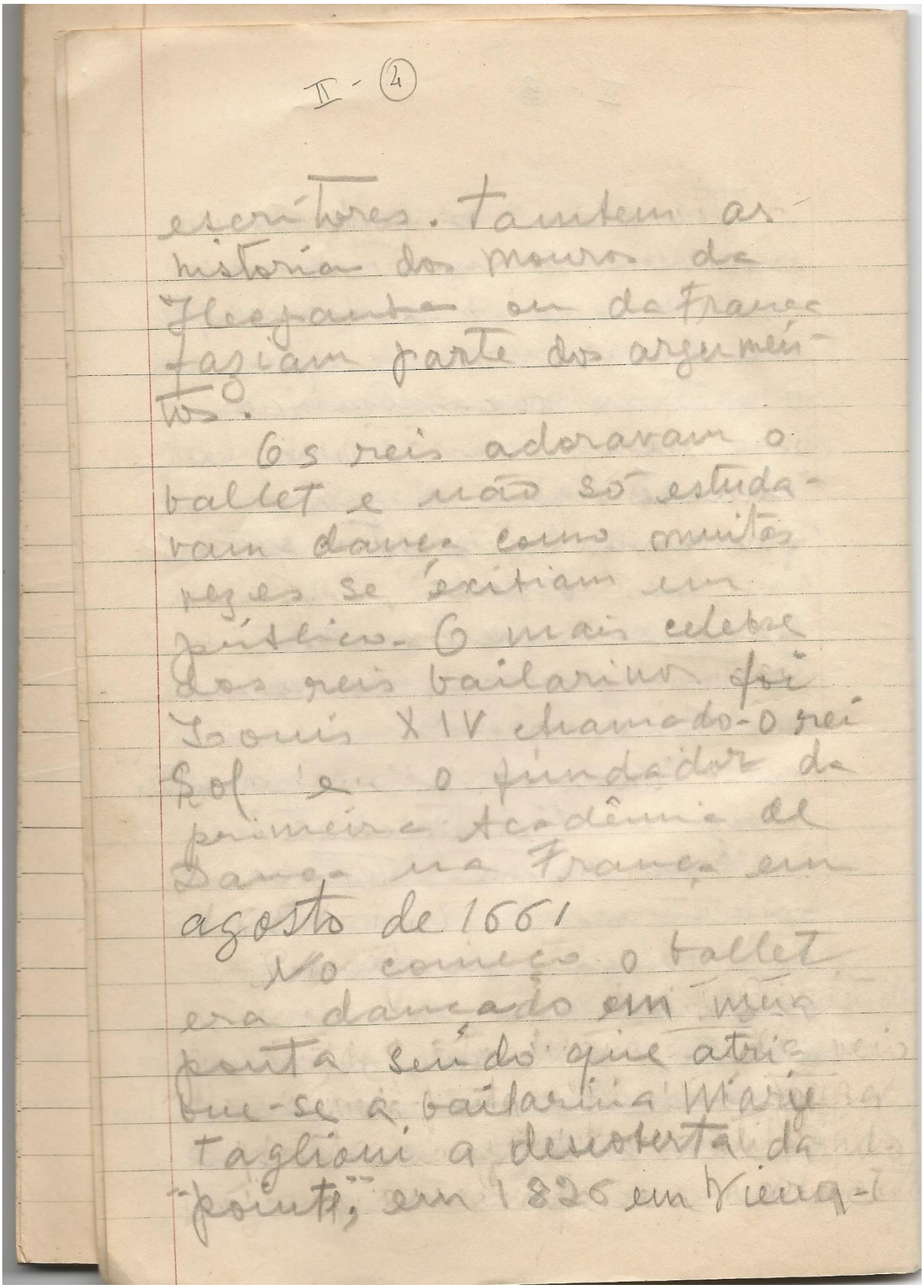
Também o folk-lore universal contribuiu muito para a formação das bases que fixaram o método acadêmico.

Assim vemos o "chassé" que provem da "farandula" e outros extraídos da "branle". Na Grecia, nas estatuas de Tanagra e nos vasos de vários relêvos, encontramos "arabesques" e "pirouettes" além dos "entrechats".

Em outro tempo o ballet era uma reunião de danças de generos mais diversos, com musica, canto, poesia, mimica etc...

Os assuntos eram escolhidos da mitologia pagã, das lendas de Ariosto e outros

Anexo III.2.B. Caderno



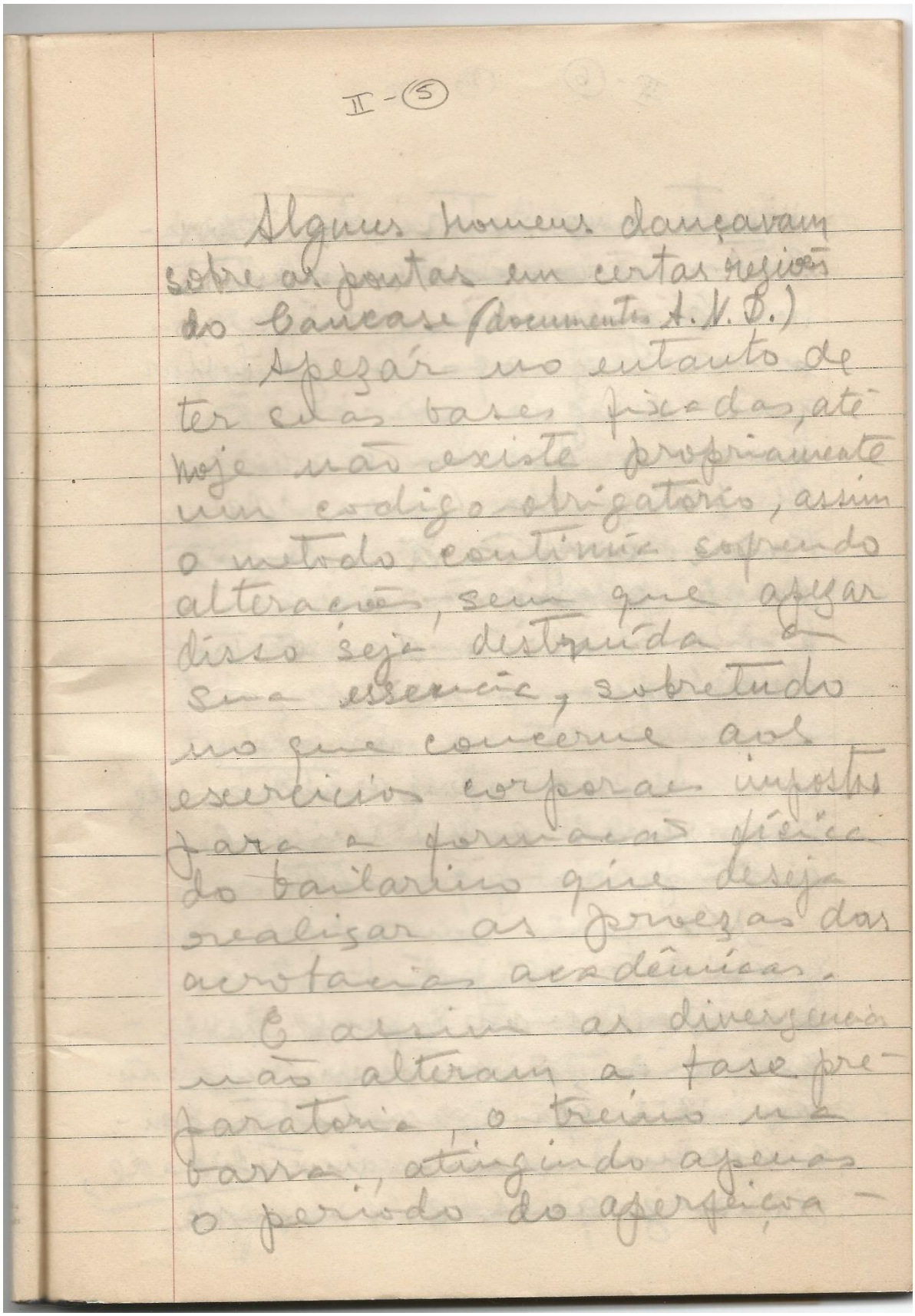
II - (4)

escritores. Também as
histórias dos mouros da
Hungria ou da França
faziam parte dos argumen-
tos.

Os reis adoravam o
ballet e não só estuda-
vam dança como muitos
reges se exibiam em
público. O mais celebre
dos reis bailarinos foi
Louis XIV chamado-o rei
Sol e o fundador da
primeira Academia de
Dança na França em
agosto de 1661

No começo o ballet
era dançado em meia
ponta sendo que atri-
bue-se à bailarina Maria
Taglioni a descoberta da
"pointe", em 1826 em Viena-

Anexo III.2.B. Caderno



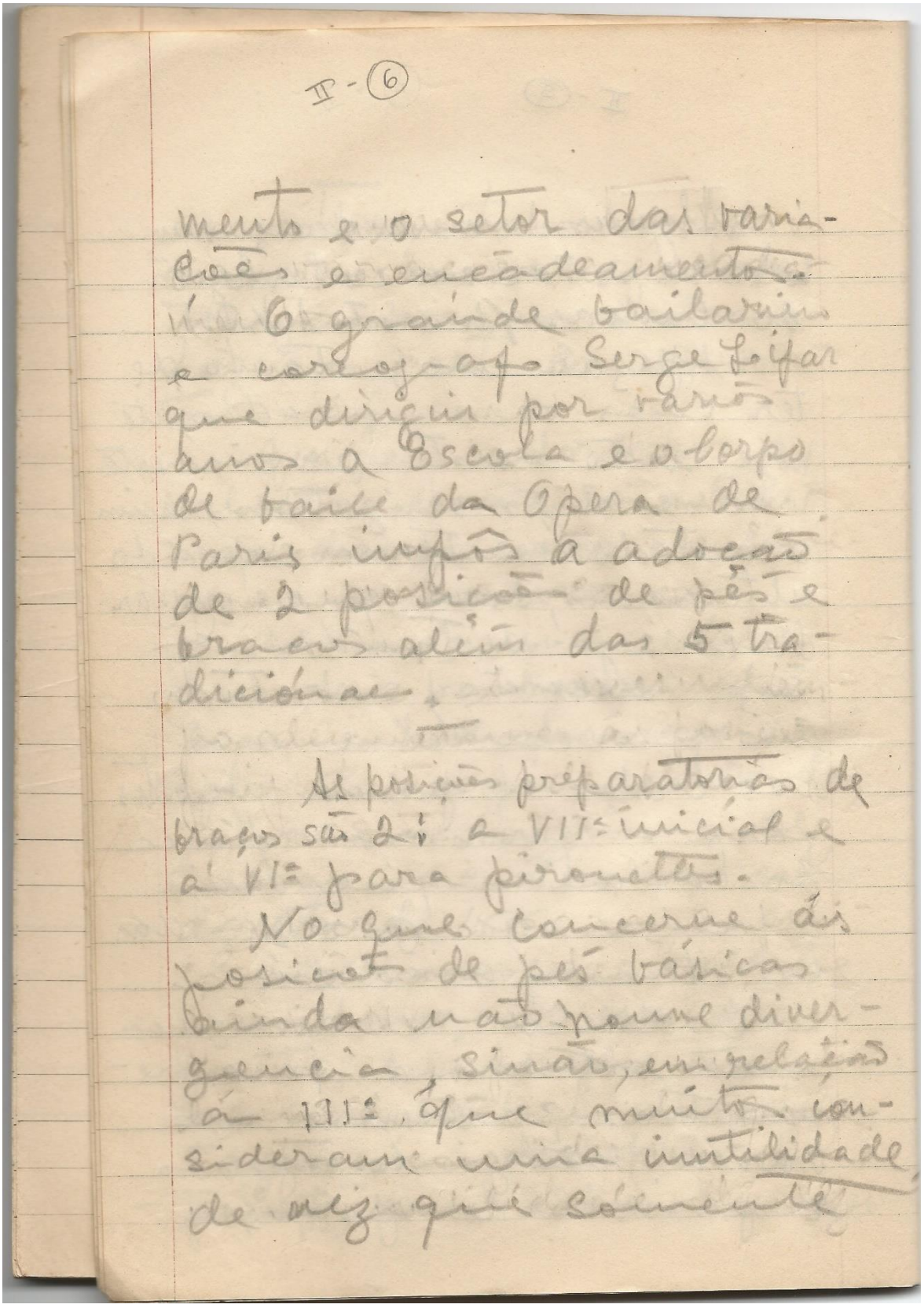
II - (5)

Alguns homens dançavam sobre as pontas em certas regiões do Cáucaso (Documentos A. N. D.)

Apesar no entanto de ter estas bases fixadas, até hoje não existe propriamente um código obrigatório, assim o método continúa sofrendo alterações, sem que apesar disso seja destruída sua essência, sobretudo no que concerne aos exercícios corporais impostos para a formação física do bailarino que deseja realizar as proezas das acrobacias acadêmicas.

É assim as divergências não alteram a fase preparatória, o treino na barra, atingindo apenas o período do aperfeiçoa-

Anexo III.2.B. Caderno



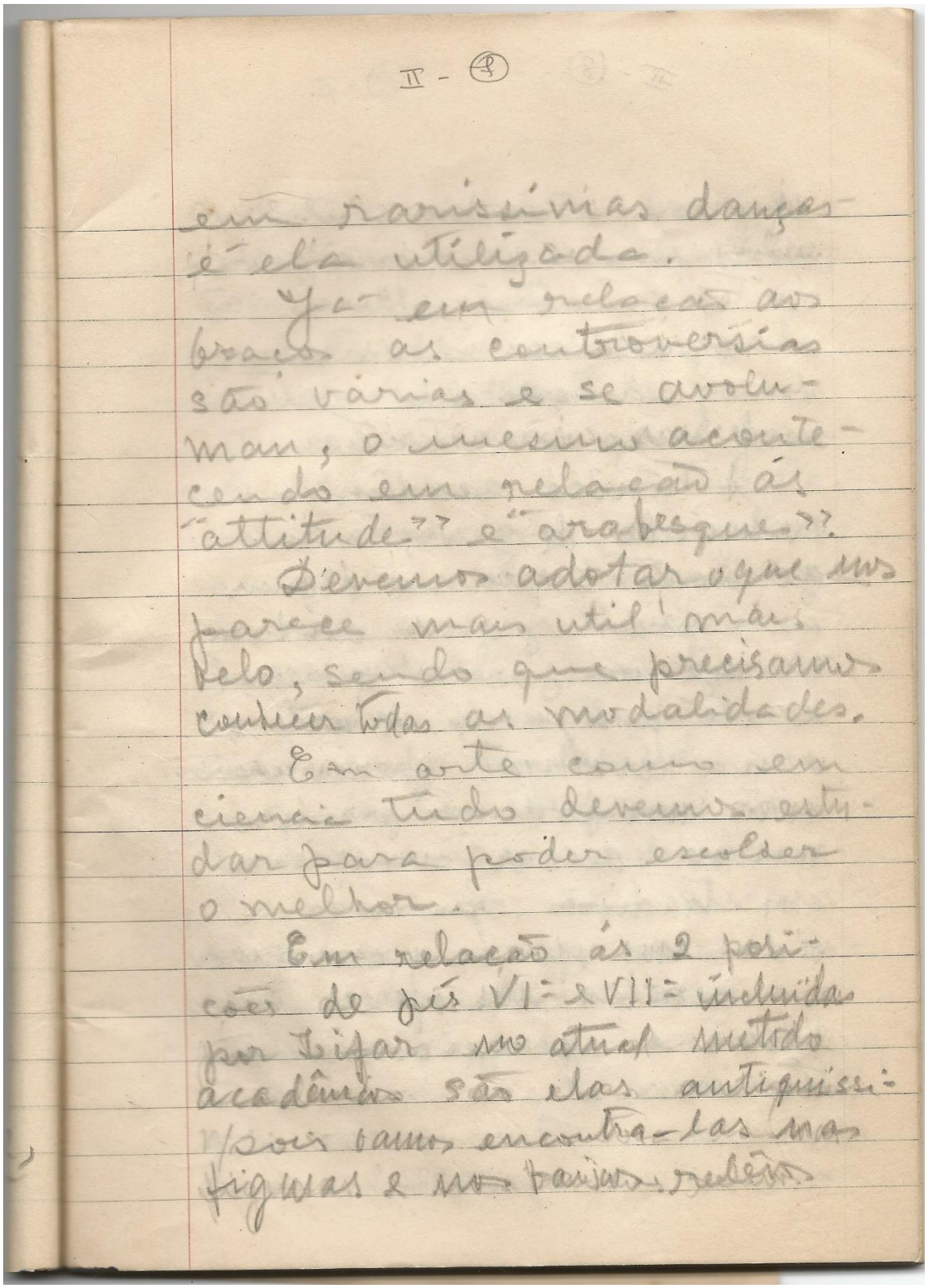
II - (6)

mento e o setor das variações e execução de amortecimento. É o grande bailarino e coreógrafo Serge Lifar que dirigiu por vários anos a Escola e o corpo de baile da Ópera de Paris impôs a adoção de 2 posições de pés e braços além das 5 tradicionais.

As posições preparatórias de braços são 2 a VII inicial e a VI para pirouettes.

No que concerne às posições de pés básicas ainda não houve divergência sinão, em relação à III, que muitos consideram uma inutilidade de uso quase somente

Anexo III.2.B. Caderno



II - (9)

em raríssimas danças é ela utilizada.

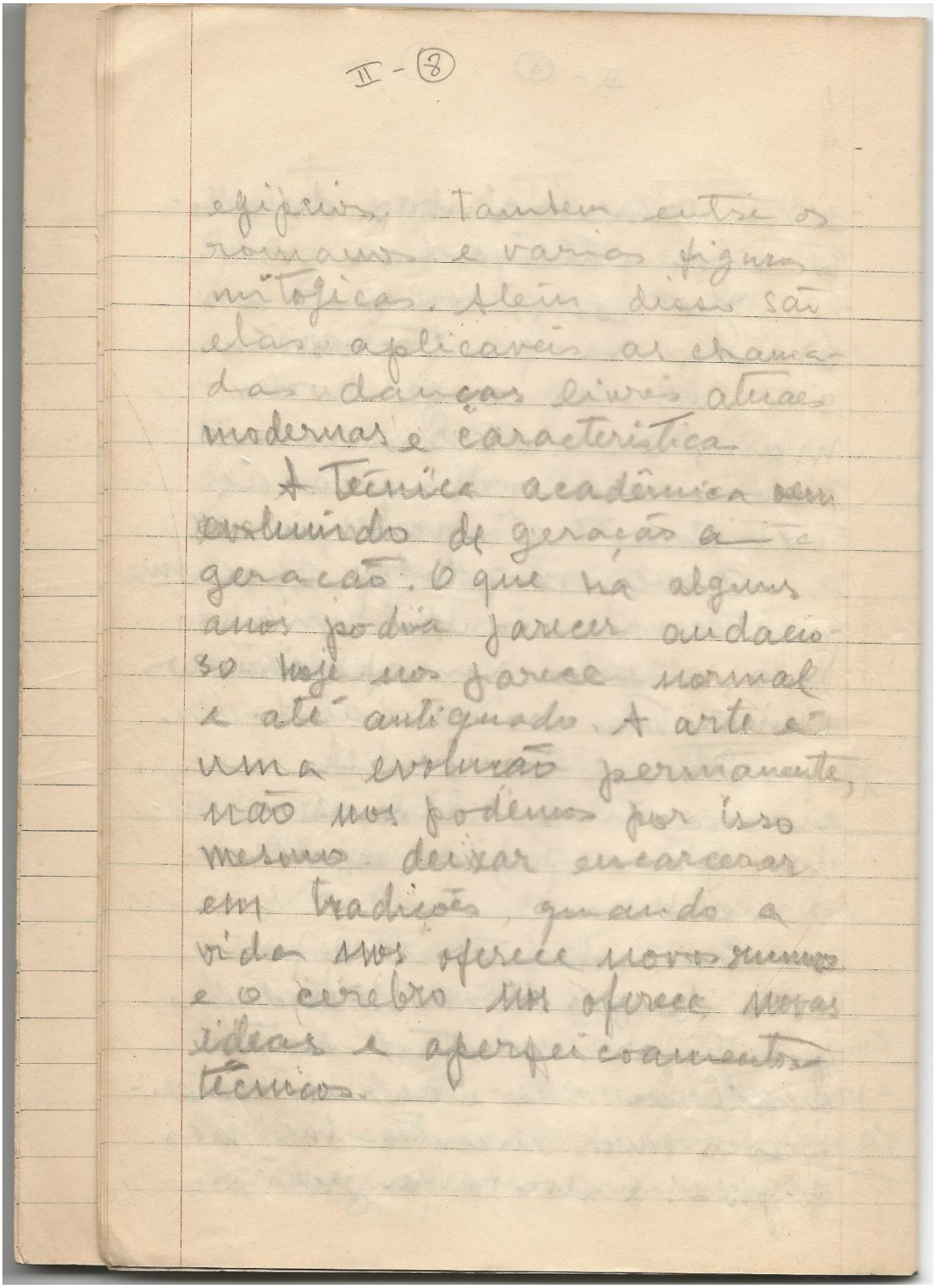
Já em relação aos braços as controversias são várias e se avolumam, o mesmo acontecendo em relação ás "attitude" e "arabesque".

Devemos adotar o que nos parece mais util mas, pelo, sendo que precisamos conhecer todas as modalidades.

Em arte como em ciencia tudo devemos estudar para poder escolher o melhor.

Em relação ás 2 posições de pés VI e VII incluidas por Tifar no atual metodo academico são elas antiquissimas como vamos encontra-las nas figuras e nos bailados gregos

Anexo III.2.B. Caderno

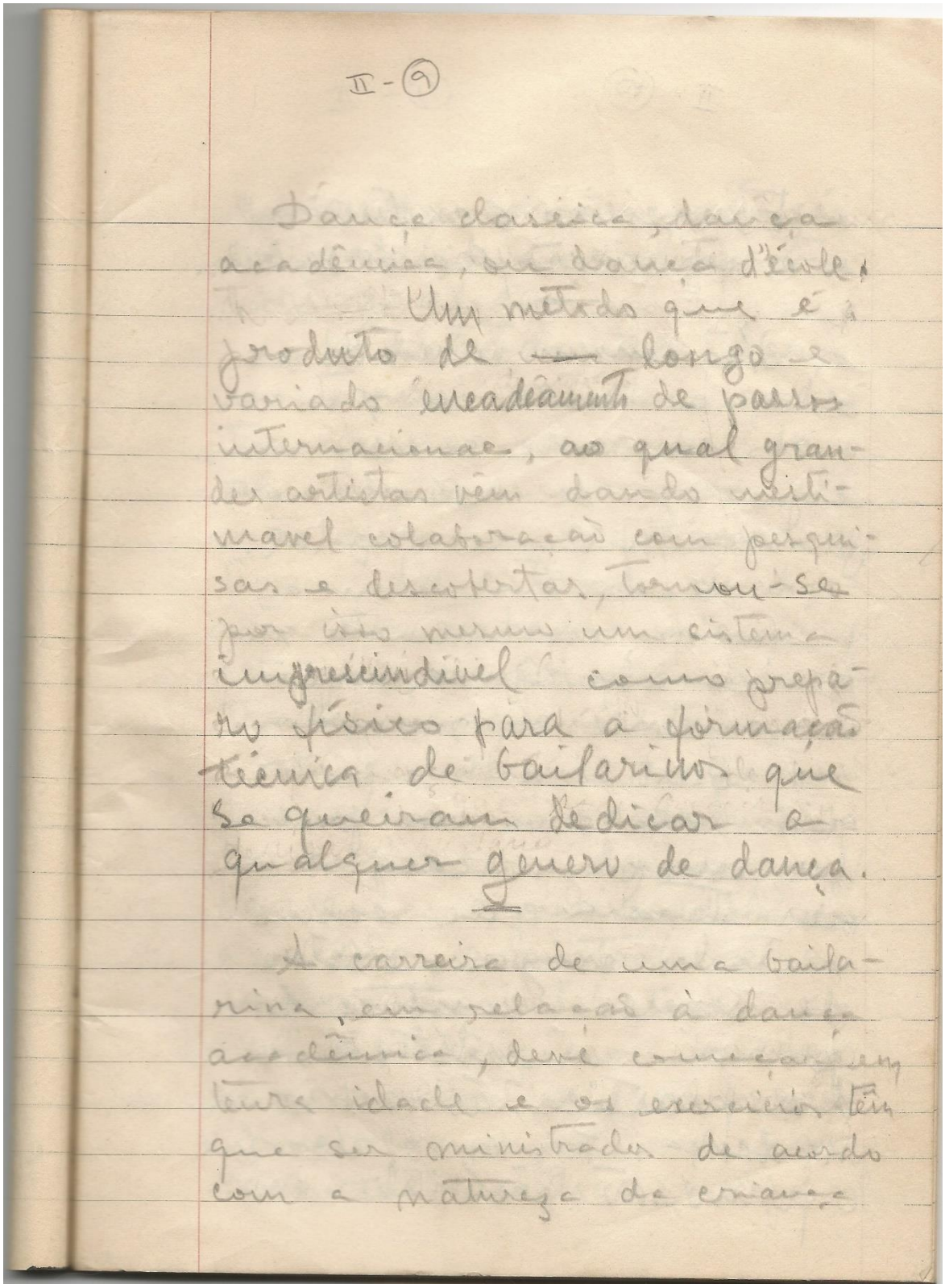


II - (8)

egípcios. Também entre os romanos e várias figuras mitológicas. Estas danças são elas aplicáveis as chamadas danças livres atuais modernas e característica.

A Técnica acadêmica vem evoluindo de geração a geração. O que há alguns anos podia parecer audacioso hoje nos parece normal e até antiquado. A arte é uma evolução permanente, não nos podemos por isso mesmo deixar encarcerar em tradições, quando a vida nos oferece novos ritmos e o cérebro nos oferece novas ideias e aperfeiçoamentos técnicos.

Anexo III.2.B. Caderno



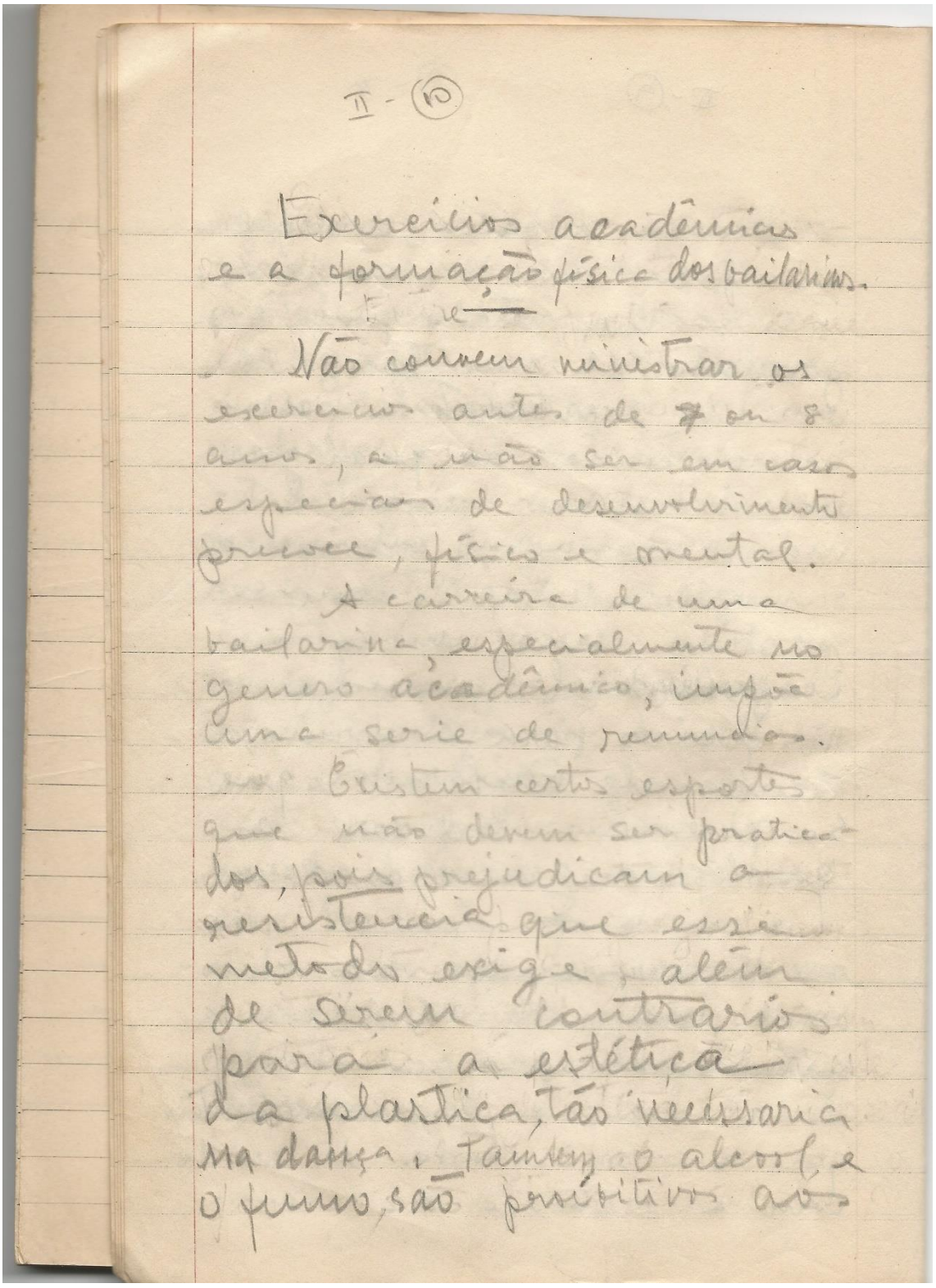
II - (9)

Dança clássica, dança acadêmica, ou dança d'école.

Um método que é produto de um longo e variado encadeamento de passos internacionais, ao qual grandes artistas vêm dando inestimável colaboração com pesquisas e descobertas. Tornou-se por isso mesmo um sistema insubstituível como preparo físico para a formação técnica de bailarinos que se queiram dedicar a qualquer gênero de dança.

A carreira de uma bailarina, em relação à dança acadêmica, deve começar em tenra idade e os exercícios têm que ser ministrados de acordo com a natureza da criança

Anexo III.2.B. Caderno



II - (10)

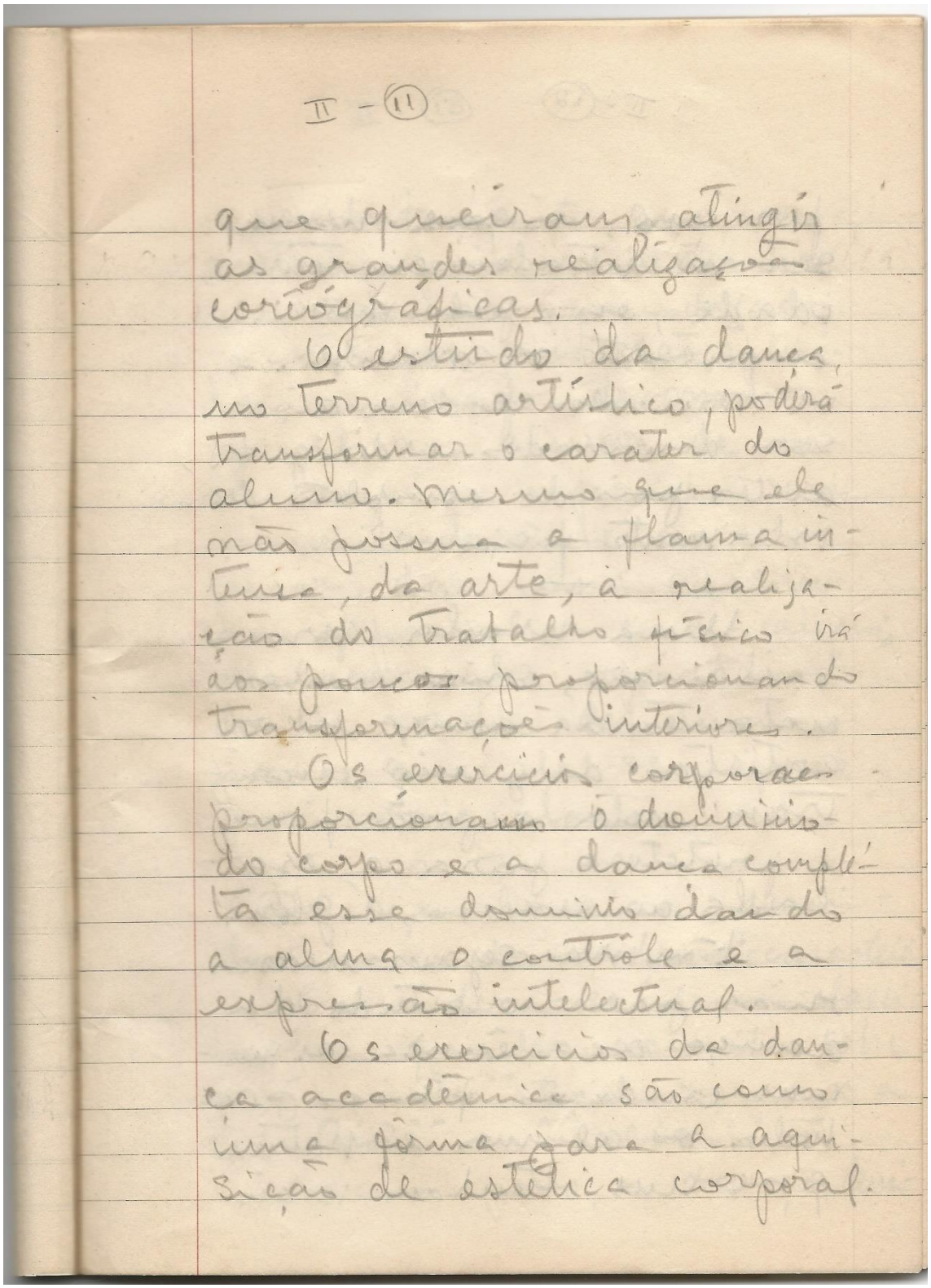
Exercícios academicos
e a formação física dos bailarinos.

Não convem ministrar os
exercicios antes de 7 ou 8
anos, a não ser em casos
especiais de desenvolvimento
precoce, físico e mental.

A carreira de uma
bailarina, especialmente no
genero académico, impõe
uma serie de renuncias.

Existem certos esportes
que não devem ser praticados, pois prejudicam a
resistencia que essa
meta de exige, além
de serem contrarios
para a estética
da plastica, tão necessaria
na dança. Tambem o alcool e
o fumo, são proibitivos ao

Anexo III.2.B. Caderno



II - (11)

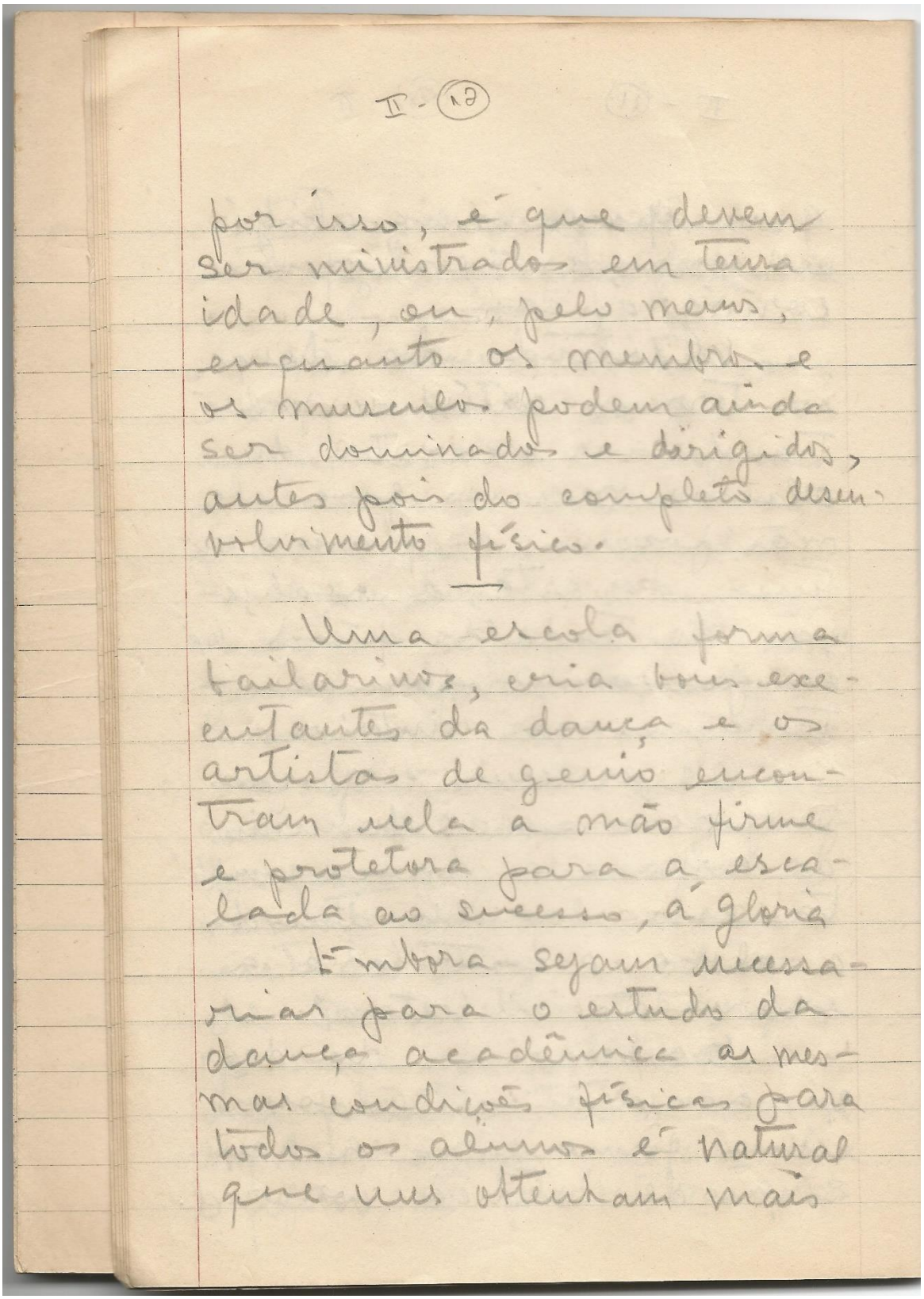
que queiram atingir as grandes realizações coreográficas.

O estudo da dança, no terreno artístico, poderá transformar o caráter do aluno. Mesmo que ele não possua a flama interior, da arte, à realização do trabalho físico irá aos poucos proporcionando transformações interiores.

Os exercícios corporais proporcionam o domínio do corpo e a dança completa esse domínio dando a alma o controle e a expressão intelectual.

Os exercícios da dança acadêmica são como uma forma para a aquisição de estética corporal.

Anexo III.2.B. Caderno



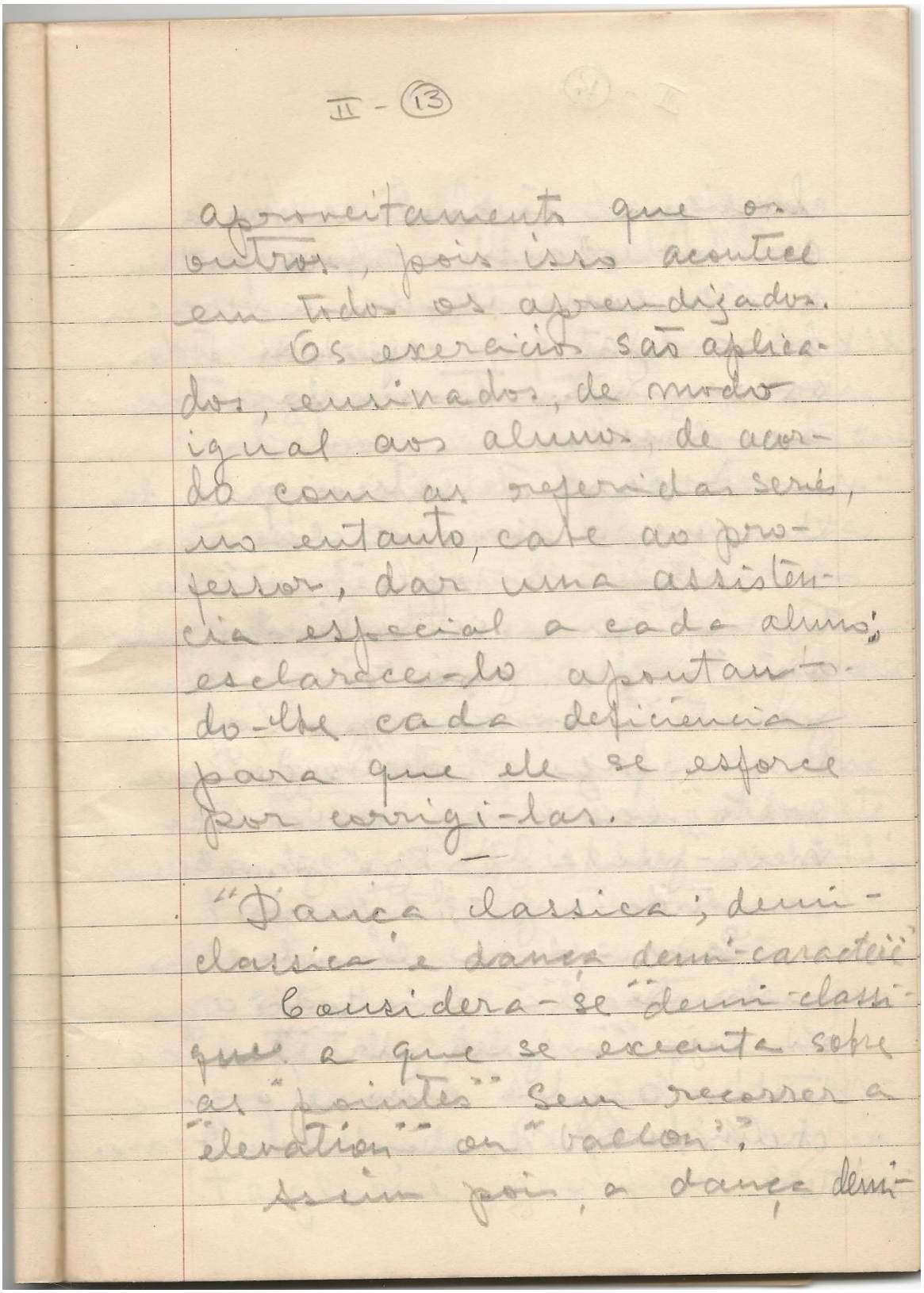
II - (12)

por isso, é que devem ser ministrados em tenra idade, ou, pelo menos, enquanto os membros e os músculos podem ainda ser dominados e dirigidos, antes pois do completo desenvolvimento físico.

Uma escola formando bailarinos, criando bons executantes da dança e os artistas de gênio encontram nela a mão firme e protetora para a escalada ao sucesso, à glória.

Embora sejam necessárias para o estudo da dança acadêmica as mesmas condições físicas para todos os alunos é natural que uns obtenham mais

Anexo III.2.B. Caderno



II - (13)

aproveitamento que os outros, pois isso acontece em todos os aprendizados.

Os exercícios são aplicados, ensinados, de modo igual aos alunos de acordo com as referidas séries, no entanto, cabe ao professor, dar uma assistência especial a cada aluno, esclarecendo-lo apontando-lhe cada deficiência para que ele se esforce por corrigi-las.

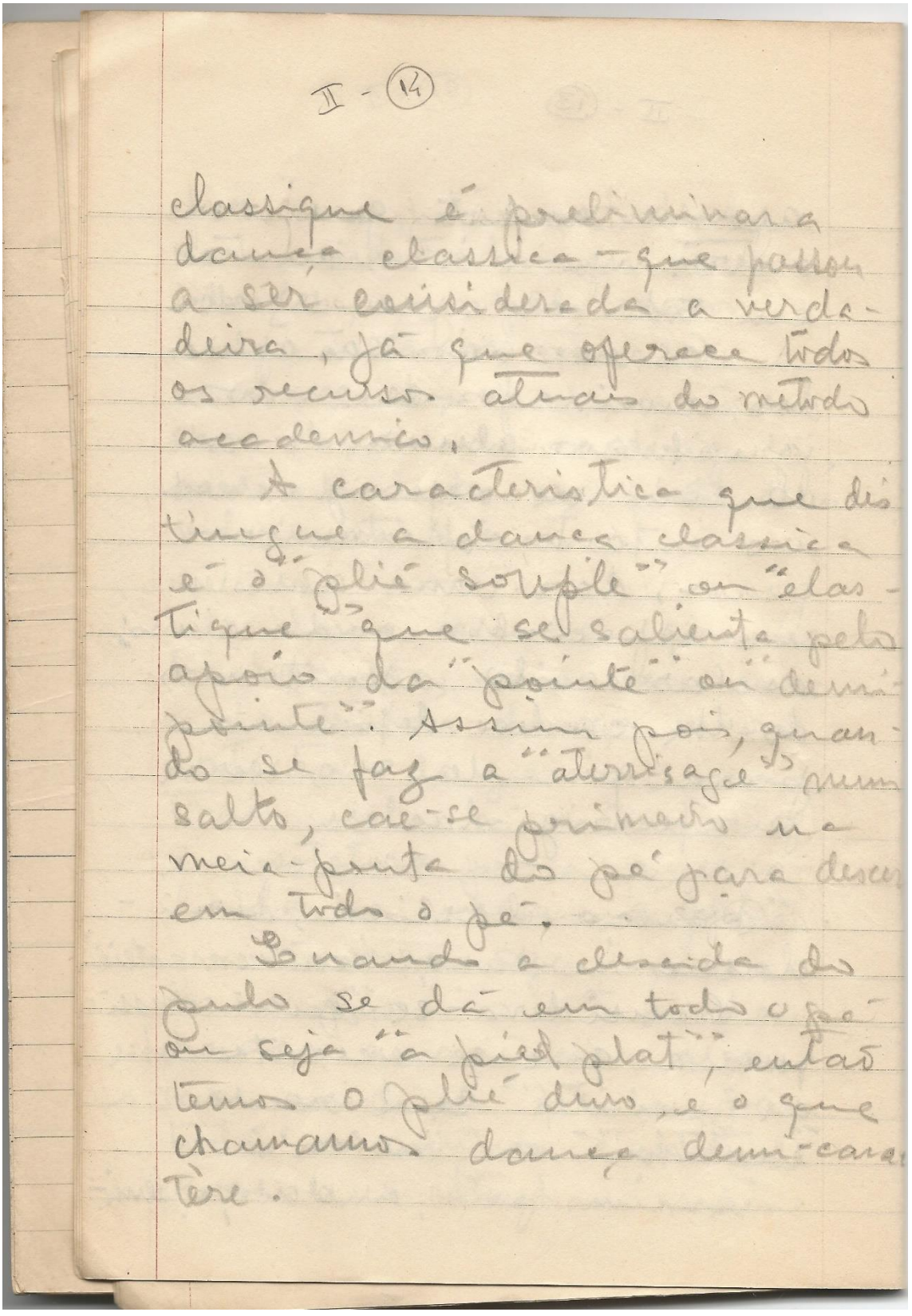
—

"Dança clássica; demi-clássica" e dança demi-caracter"

Considera-se "demi-classique" a que se executa sobre as "pointes" sem recorrer a "elevation" ou "vacon";

Assim pois, a dança demi-

Anexo III.2.B. Caderno



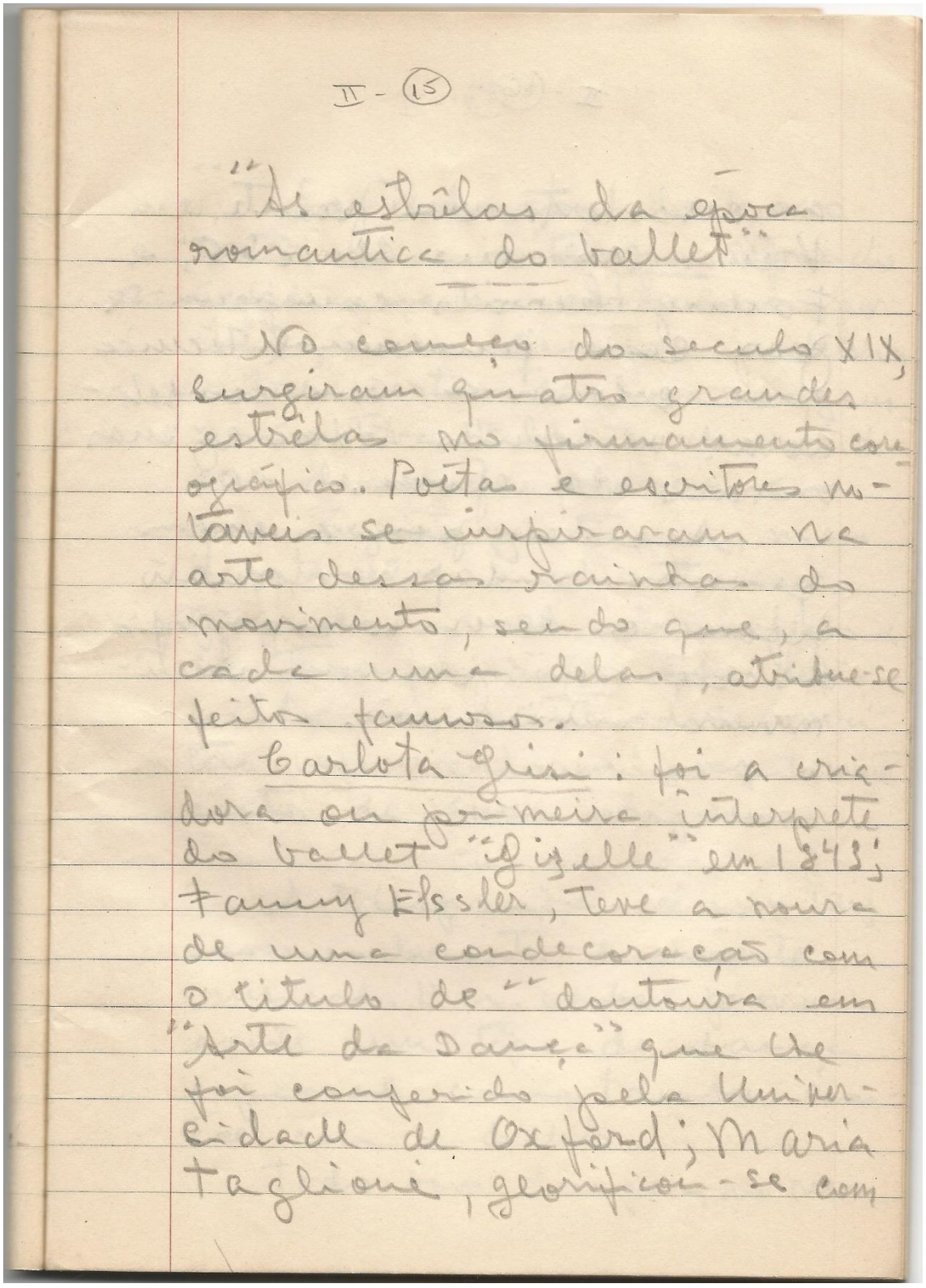
II - (14)

classique é preliminar a
dança clássica - que passou
a ser considerada a verda-
deira, já que oferece todos
os recursos. atuais do método
academico.

A característica que dis
tingue a dança clássica
é o "plié souple" ou "elas-
tique" que se salienta pelo
apoio da "pointe" ou "demi-
pointe". Assim pois, quan-
do se faz a "atterissage" num
salto, cai-se primeiro na
meia-ponta do pé para desce
em todo o pé.

Quando a descida do
corpo se dá em todo o pé
ou seja "a pied plat", então
temos o plié duro, e o que
chamamos dança demi-carac-
tère.

Anexo III.2.B. Caderno



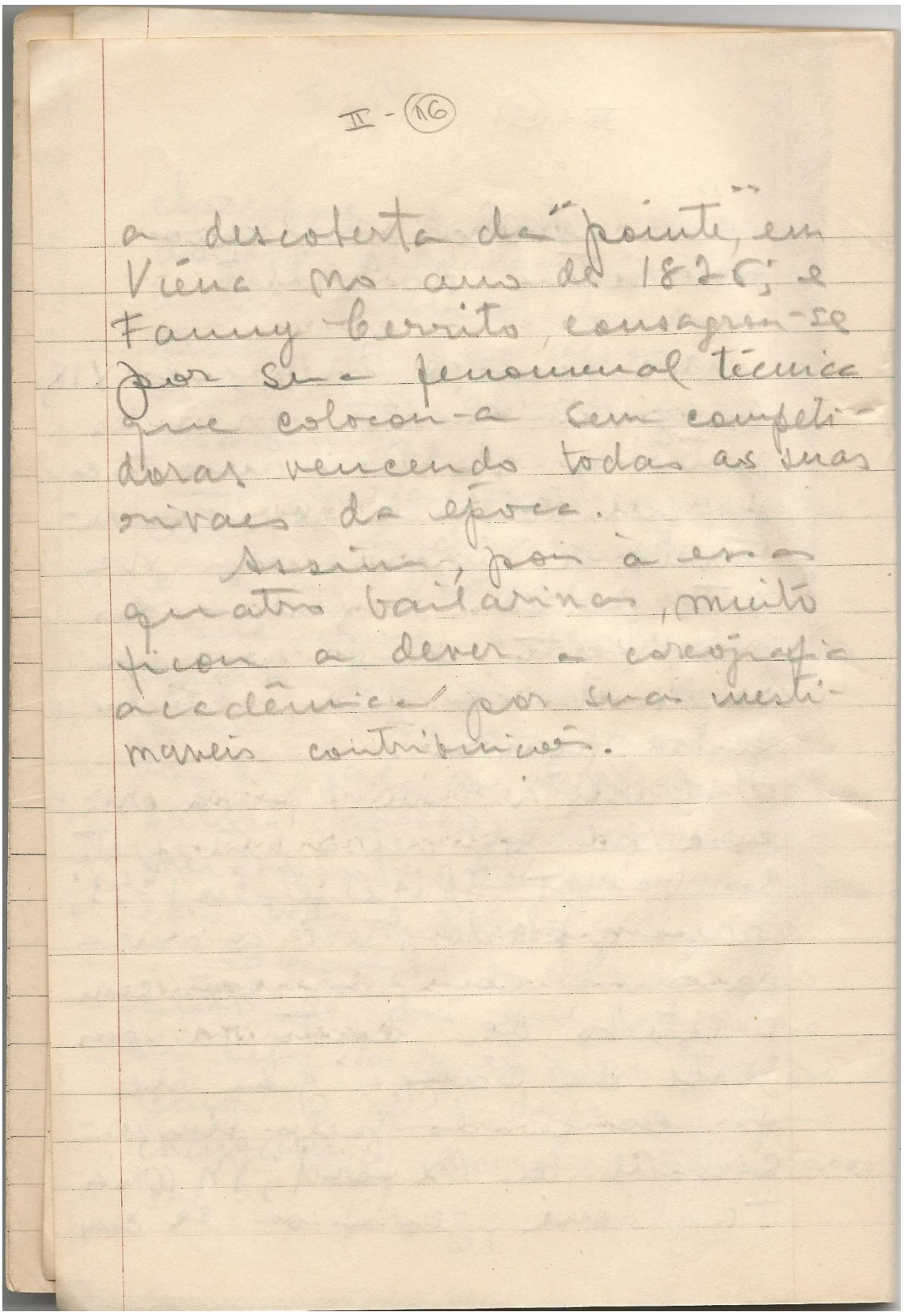
II - (15)

"As estrêlas da época romantica do ballet"

No começo do seculo XIX, surgiram quatro grandes estrêlas no firmamento coreográfico. Poêtas e escritores musicais se inspiraram na arte dessas rainhas do movimento, sendo que, a cada uma delas, atribue-se feitos famosos.

Carlota Grisi: foi a criadora ou primeira interprete do ballet "Giselle" em 1843; Fanny Elssler, teve a honra de uma condecoração com o titulo de "doutora em "Arte da Dança" que lhe foi conferido pela Universidade de Oxford; Maria Taglioni, glorificou-se com

Anexo III.2.B. Caderno

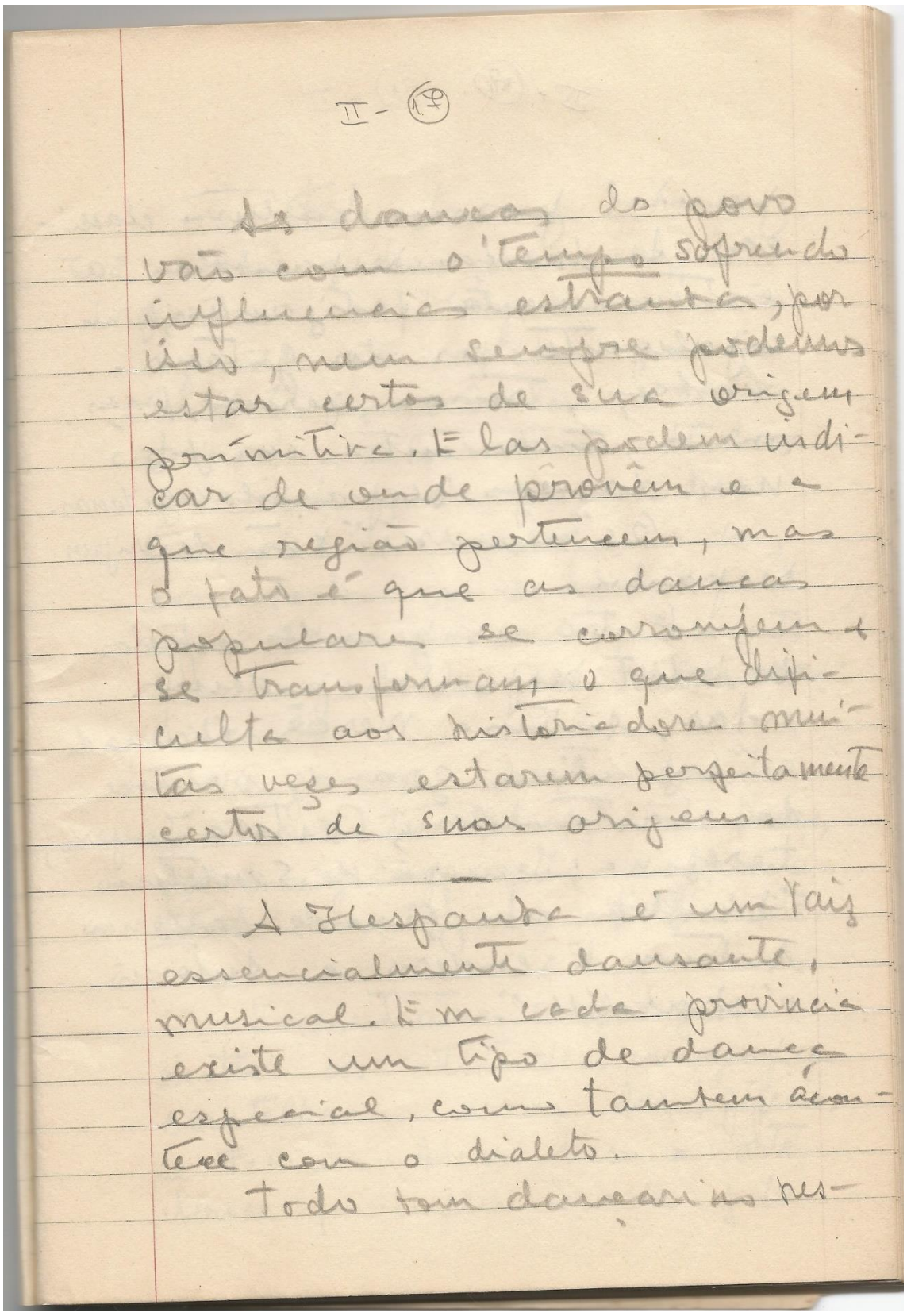


II - (16)

a descoberta da "ponte" em Viena no ano de 1825; e Fanny Cerrito, consagrou-se por sua fenomenal técnica que colocou-a em competições vencendo todas as suas rivais da época.

Assim, por essas quatro bailarinas, muito ficou a dever a coreografia acadêmica por suas inestimáveis contribuições.

Anexo III.2.B. Caderno



II - (1.ª)

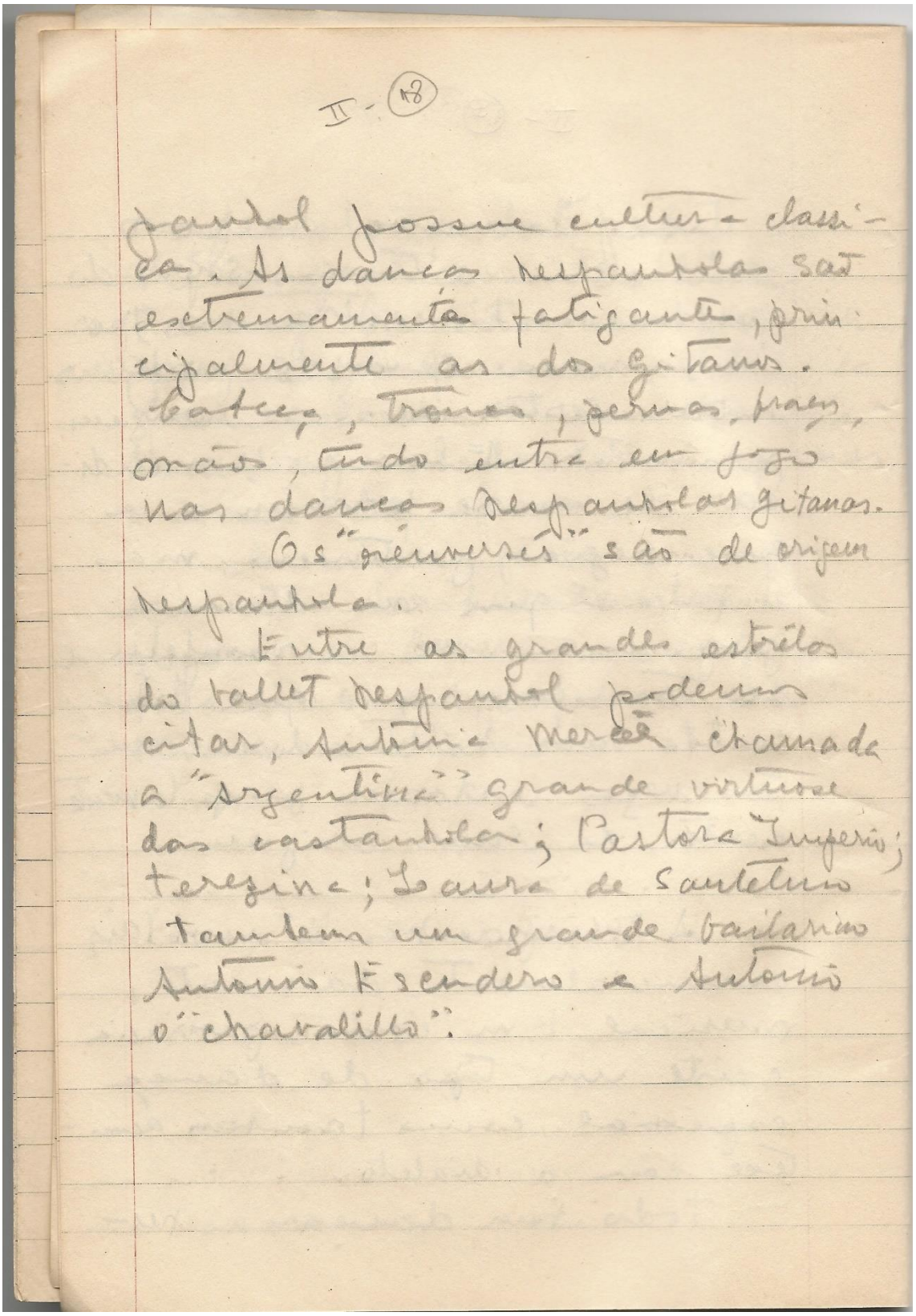
As danças do povo vão com o tempo sofrendo influencias estranhas, por isso, nem sempre podemos estar certos de sua origem primitiva. E las podem indicar de onde provêm e a que regiões pertencem, mas o fato é que as danças populares se conservam e se transformam o que dificulta aos historiadores muitas vezes estarem perfeitamente certos de suas origens.

—

A Hespanha é um país essencialmente dansante, musical. Em cada provincia existe um tipo de dança especial, como tambem acontece com o dialeto.

Todo tem dansarino pes-

Anexo III.2.B. Caderno



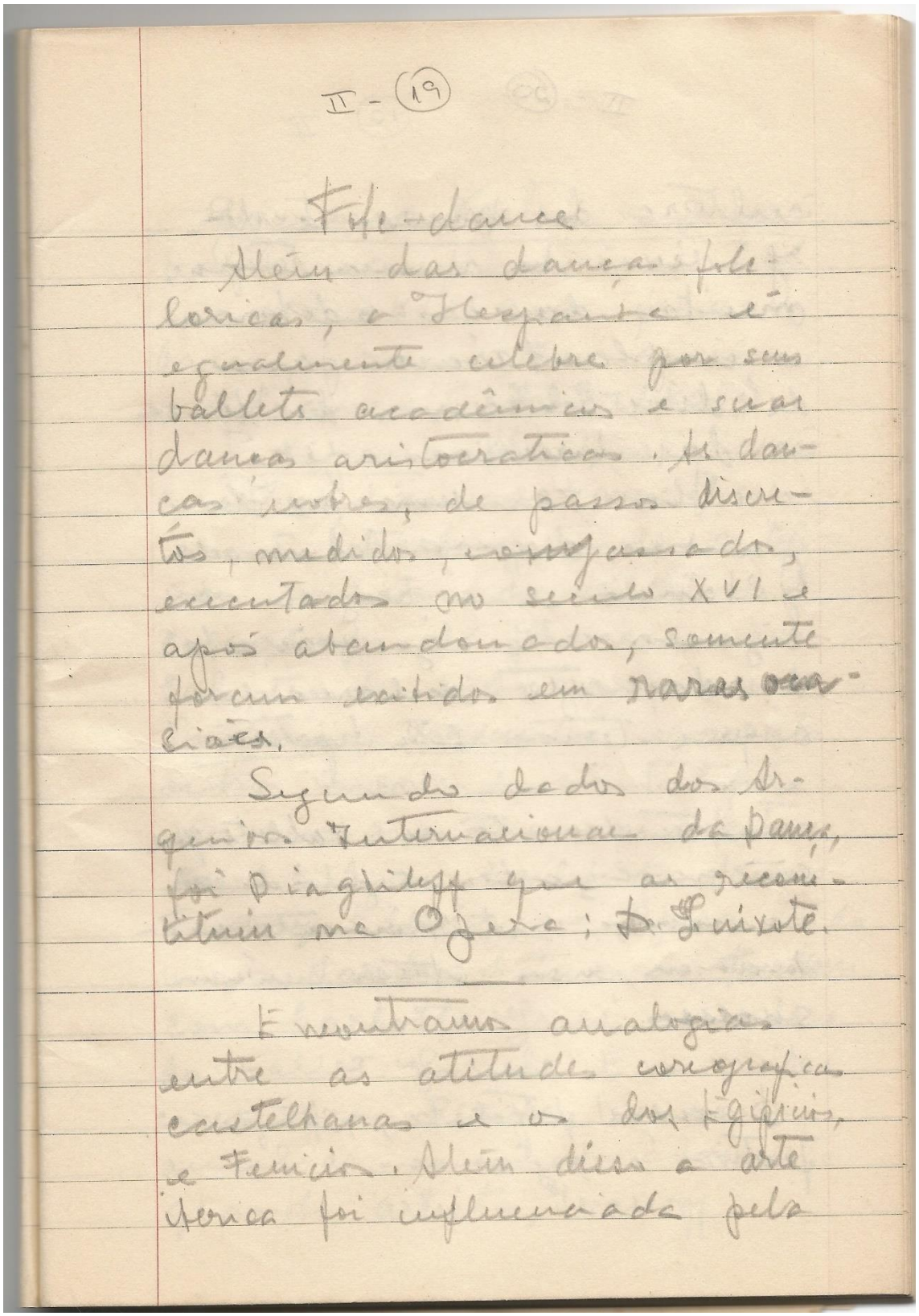
II - (18)

Espanhol possue cultura clássica. As danças espanholas são extremamente fatigantes, principalmente as dos ciganos. Bateça, Trancas, pernas, braços, mãos, tudo entra em jogo nas danças espanholas ciganas.

Os "grenneses" são de origem espanhola.

Entre as grandes estrêlas do ballet espanhol podemos citar, Antonia Mercê chamada a "Argentina" grande virtuose das castanholas; Pastora Imperio; Teresina; Laura de Santelmo tambem um grande bailarino Antonio Escudero e Antonio o "Chavalillo".

Anexo III.2.B. Caderno



II - (19)

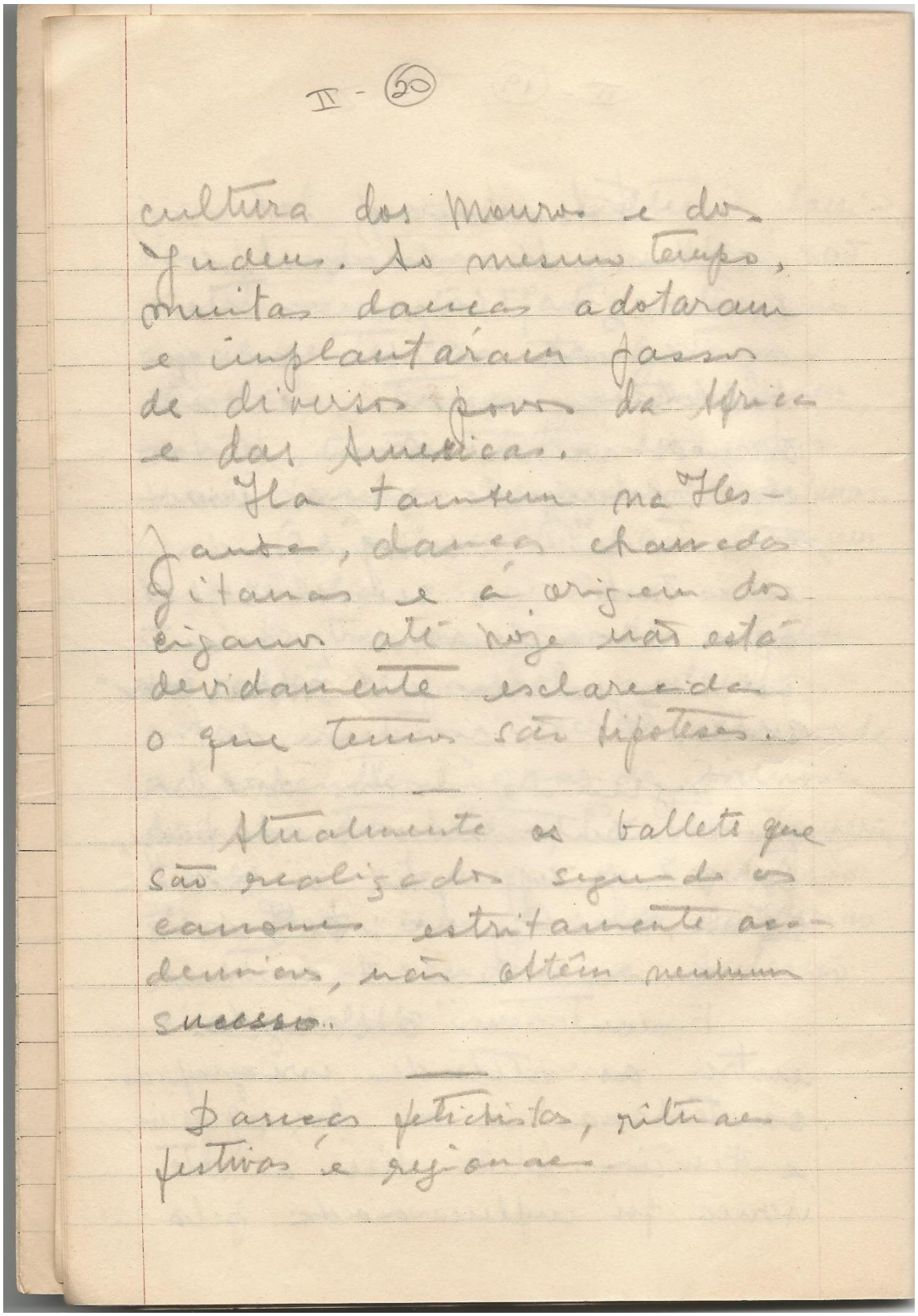
Folk-dance

Além das danças folclóricas, a Hespanha é egualmente celebre por seus ballets academicos e suas danças aristocraticas. As dancas serios, de passo discretos, medidos, compassados, executados no seculo XVI e após abandonados, somente foram exibidos em raras occasiões.

Segundo dados do Archivo Internacional da Dança, foi Diaghilew que as reconstituiu na Opera: O Solitario.

Encontramos analogias entre as attitudes coreographicas castelhanas e as dos Egipcios e Fenicios. Além disso a arte iberica foi influenciada pelo

Anexo III.2.B. Caderno



II - (20)

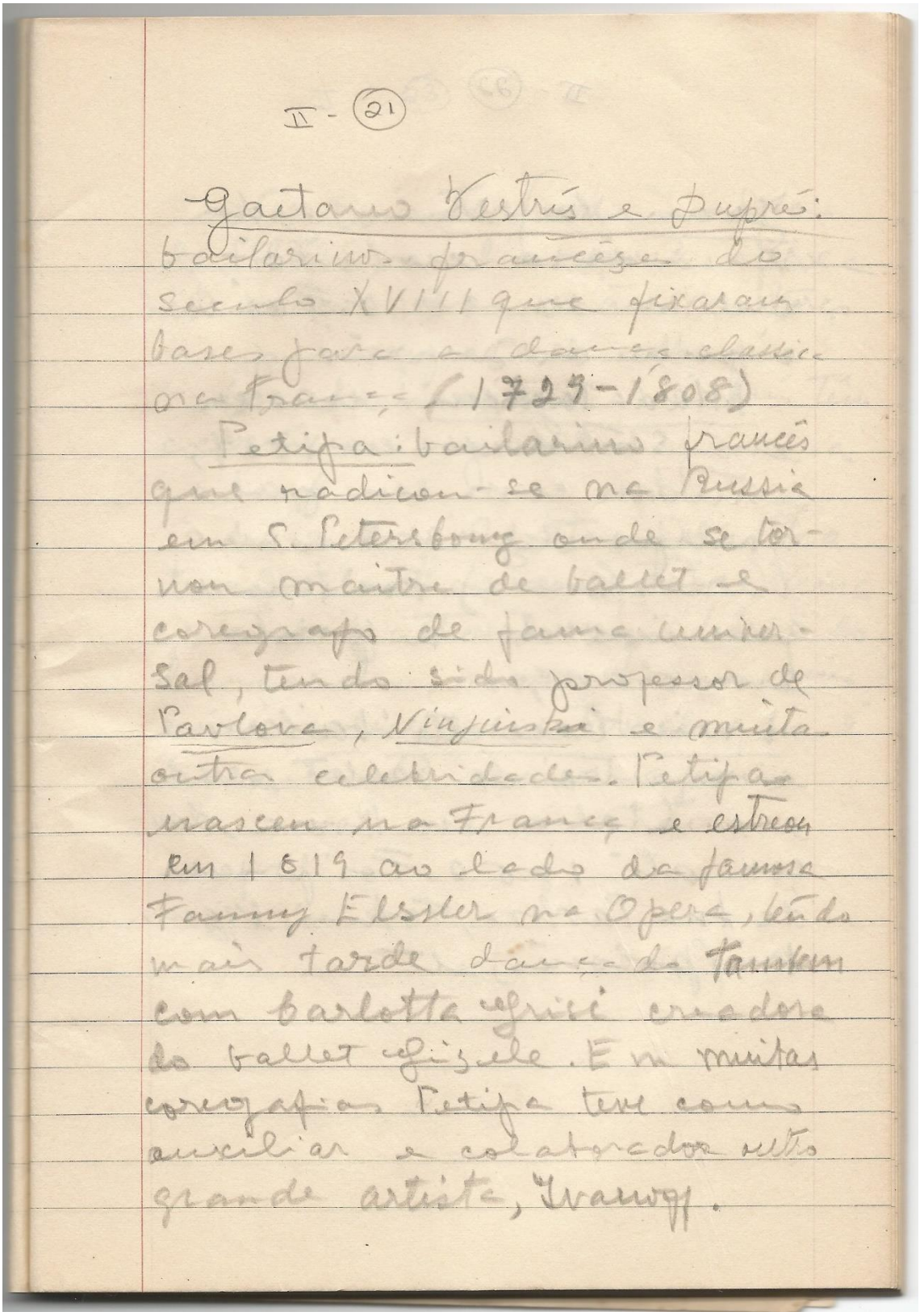
cultura dos mouros e dos judeus. Ao mesmo tempo, muitas danças adotaram e implantaram passos de diversos povos da África e das Américas.

Há também melodias, danças chamadas ciganas e a origem dos ciganos até hoje não está devidamente esclarecida o que temos são hipóteses.

Atualmente os balletes que são realizados segundo os cânones estritamente acadêmicos, não obtêm nenhum sucesso.

Danças fetichistas, rituais festivos e regionais

Anexo III.2.B. Caderno

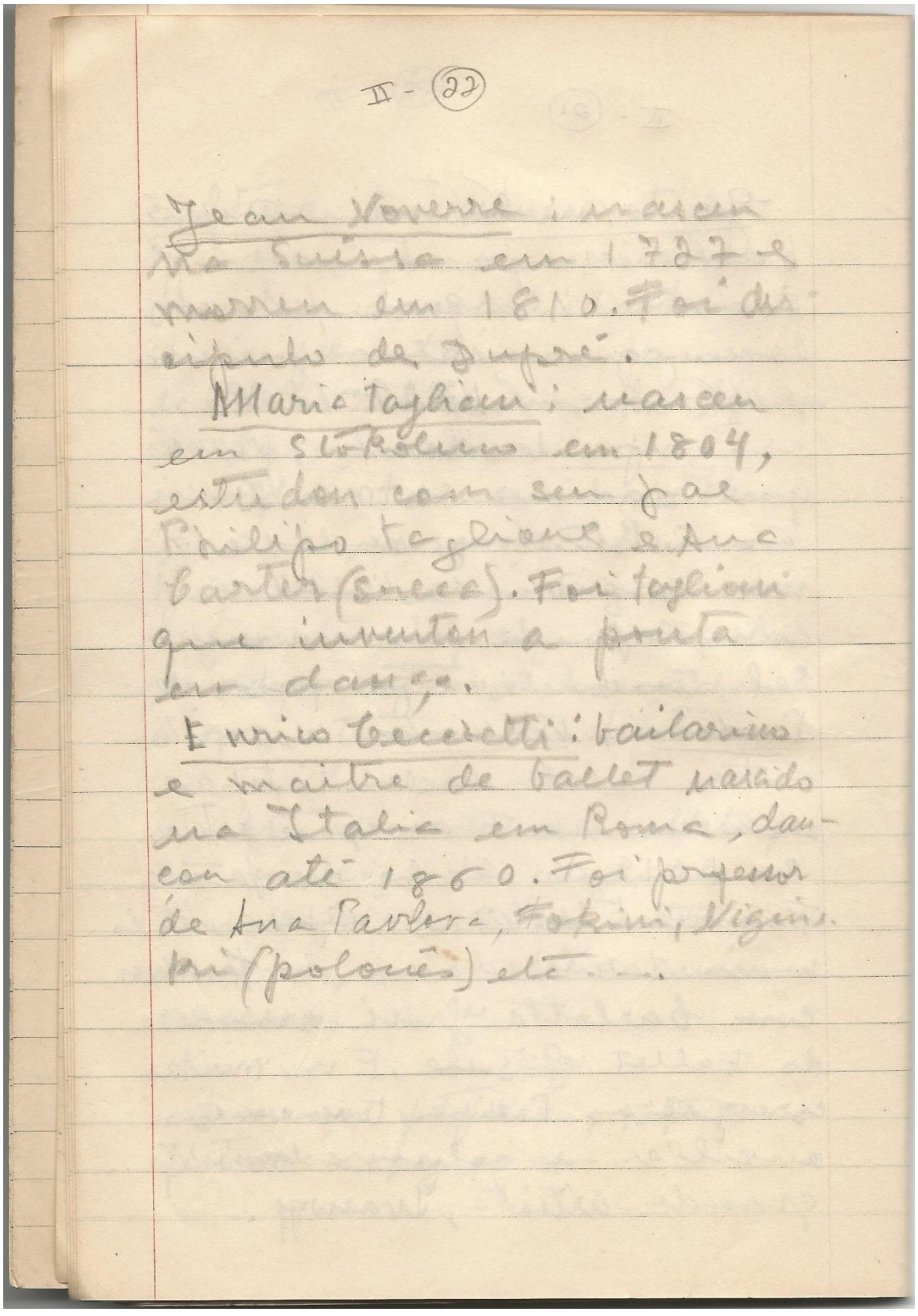


II - (21)

Gaetano Vestris e Dupré:
bailarinos franceses do
século XVIII que fixaram
bases para a dança clássica
na França (1729-1808)

Petipa: bailarino francês
que radicou-se na Rússia
em S. Petersburgo onde se tor-
nou mestre de ballet e
coreógrafo de fama univer-
sal, tendo sido professor de
Pavlova, Nijinski e muita
outra celebridades. Petipa
nasceu na França e estreou
em 1819 ao lado da famosa
Fanny Elsler na Opera, tendo
mais tarde dançado com Taglioni
com Carlotta Grisi criadora
do ballet Giselle. E na muitas
coreografias Petipa teve como
auxiliar e colaborador outro
grande artista, Ivanoff.

Anexo III.2.B. Caderno



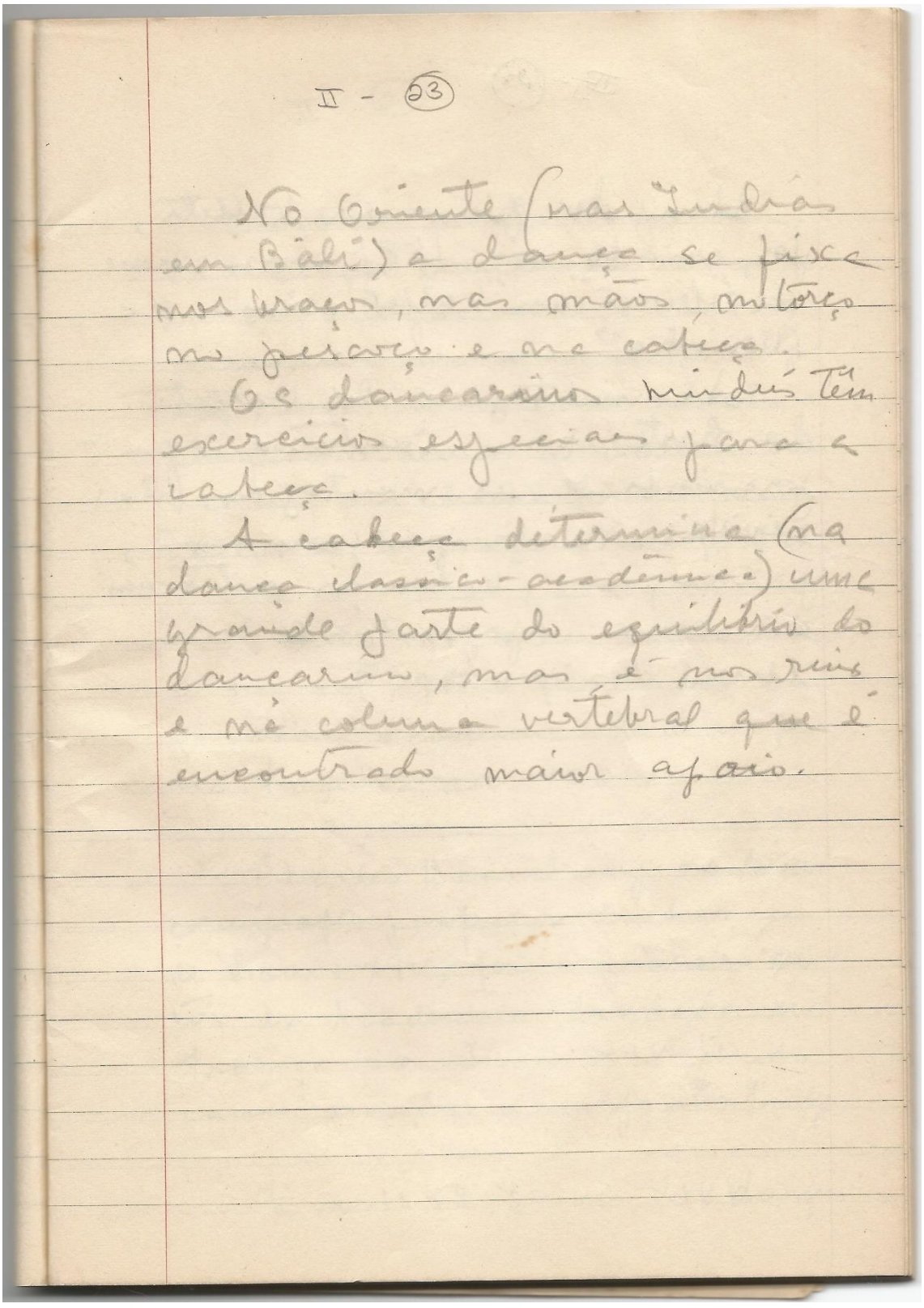
II - (22)

Jean Noverre: nascen
na Suissa em 1727 e
morren em 1810. Foi dis-
cipulo de Dupré.

Maria Taglioni: nascen
em Stokolmo em 1804,
estudon com seu pai
Filipo Taglioni e Ana
Carter (Suecca). Foi Taglioni
que inventan a ponta
em dança.

Enrico Cecchetti: bailarino
e maitre de ballet nasido
na Italia em Roma, dan-
con até 1850. Foi professor
de Ana Pavlova, Fokine, Nijins-
ki (polonês) etc...

Anexo III.2.B. Caderno



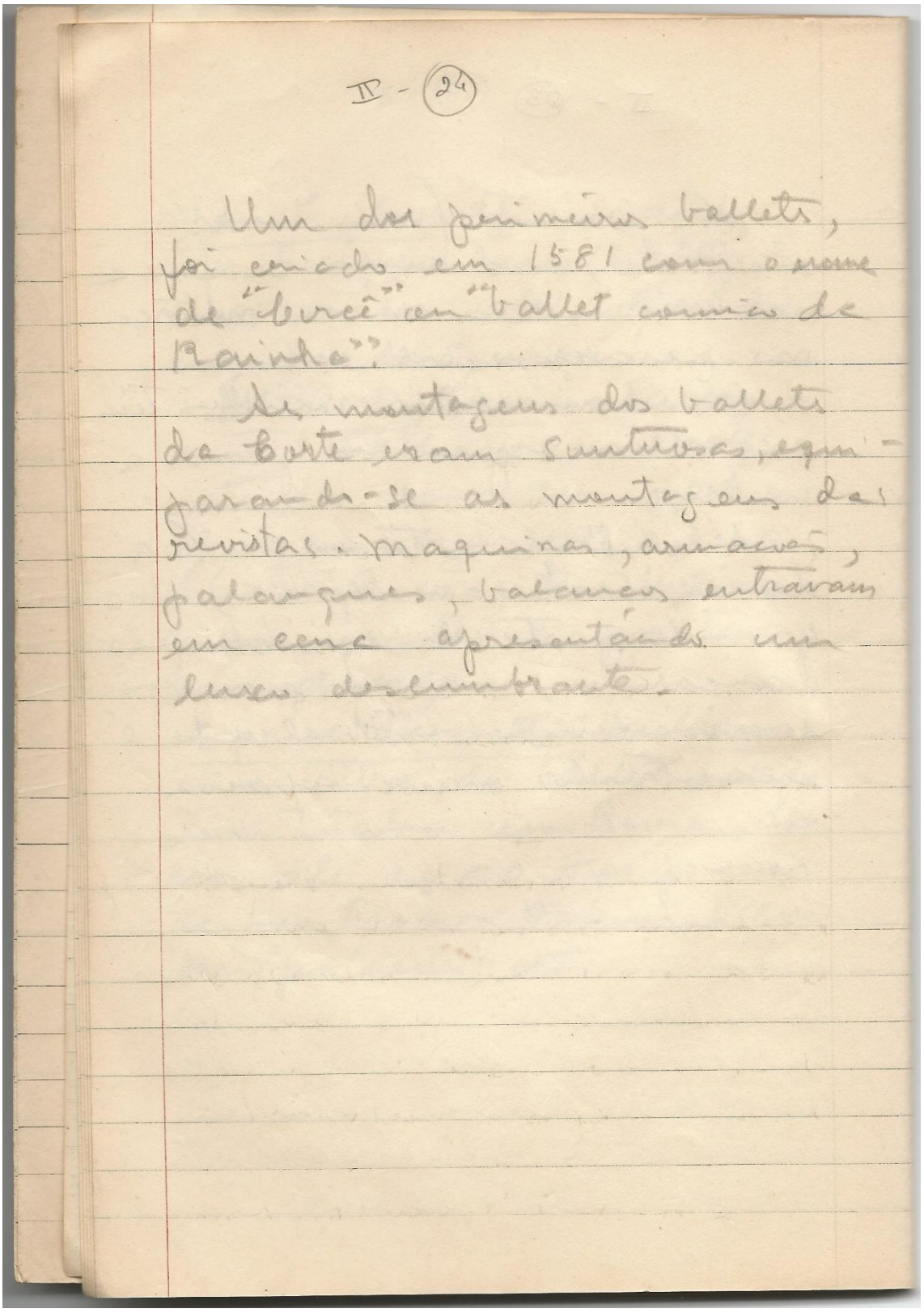
II - 23

No Oriente (mas Índia em Bali) a dança se fixa nos braços, nas mãos, nos torços nos pescoços e na cabeça.

Os dançarinos indús têm exercícios especiais para a cabeça.

A cabeça determina (na dança clássica - acadêmica) uma grande parte do equilíbrio do dançarino, mas é nos rins e na coluna vertebral que é encontrado maior apoio.

Anexo III.2.B. Caderno

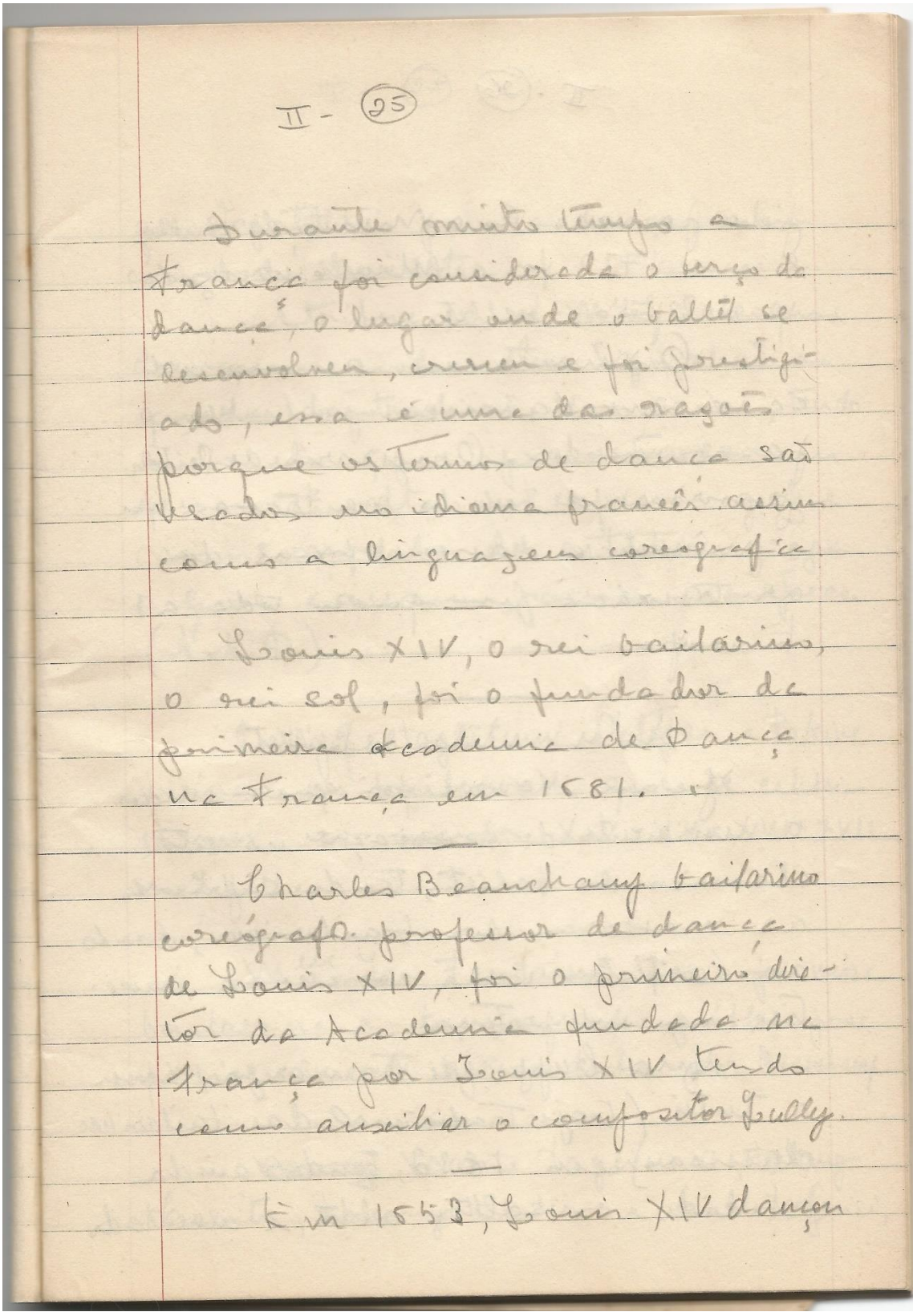


II - (24)

Um dos primeiros balletes, foi criado em 1581 com o nome de "berçê" ou "ballet comique de Rainha".

As montagens dos balletes da Corte eram suntuosas, equiparando-se as montagens das revistas. Máquinas, armações, falanges, balanços entravam em cena apresentando um luxo deslumbrante.

Anexo III.2.B. Caderno



II - (95)

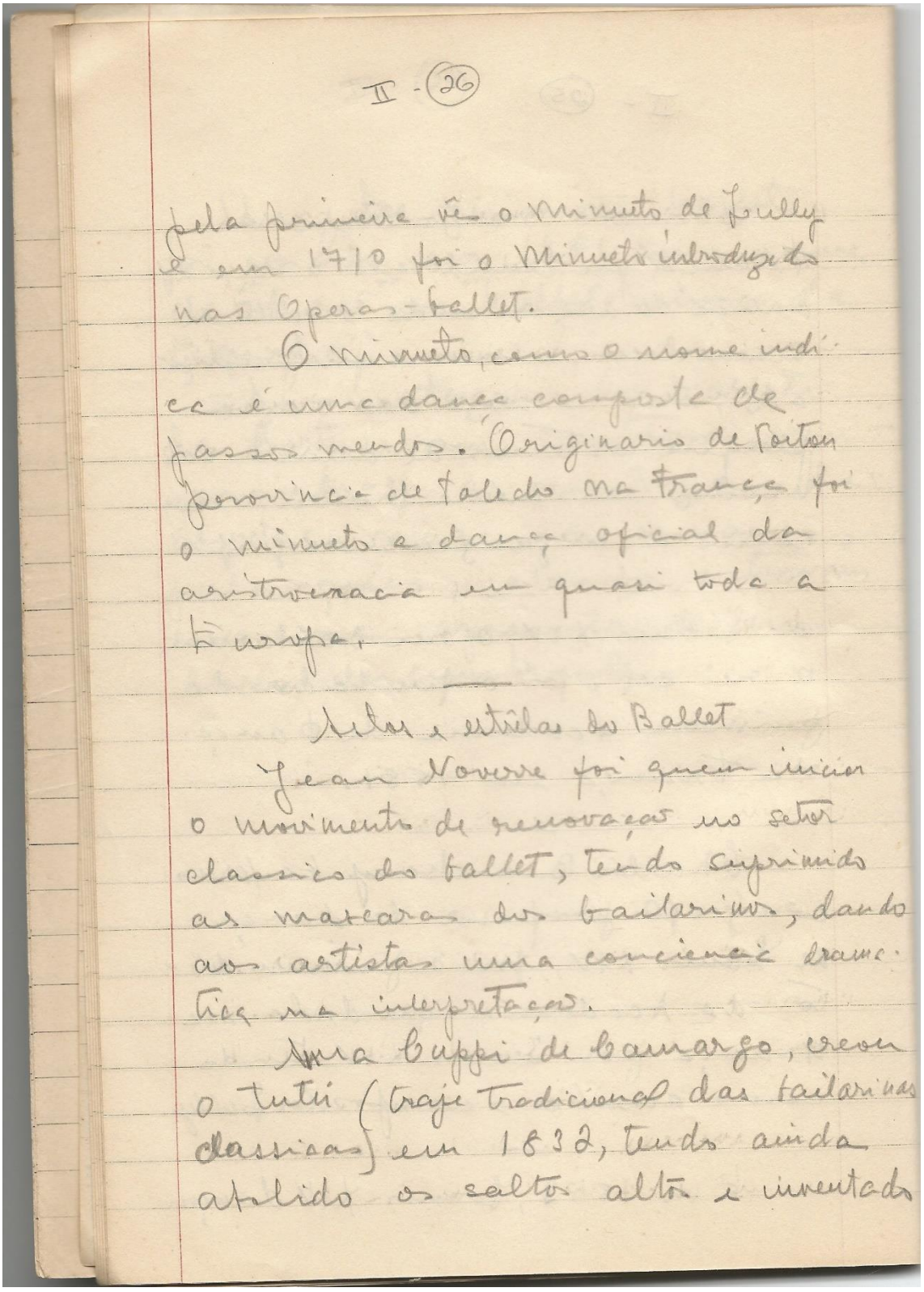
Durante muitos tempos a França foi considerada o berço da dança, o lugar onde o ballet se desenvolveu, cresceu e foi prestigiado, essa é uma das razões porque os Termos de dança são usados no idioma francês assim como a linguagem coreográfica.

Louis XIV, o rei bailarino, o rei sol, foi o fundador da primeira Academia de Dança na França em 1581.

Charles Beauchamp bailarino coreógrafo, professor de dança de Louis XIV, foi o primeiro diretor da Academia fundada na França por Louis XIV tendo como auxiliar o compositor Lully.

Em 1653, Louis XIV dançou

Anexo III.2.B. Caderno



II - (26)

pela primeira vez o minueto de Lully e em 1710 foi o minueto introduzido nas Operas-ballet.

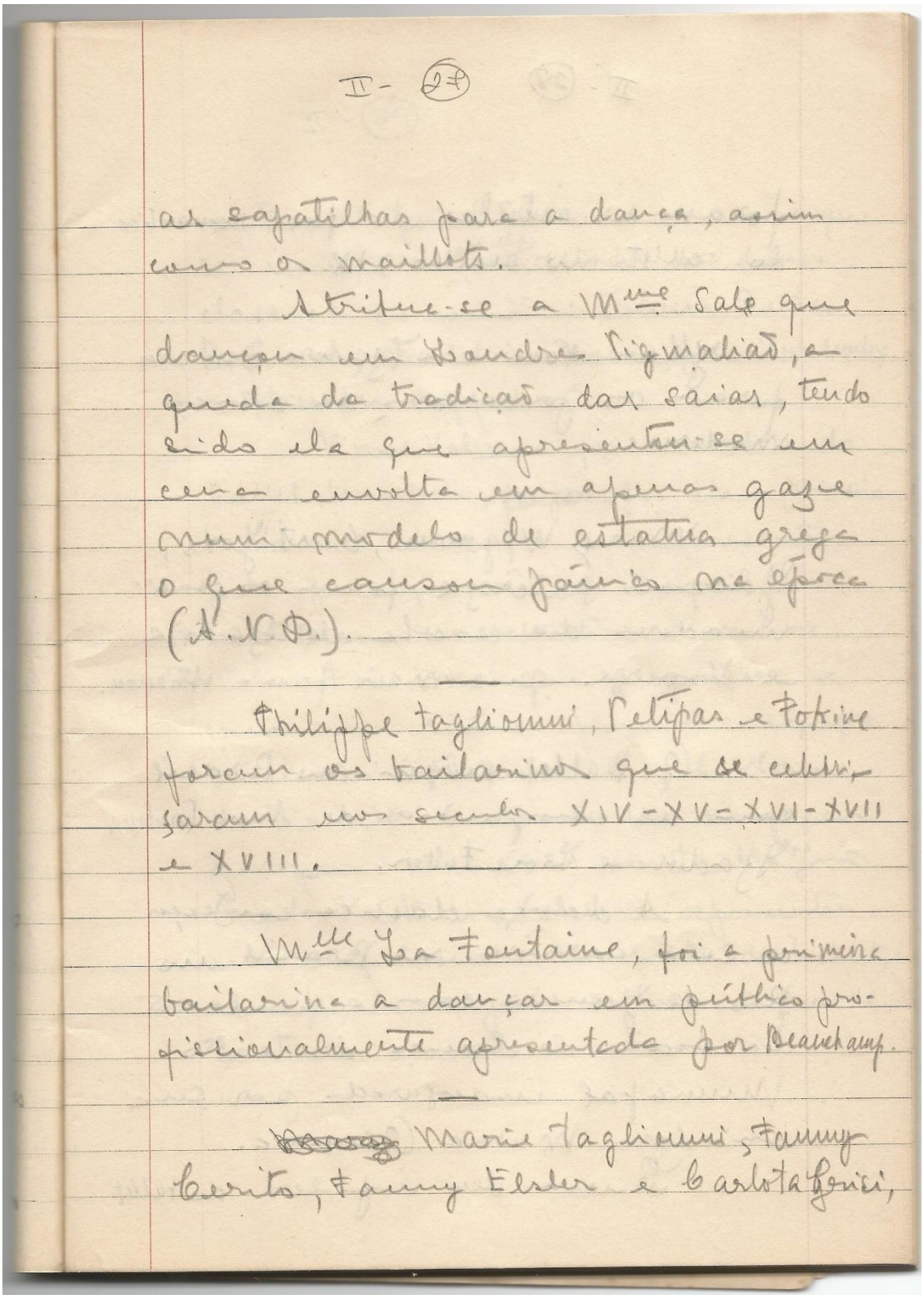
O minueto, como o nome indica é uma dança composta de passos miudos. Originario de Poitou provincia de Toledo na França foi o minueto a dança oficial da aristocracia em quasi toda a Europa.

Artes e estilos do Ballet

Jean Noverre foi quem iniciou o movimento de renovação no setor classico do ballet, tendo suprimido as mascaras dos bailarinos, dando aos artistas uma concienci dramatica na interpretação.

Marie Cuppi de Camargo, creou o tutu (traje tradicional das bailarinas classicas) em 1832, tendo ainda abolido os saltos altos e inventado

Anexo III.2.B. Caderno



II - (27)

as sapatilhas para a dança, assim como os maillots.

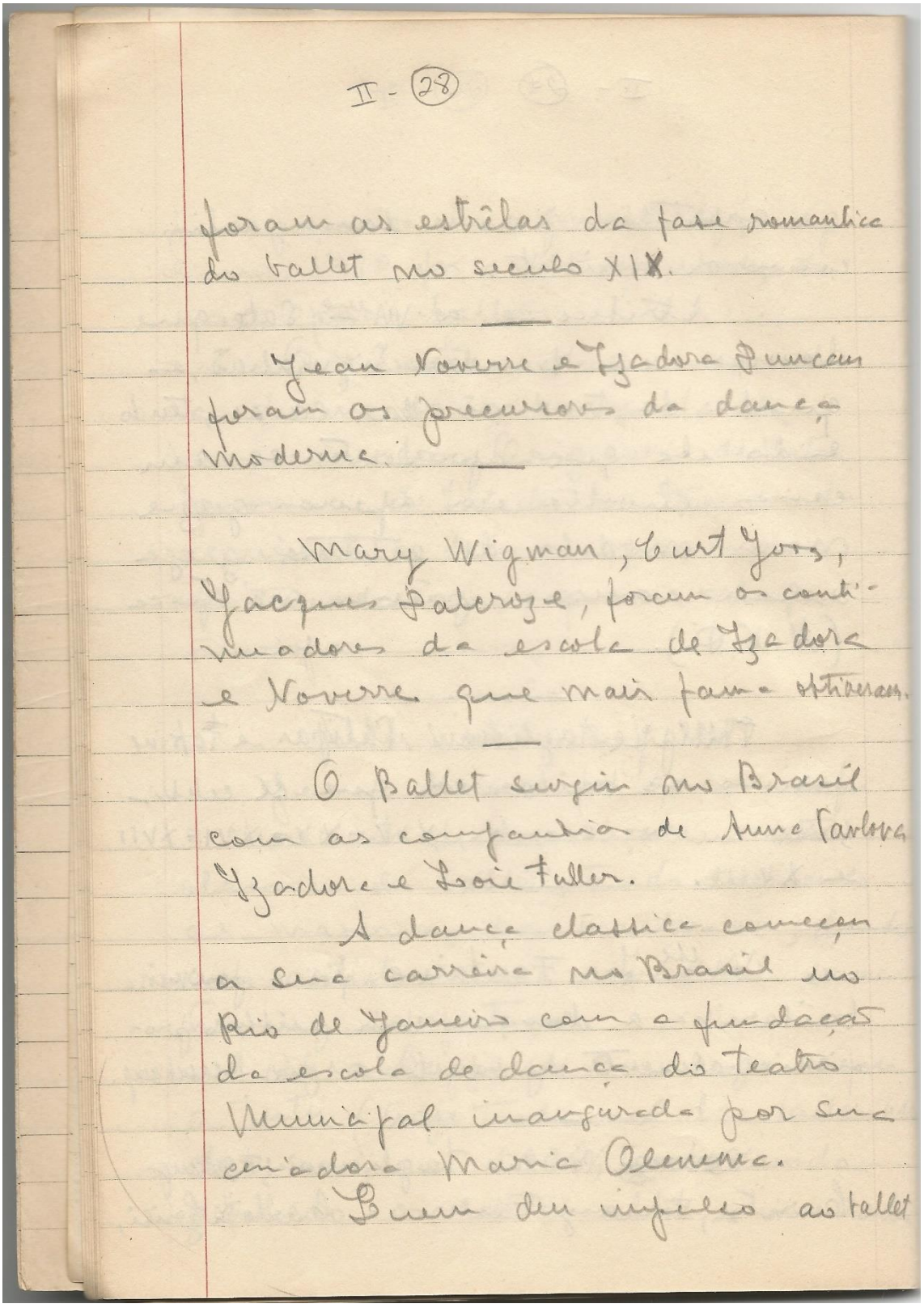
Atribue-se a Mme Salé que dançou em Londres Sigmaliã, a queda da tradição das saias, tendo sido ela que apresentou-se em cena envolta em apenas gaze num modelo de estatua grega o que causou furôr na época (A. N. P.).

Philippe Taglioni, Pelipas e Fotrine foram os bailarinos que se exhibiram no seculo XIV - XV - XVI - XVII e XVIII.

Mlle La Fontaine, foi a primeira bailarina a dançar em ponthas profissionalmente apresentada por Beauchamp.

~~Maria~~ Marie Taglioni, Fanny Cerito, Fanny Elsler e Carlota Grisi,

Anexo III.2.B. Caderno



II - (28)

foram as estrelas da fase romantica do ballet no seculo XIX.

Jean Noverre e Isadora Duncan foram os precursores da dança moderna.

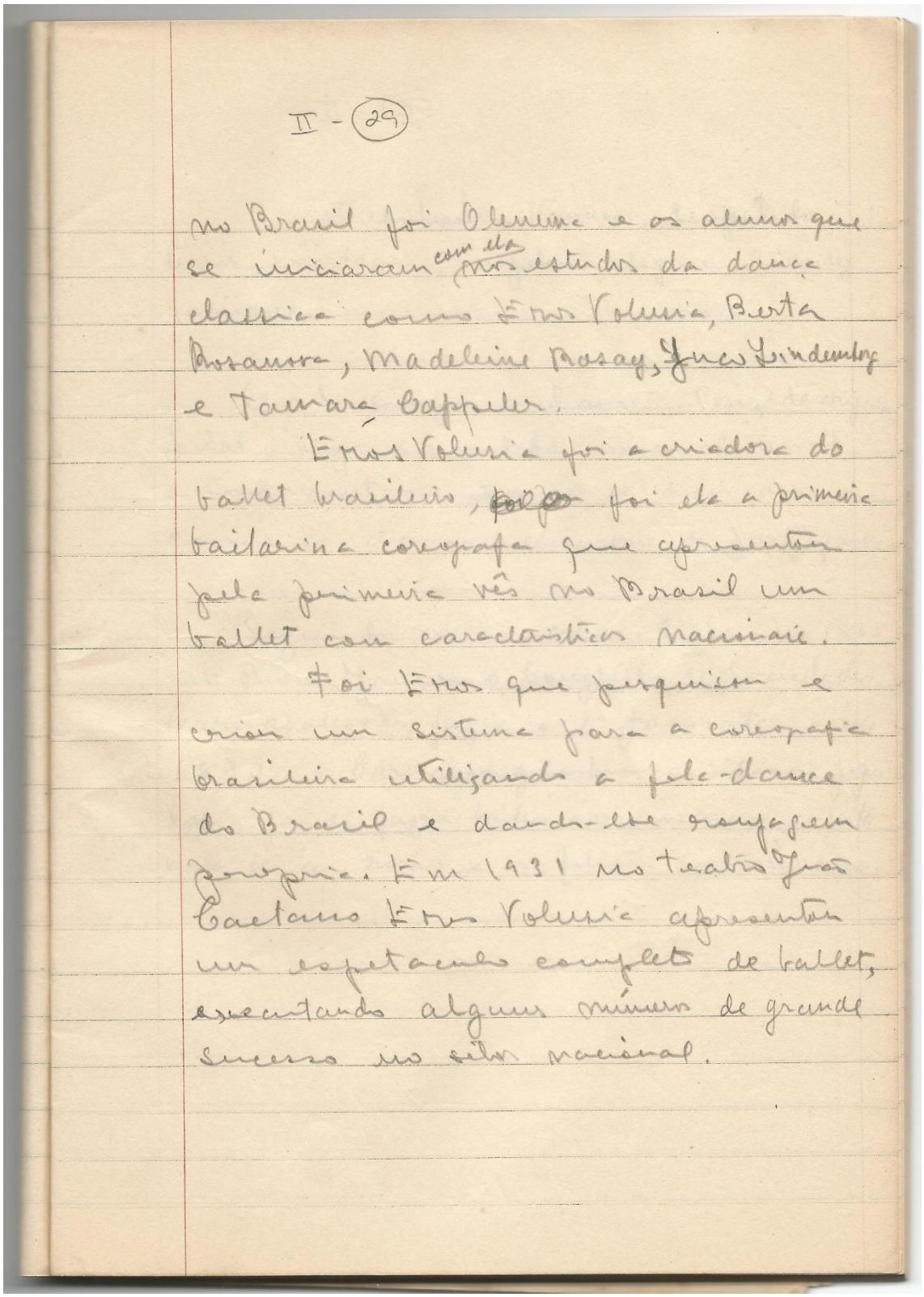
Mary Wigman, Curt Jooss, Jacques Dalcroze, foram os continuadores da escola de Isadora e Noverre que mais fama obtiveram.

O Ballet surgiu no Brasil com as companhia de Anna Carlova Isadora e Loie Fuller.

A dança classica começou a sua carreira no Brasil no Rio de Janeiro com a fundação da escola de dança do Teatro Municipal inaugurada por sua criadora Maria Olenewa.

Duas deu inicio ao ballet

Anexo III.2.B. Caderno



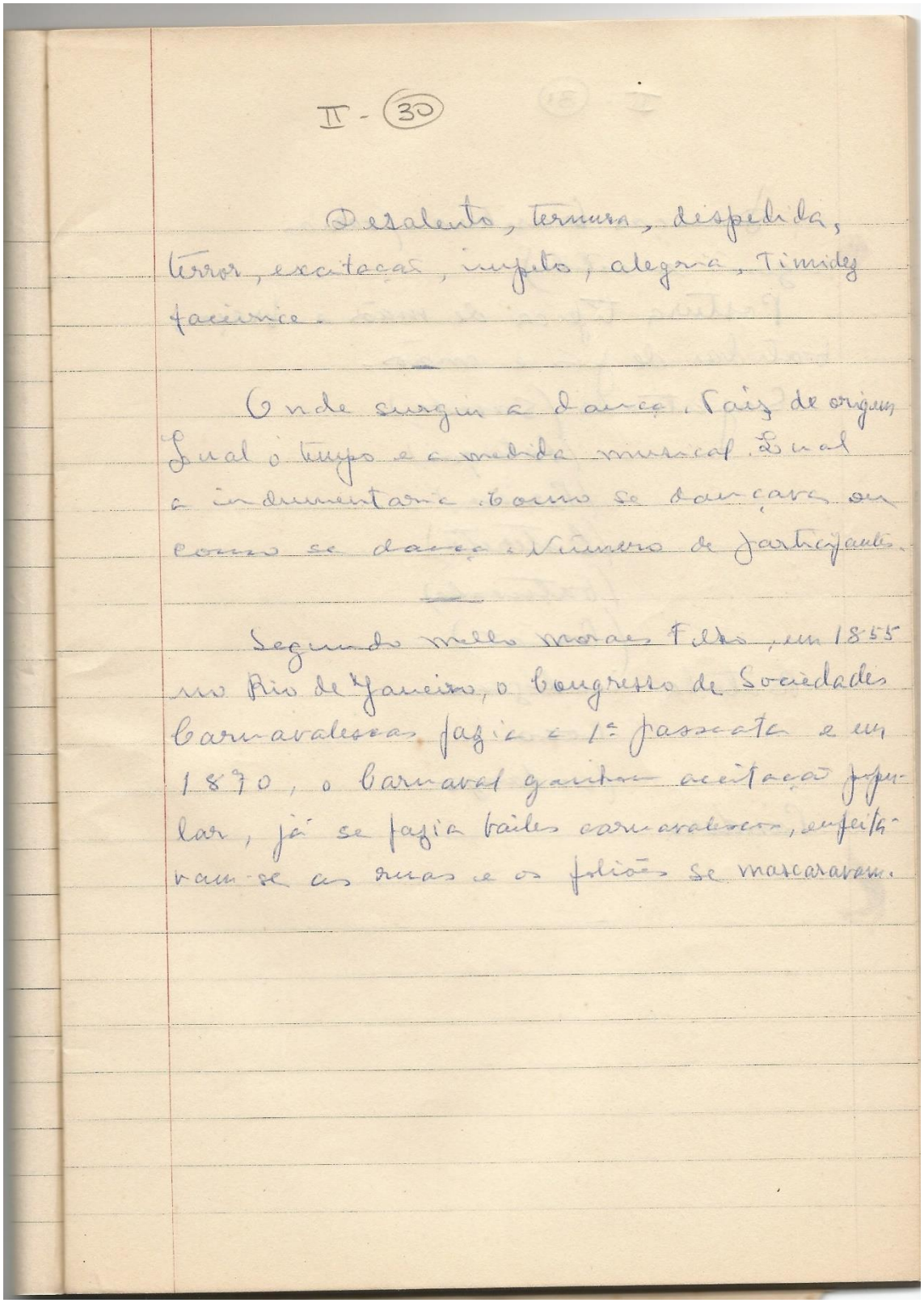
II - (29)

no Brasil foi Oleneva e os alunos que se iniciaram com ela nos estudos da dança clássica como Eros Volúsia, Berta Rosanova, Madeleine Rosay, Yuco Lindemberg e Tamara Capeller.

Eros Volúsia foi a criadora do ballet brasileiro, foi ela a primeira bailarina coreografa que apresentou pela primeira vês no Brasil um ballet com caracteristicas nacionais.

Foi Eros que pesquisou e criou um sistema para a coreografia brasileira utilizando a folk-dance do Brasil e dando-lhe roupagem europeia. Em 1931 no teatro João Caetano Eros Volúsia apresentou um espetaculo completo de ballet, executando alguns números de grande sucesso no cênario nacional.

Anexo III.2.B. Caderno



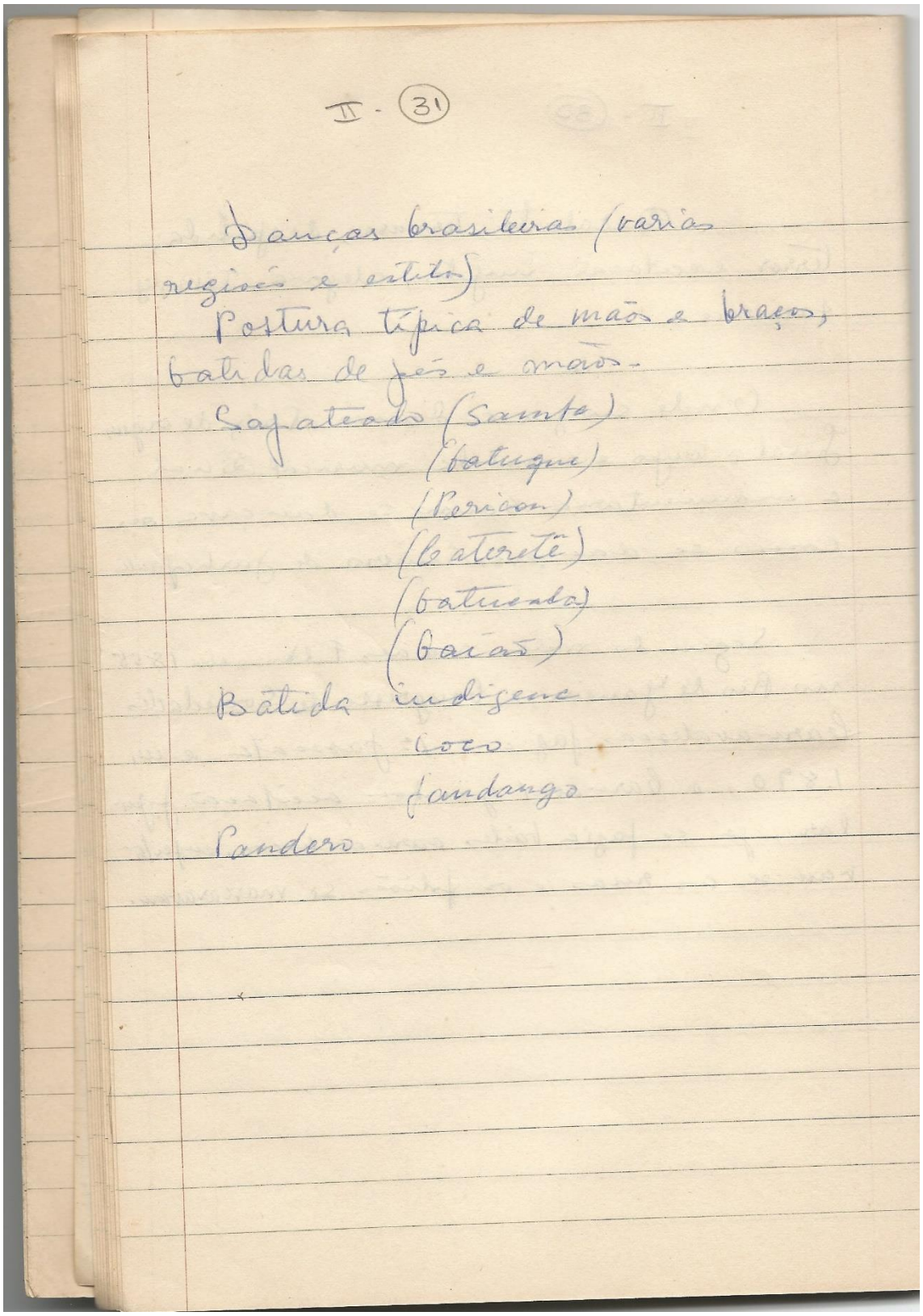
II - (30)

Desalento, ternura, despedida, terror, excitação, impeto, alegria, Timidez facilidade.

Onde surgiu a dança. País de origem. Qual o tempo e a medida musical. Qual a instrumentação. Como se dançava ou como se dança. Número de participantes.

Segundo Melo Morais Filho, em 1855 no Rio de Janeiro, o Congresso de Sociedades Carnavalescas fazia a 1ª passeata e em 1870, o Carnaval ganhou aceitação popular, já se fazia bailes carnavalescos, enfeitavam-se as ruas e os foliões se mascaravam.

Anexo III.2.B. Caderno



II - (31)

Danças brasileiras (varias regiões e estilos)

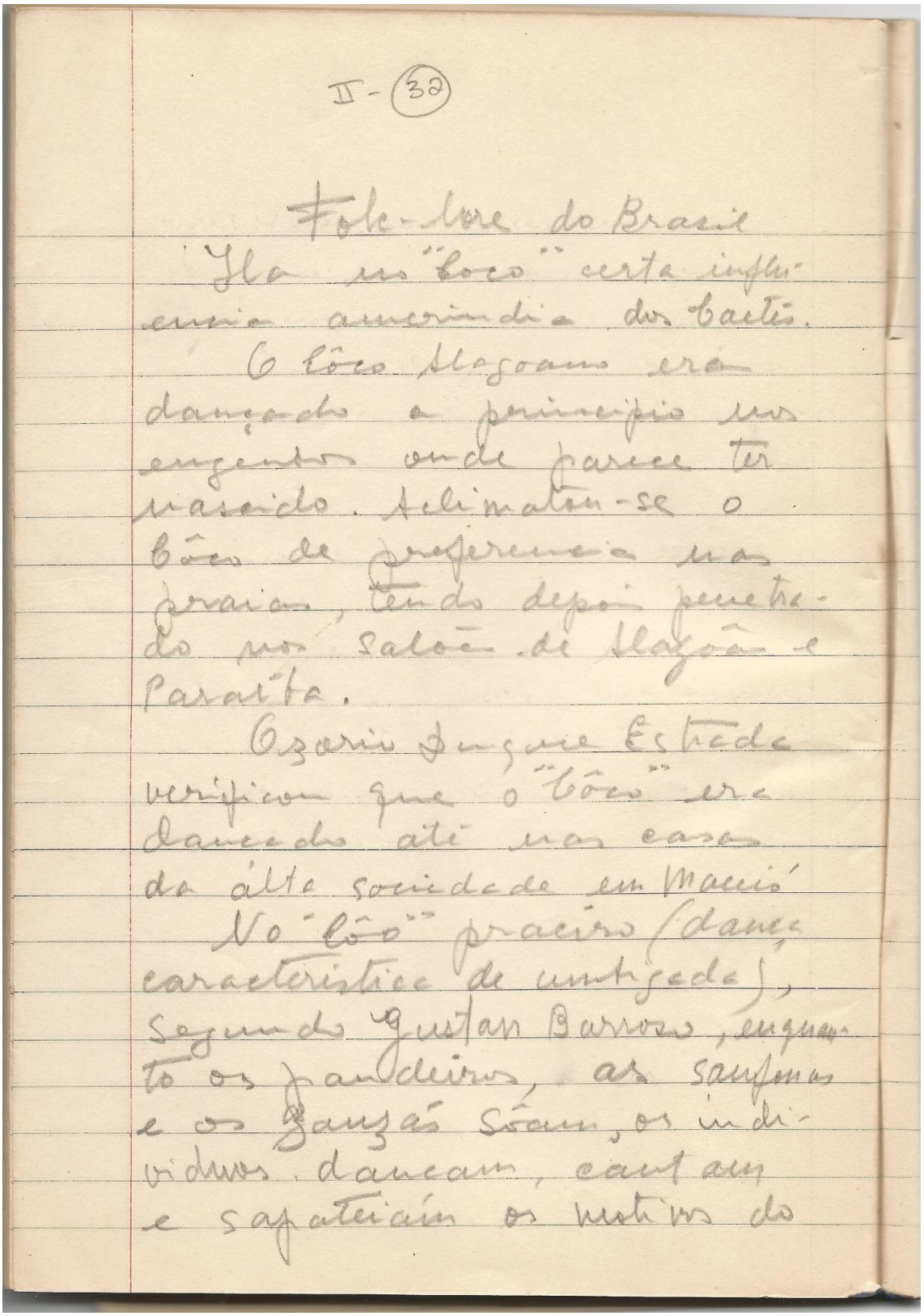
Postura típica de mãos e braços, batidas de pés e mãos.

Sapateado (Samba)
(Batuque)
(Pericon)
(Bateretê)
(Batuenda)
(Baiao)

Batida indígena
Coco
Fandango

Pandeiro

Anexo III.2.B. Caderno



II - (32)

Folk-lore do Brasil

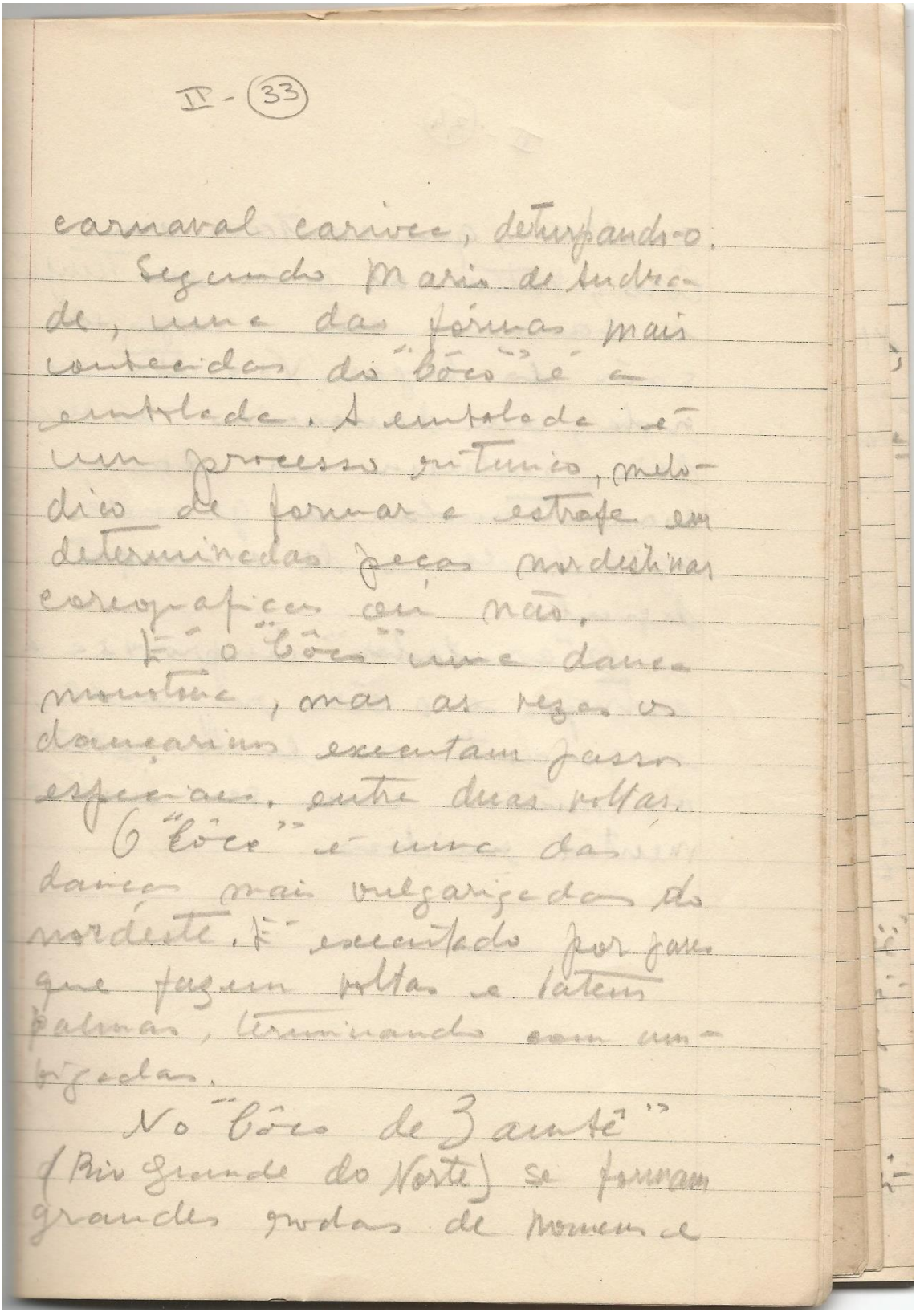
"Ha no "côco" certa influencia ameríndia dos bantús.

O côco Alagoano era dançado a principio nos engenhos onde parece ter nascido. Aclimatou-se o côco de preferencia nas pedreiras, tendo depois penetrado nos salões de Alagoas e Parahyba.

Ozorio Duque Estrada verifica que o "côco" era dançado até nas casas da alta sociedade em Maceió.

No "côco" praciano (dança caracteristica de umbigadas), segundo Gustavo Barroso, enquanto os tamboleiros, as sanfonas e os ganzás soam, os individuos dancam, cantam e sapateiam os motivos do

Anexo III.2.B. Caderno



II - (33)

carnaval carioca, deturpando-o.

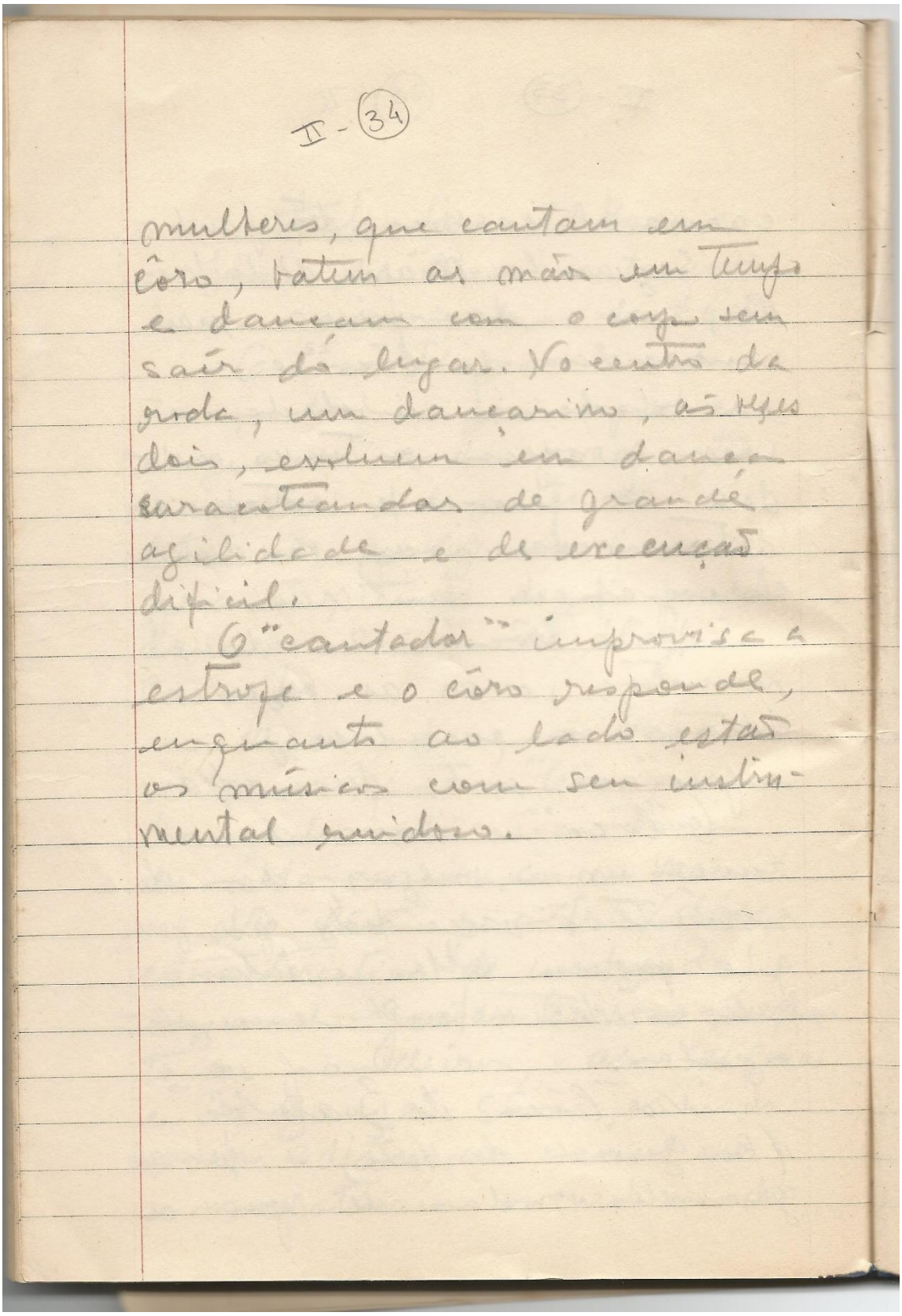
Segundo Mário de Andrade, uma das formas mais conhecidas do "bôco" é a embolada. A embolada é um processo rítmico, melódico de formar a estrofe em determinadas peças nordestinas coreográficas ou não.

É o "bôco" uma dança mouriscada, onde as rezas os dançarinos executam passo especial, entre duas voltas.

O "bôco" é uma das danças mais vulgarizadas do nordeste. É executado por pares que fazem voltas e batem palmas, terminando com um bofetada.

No "bôco de Zambé" (Rio Grande do Norte) se formam grandes rodas de homens e

Anexo III.2.B. Caderno

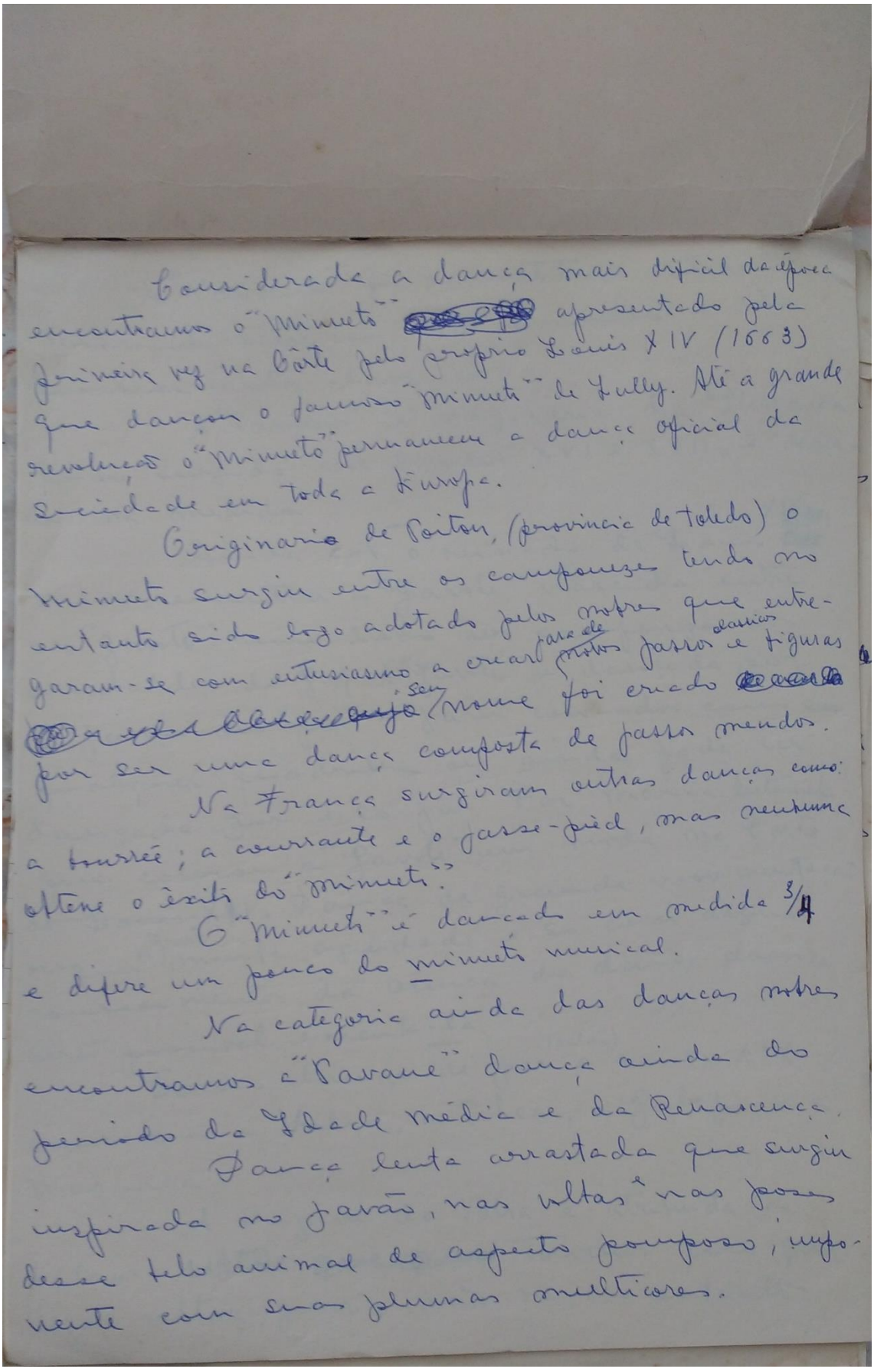


II - (34)

mulheres, que cantam em
côro, batem as mãos em Tempo
e dançam com o corpo sem
saír do lugar. No centro da
roda, um dançarino, ás vezes
dois, evoluem em danças
caracteristicas de grande
agilidade e de execução
difícil.

O "cantador" improvisa a
estrofe e o côro responde,
enquanto ao lado estão
os músicos com seu instru-
mental sonoro.

Anexo III.2.C. Caderno



Considerada a dança mais difícil da época encontramos o "minueto" apresentado pela primeira vez na Côrte pelo próprio Louis XIV (1663) que dançou o famoso "minueto" de Lully. Até a grande revolução o "minueto" permaneceu a dança oficial da Sociedade em toda a Europa.

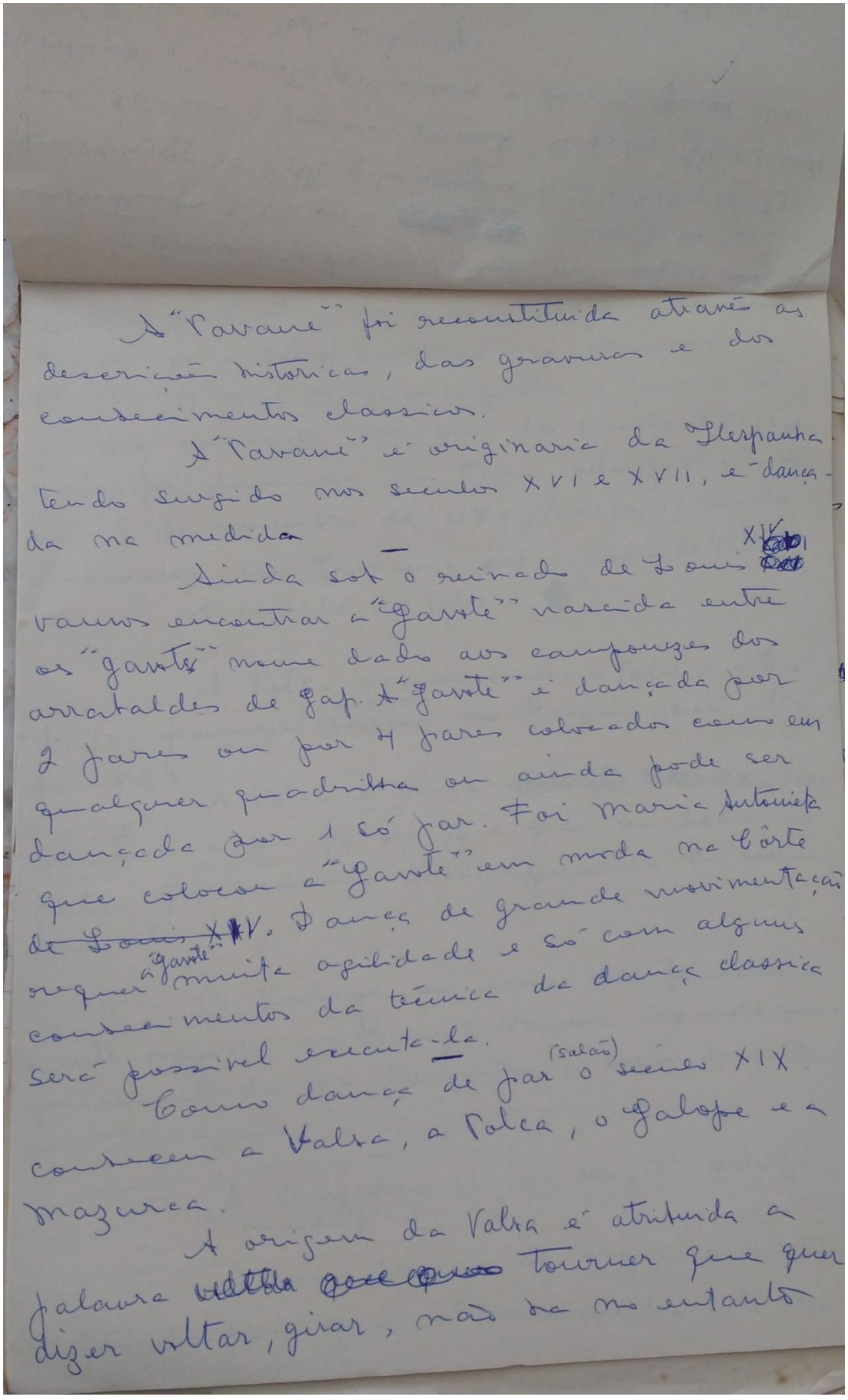
Originário de Poitou, (provincia de Toledo) o minueto surgiu entre os camponeses tendo no entanto sido logo adotado pelos nobres que entregaram-se com entusiasmo a criar passos e figuras para a dança, sendo por ser uma dança composta de passos mendos. Na França surgiram outras danças como: a bourrée; a courante e o passe-pied, mas nenhuma obteve o êxito do "minueto".

O "minueto" é dançado em medida 3/4 e difere um pouco do minueto musical.

Na categoria ainda das danças nobres encontramos a "Pavane" dança ainda do período da Idade média e da Renascença.

Dança lenta arrastada que surgiu inspirada no pavão, nas voltas e nas poses desse belo animal de aspecto pomposo, imponente com suas plumas multicores.

Anexo III.2.C. Caderno



A "Pavane" foi reconstituida através as descrições históricas, das gravuras e dos conhecimentos classicos.

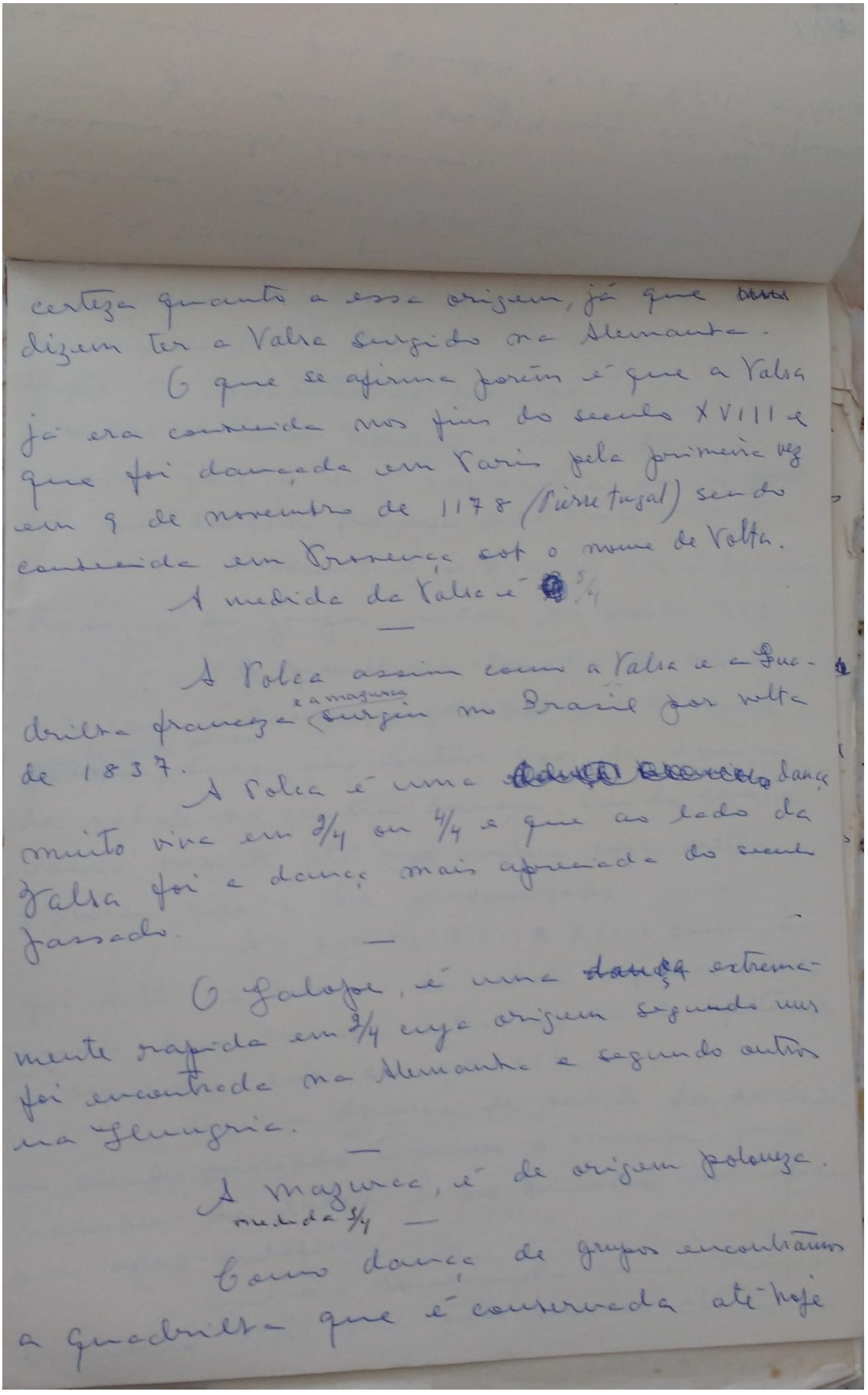
A "Pavane" é originaria da Hespanha. Tendo surgido nos seculos XVI e XVII, é dançada na medida

Ainda sob o reinado de Louis XIV vamos encontrar a "gavote" nascida entre os "gavots" nome dado aos camponezes dos arrabaldes de Gap. A "gavote" é dançada por 2 pares ou por 4 pares colocados como em qualquer quadrilha ou ainda pode ser dançada por 1 só par. Foi Maria Antonieta que colocou a "gavote" em moda na Côrte de Louis XIV. Dança de grande movimentação requer muita agilidade e só com alguns conhecimentos da técnica da dança classica será possivel executa-la.

Como dança de par (salão) o seculo XIX conhece a Valsa, a Polca, o Galope e a Mazurca.

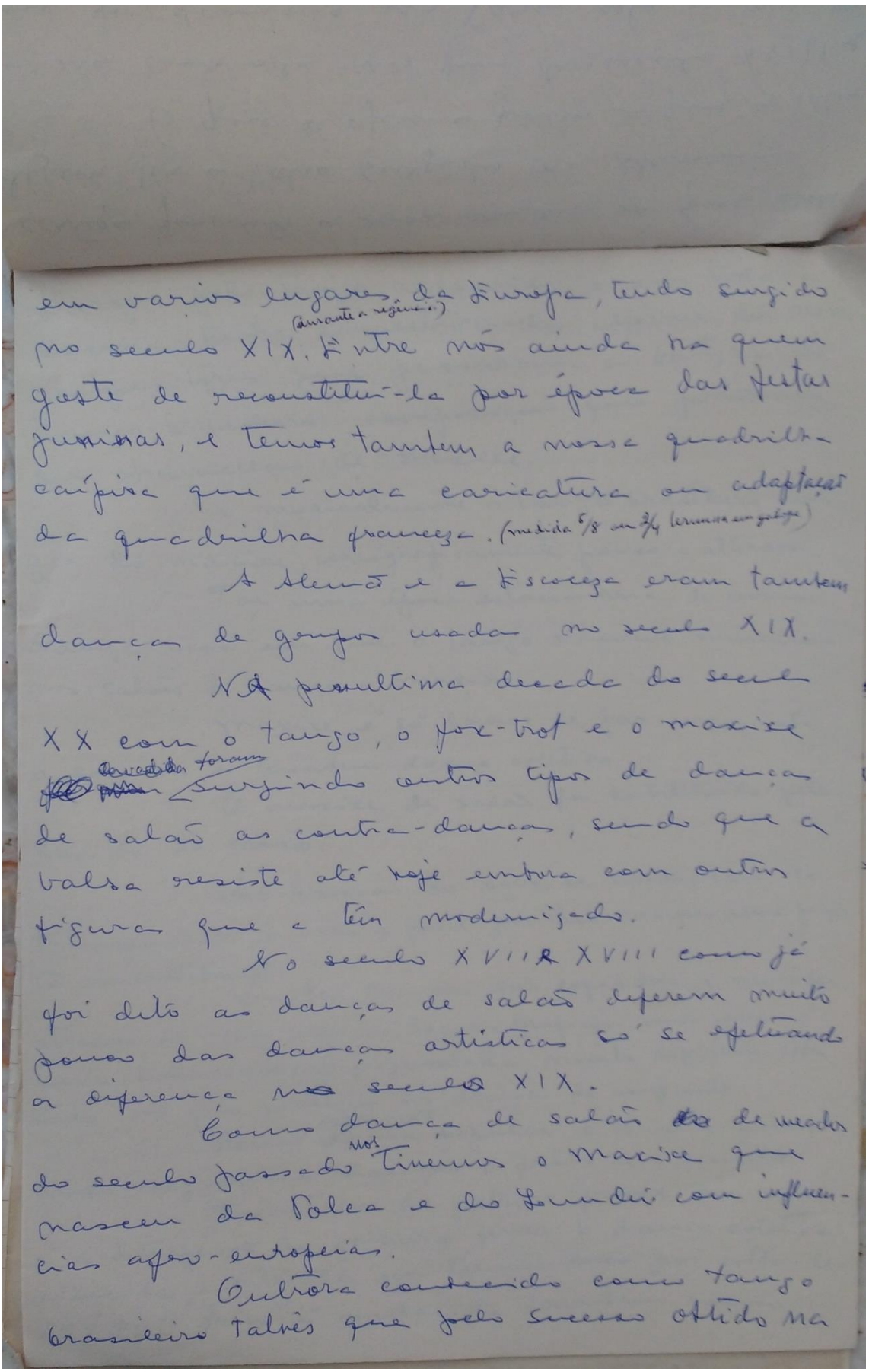
A origem da Valsa é atribuida a palavra tournier que quer dizer voltar, girar, não se no entanto

Anexo III.2.C. Caderno



certeza quanto a essa origem, já que
dizem ter a Valsa surgido na Alemanha.
O que se afirma porém é que a Valsa
já era conhecida nos fins do século XVIII e
que foi dançada em Paris pela primeira vez
em 9 de novembro de 1178 (Pierre Tugal) sendo
conhecida em Provença sob o nome de Volta.
A medida da Valsa é 3/4
—
A Polca assim como a Valsa e a Gua-
dalha francesa é originária da Boémia no Brasil por volta
de 1837.
A Polca é uma dança
muito viva em 2/4 ou 4/4 e que ao lado da
Valsa foi a dança mais apreciada do século
passado.
—
O Galope, é uma dança extrema-
mente rapida em 2/4 cuja origem segundo uns
foi encontrada na Alemanha e segundo outros
na Hungria.
—
A Mazurca, é de origem polaca.
medida 3/4 —
Como dança de grupos encontramos
a Quadrilha que é conservada até hoje

Anexo III.2.C. Caderno



em varios lugares da Europa, tendo surgido (durante o regime.)
no seculo XIX. Entre nós ainda na quem
gosta de reconstituí-la por época das festas
juninas, e temos tambem a nossa quadrilha
caipira que é uma caricatura ou adaptação
da quadrilha francesa. (medida 5/8 ou 3/4 (ritmos em galope)

A Alemã e a Escoceza eram tambem
dança de grupos usada no seculo XIX.

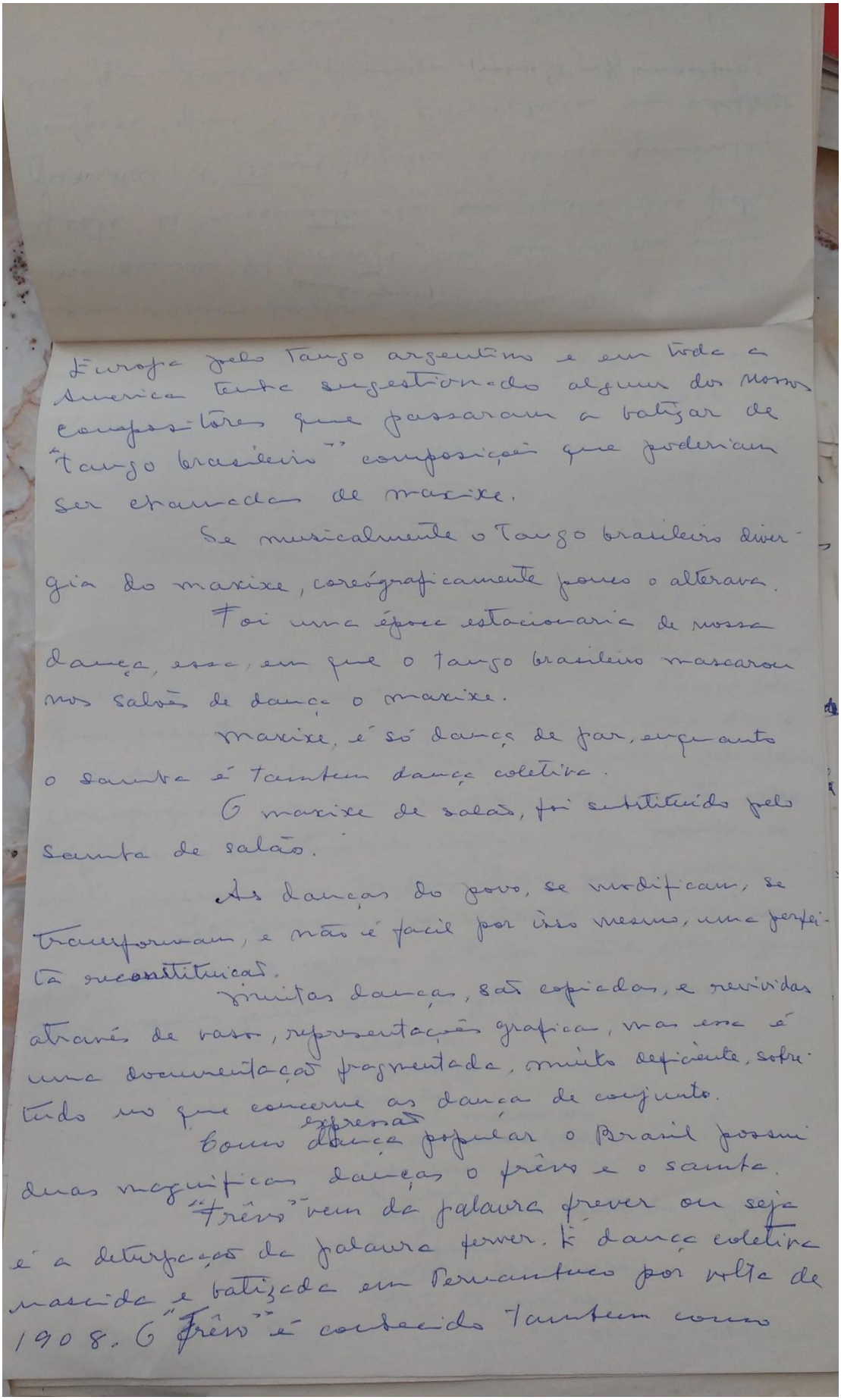
Na penultima decada do seculo
XX com o tango, o fox-trot e o maxixe
~~foram dançados~~ surgindo outros tipos de dança
de salão as contra-danças, sendo que a
valsa resiste até hoje embora com outras
figuras que a tem modernizado.

No seculo XVII e XVIII como já
foi dito as danças de salão diferem muito
pouco das danças artisticas só se efetuando
a diferença no seculo XIX.

Como dança de salão de meados
do seculo passado tivemos o maxixe que
nasceu da Polca e do Lundú com influen-
cias afro-europeias.

Outrora conhecido como Tango
brasileiro Tatnes que pelo sucesso obtido na

Anexo III.2.C. Caderno



Europa pelo Tango argentino e em toda a América tenta sugestionado alguns dos nossos compositores que passaram a batizar de "Tango brasileiro" composições que poderiam ser chamadas de maxixe.

Se musicalmente o Tango brasileiro divergia do maxixe, coreógraficamente pouco o alterava.

Foi uma época estacionaria de nossa dança, essa, em que o Tango brasileiro mascarou nos salões de dança o maxixe.

Maxixe, é só dança de par, enquanto o samba é tambem dança coletiva.

O maxixe de salão, foi substituido pelo samba de salão.

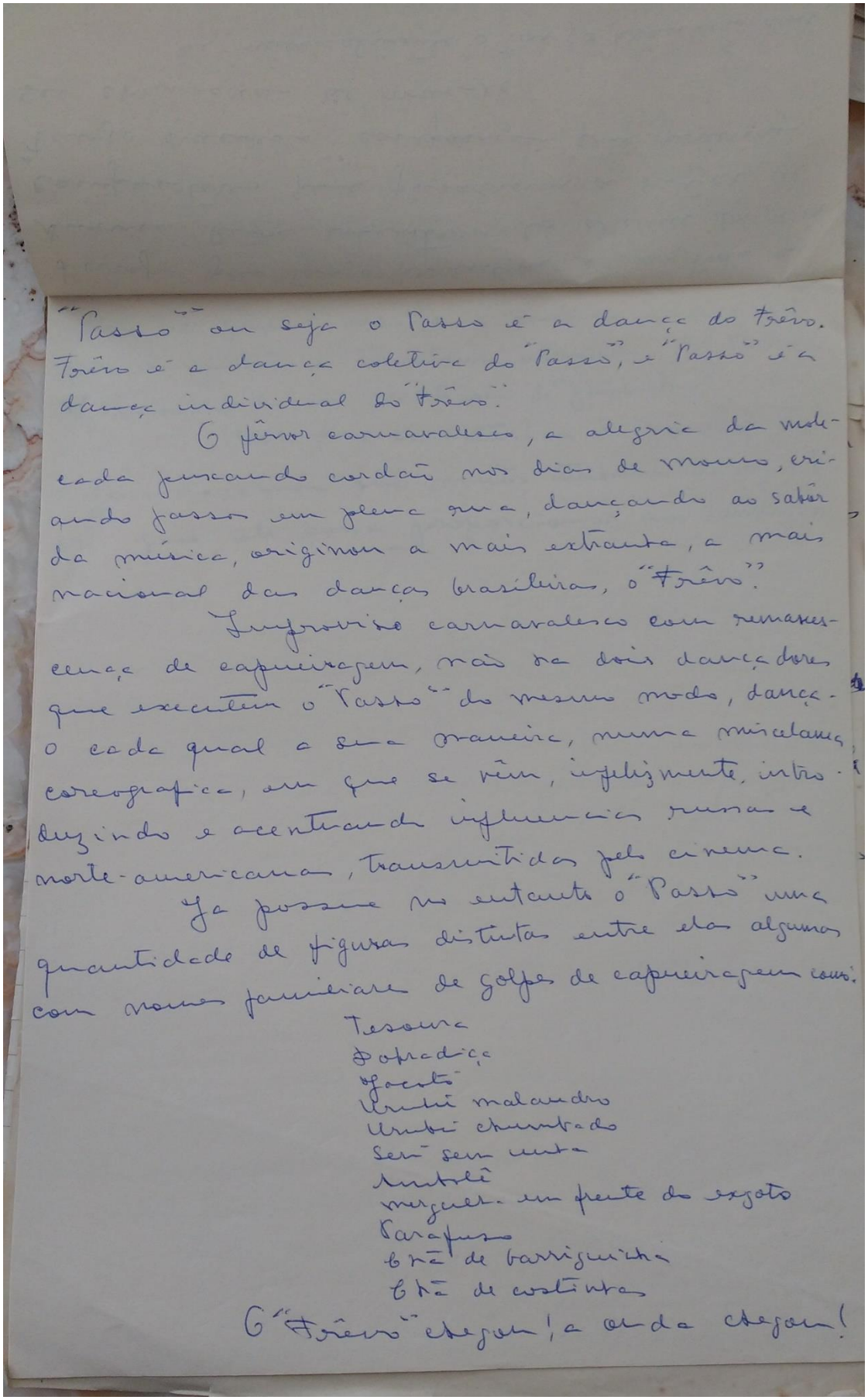
As danças do povo, se modificam, se transformam, e não é facil por isso mesmo, uma perfeita reconstituição.

Muitas danças, são copiadas, e revividas através de raros, representações graficas, mas essa é uma documentação fragmentada, muito deficiente, sobretudo no que concerne as dança de conjunto.

Como expressão dança popular o Brasil possui duas magnificas danças o frêvo e o samba.

"Frêvo" vem da palavra ferver ou seja é a deturpação da palavra ferver. É dança coletiva nascida e batizada em Pernambuco por volta de 1908. O "Frêvo" é conhecido tambem como

Anexo III.2.C. Caderno



"Passo" ou seja o Passo é a dança do Frêvo. Frêvo é a dança coletiva do "Passo", e "Passo" é a dança individual do "Frêvo".

O fervor carnavalesco, a alegria da moçada pulando carnaval nos dias de momo, criando passos em plena rua, dançando ao sabor da música, originou a mais extranha, a mais nacional das danças brasileiras, o "Frêvo".

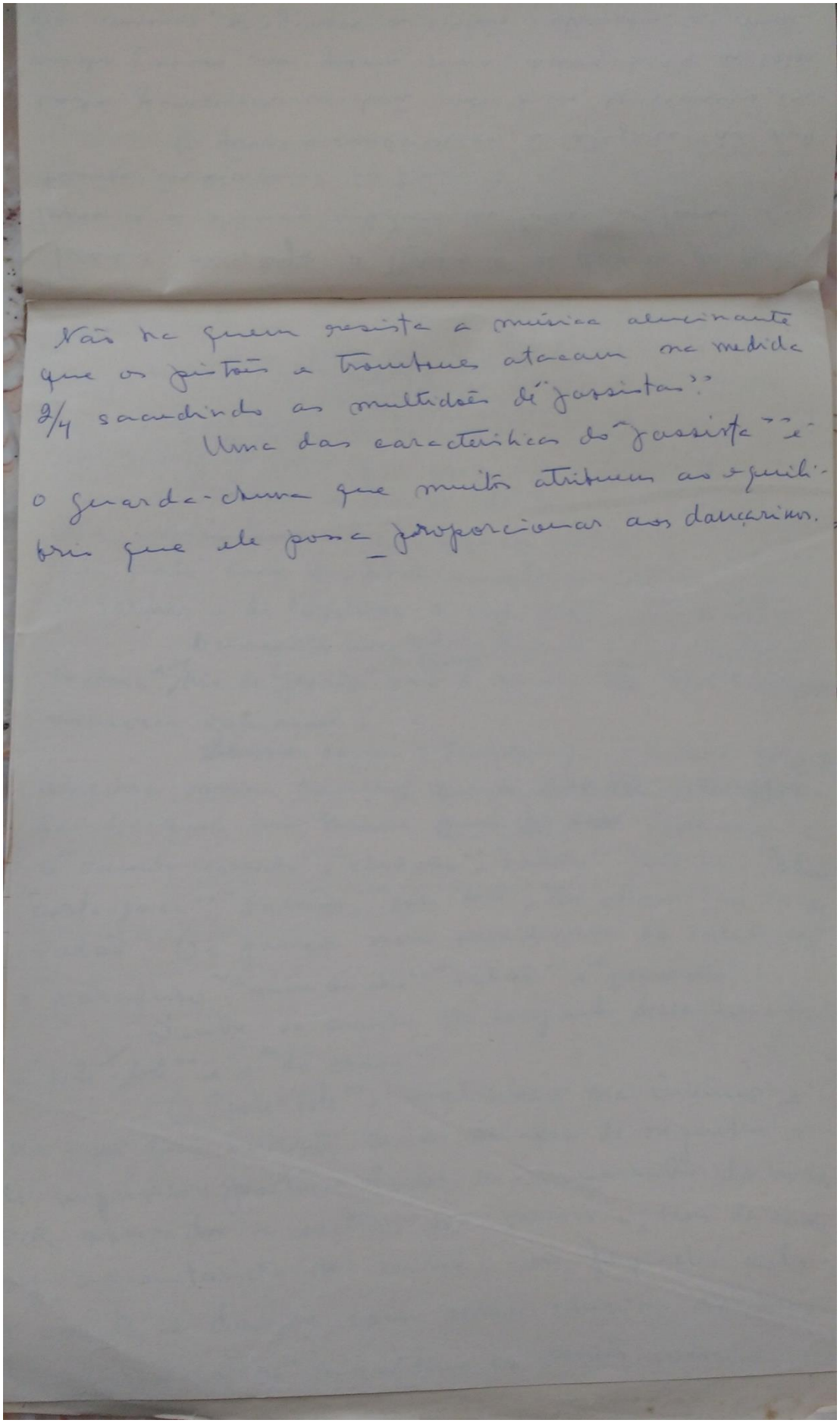
Improviso carnavalesco com semelhança de capoeiragem, pois os dois dançadores que executam o "Passo" do mesmo modo, dançam cada qual a sua maneira, numa miscelanea coreografica, em que se vêm, infelizmente, introduzindo e acentuando influencias russa e norte-americana, transmitidas pelo cinema.

Ja possue no entanto o "Passo" uma quantidade de figuras distintas entre elas algumas com nomes familiares de golpes de capoeiragem como:

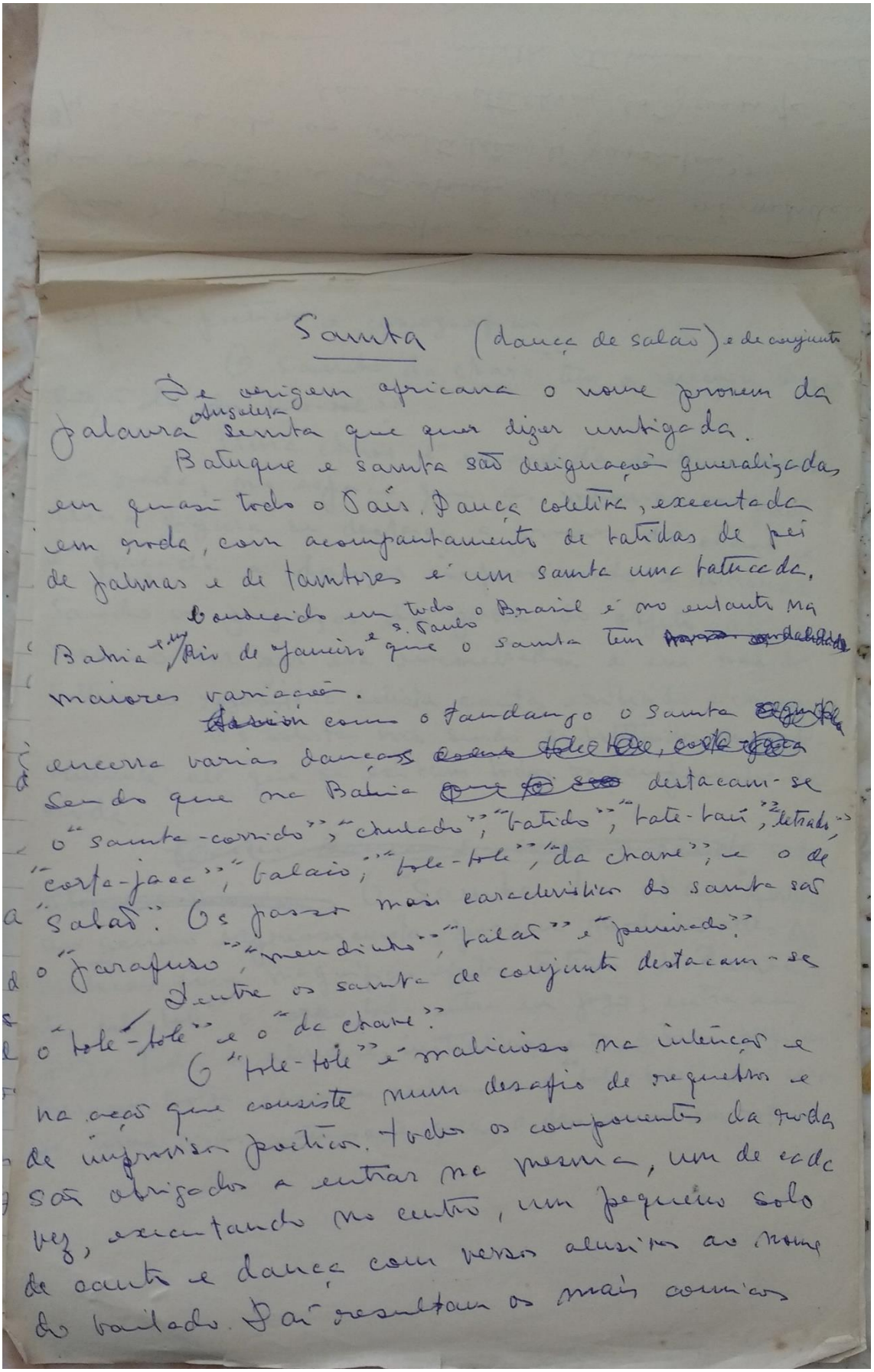
Tesoura
Dobradiça
Ofensiva
Urubú malandro
Urubú chumbado
Serí sem unha
Lundú
Miguel em frente do espelho
Parafuso
Dá-lhe de barriguinha
Dá-lhe de costinha

O "Frêvo" chegou, a onda chegou!

Anexo III.2.C. Caderno


Não há quem resista a música alucinante
que os pistões a trombones atacam na medida
2/4 sacudindo as multidões de "passistas".
Uma das caracteristicas do "passista" é
o ginga-ginga que muito atribuem ao equili-
brio que ele possa proporcionar aos dançarinos.

Anexo III.2.C. Caderno



Samba (dança de salão) e de conjunto

De origem africana o nome provem da palavra ~~samba~~ dusalya semba que quer dizer umbigada.

Batuque e samba são designações generalizadas em quasi todo o País. Dança coletiva, executada em roda, com acompanhamento de batidas de pés de palmas e de tambores é um samba uma batucada.

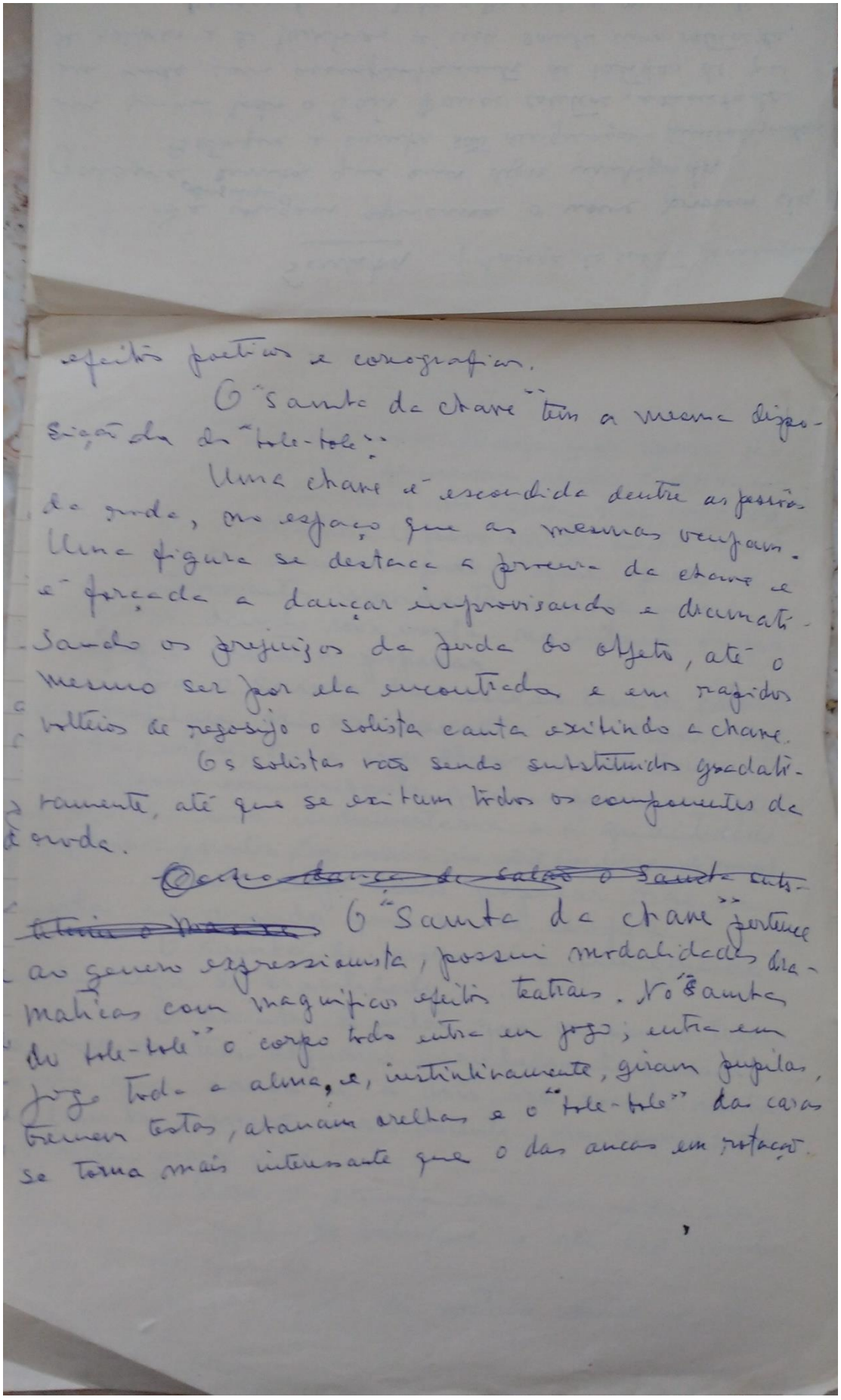
Conhecido em todo o Brasil é no entanto na Bahia e Rio de Janeiro e S. Paulo que o samba tem ~~[illegible]~~ maiores variações.

~~Associou~~ com o fandango o samba ~~[illegible]~~ encerra varias danças ~~[illegible]~~ sendo que na Bahia ~~[illegible]~~ destacam-se o "samba-corrido"; "chulado"; "batido"; "bate-baú"; "letrado"; "corta-jaca"; "balaio"; "tole-tole"; "da chave"; e o de "salão". Os passos mais caracteristicos do samba são o "parafuso"; "mendigo"; "balão" e "parmado".

Dentre os samba de conjunto destacam-se o "tole-tole" e o "da chave".

O "tole-tole" é malicioso na inflexão e na ação que consiste num desafio de requebros e de improvisos poeticos. Todos os componentes da roda são obrigados a entrar na mesma, um de cada vez, executando no centro, um pequeno solo de canto e dança com versos alusivos ao nome do bailado. Daí resultam os mais comicos

Anexo III.2.C. Caderno



efeitos poéticos e coreografias.

O "Samba de chave" tem a mesma disposição da do "Iolé-Iolé".

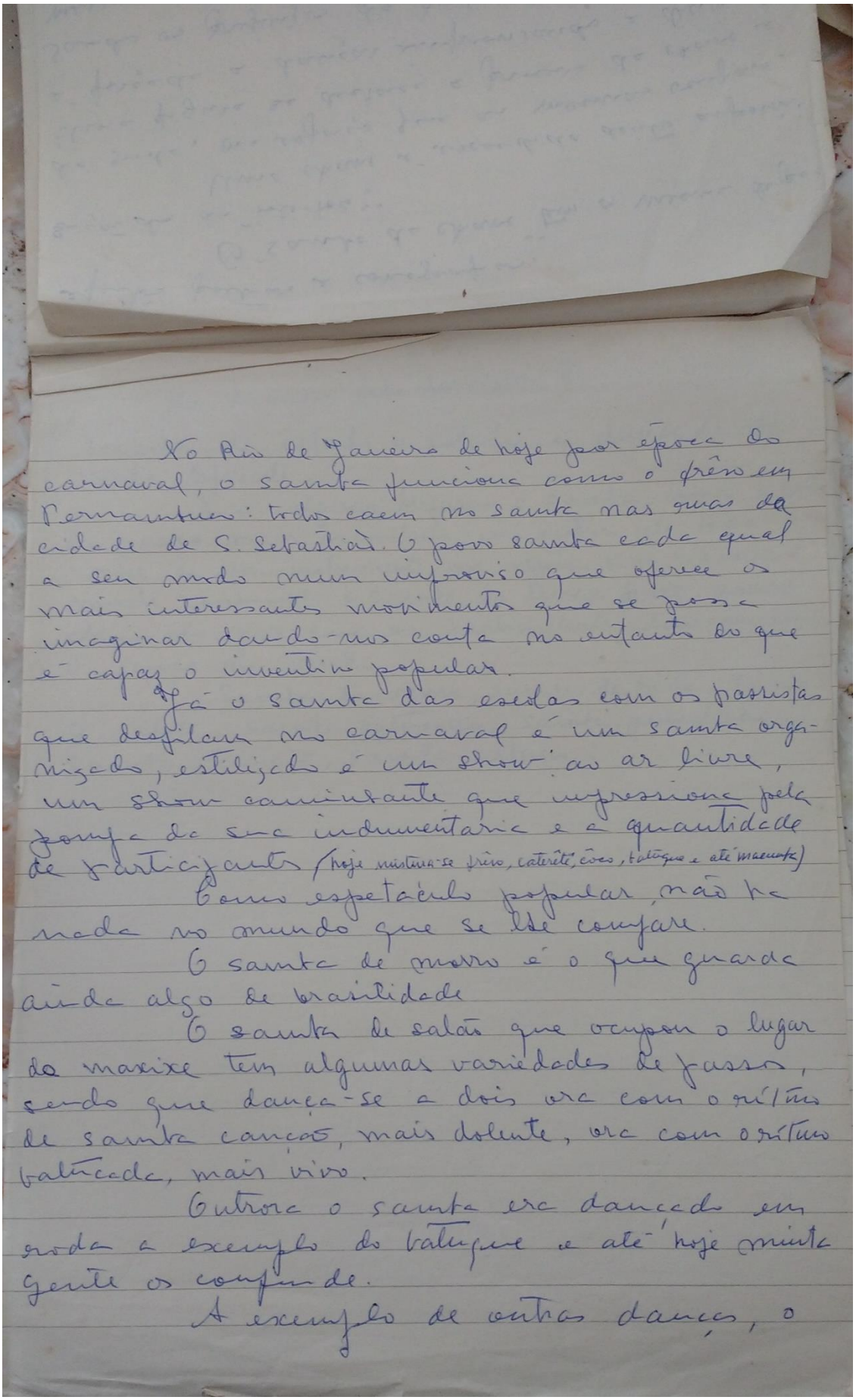
Uma chave é escondida dentro as pessoas da roda, ou espaço que as mesmas vão fazendo. Uma figura se destaca e fica dentro da chave e é forçada a dançar improvisando e dramatizando os preconceitos da roda do objeto, até o mesmo ser por ela encontrado e em rápidos trechos de refrão o solista canta exibindo a chave.

Os solistas vão sendo substituídos gradativamente, até que se exibam todos os componentes da roda.

~~O corpo todo do baiano o Samba [illegible]~~

O "Samba de chave" pertence ao gênero expressionista, possui modalidades dramáticas com magníficos efeitos teatrais. No "Samba do Iolé-Iolé" o corpo todo entra em jogo; entra em jogo toda a alma, e, instintivamente, giram pupilas, franzem testas, atacam orelhas e o "Iolé-Iolé" das casas se torna mais interessante que o das ancas em rotação.

Anexo III.2.C. Caderno



No Rio de Janeiro de hoje fora época do carnaval, o samba funciona como o frêvo em Pernambuco: todos caem no samba nas ruas da cidade de S. Sebastião. O povo samba cada qual a seu modo num improviso que oferece os mais interessantes movimentos que se possa imaginar dando-nos conta no entanto do que é capaz o inventivo popular.

Já o samba das escolas com os passistas que desfilam no carnaval é um samba organizado, estilizado é um show ao ar livre, um show caminhante que impressiona pela pompa de sua indumentária e a quantidade de participantes (hoje misturam-se frêvo, caiaiti, ciços, batuque e até macumba)

Como espetáculo popular, não há nada no mundo que se lhe compare.

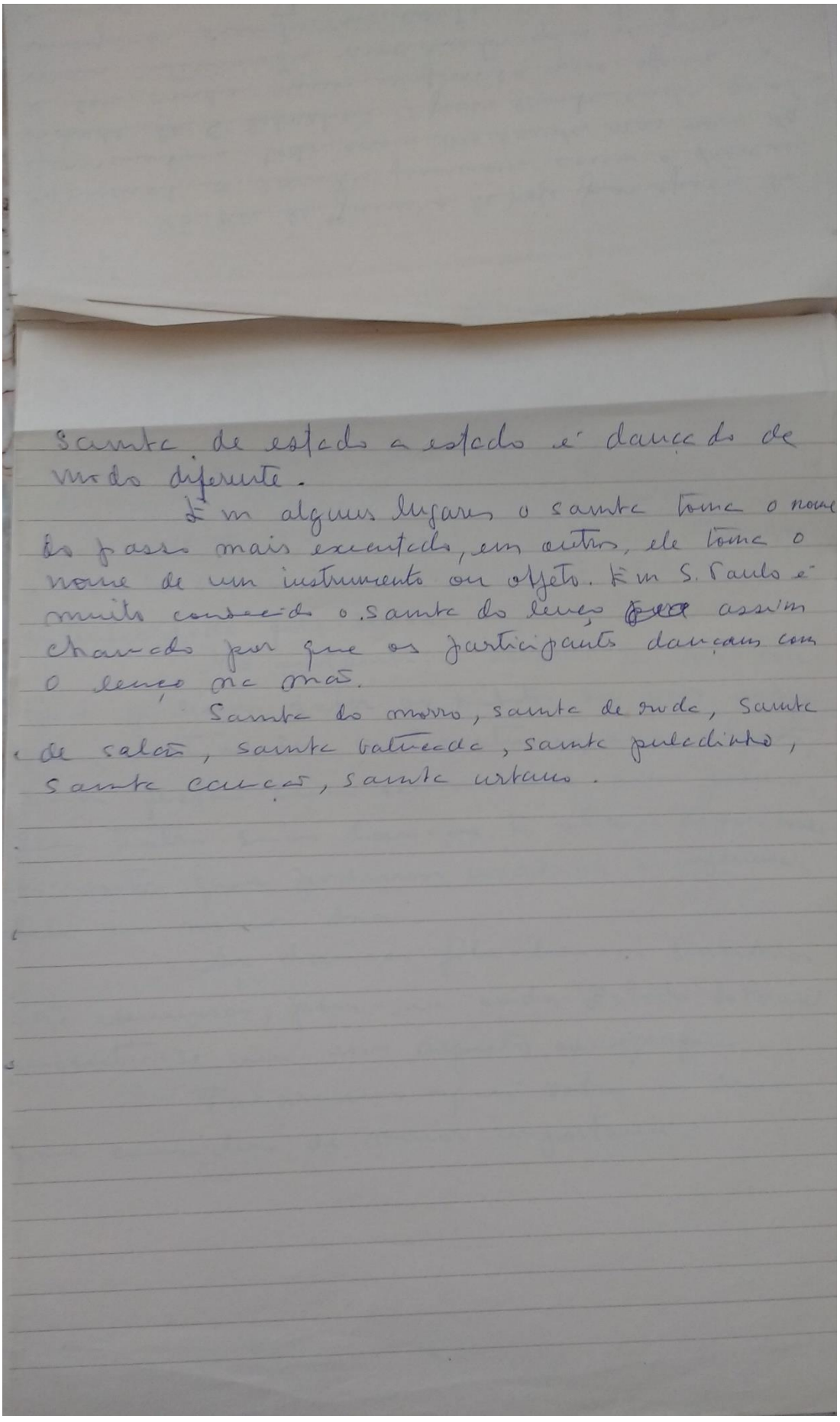
O samba de morro é o que guarda ainda algo de brasilidade

O samba de salão que ocupou o lugar do maxixe tem algumas variedades de passos, sendo que dança-se a dois ora com o ritmo de samba canção, mais dolente, ora com o ritmo batucada, mais vivo.

Outrora o samba era dançado em roda a exemplo do batuque e até hoje muita gente o compõe.

A exemplo de outras danças, o

Anexo III.2.C. Caderno

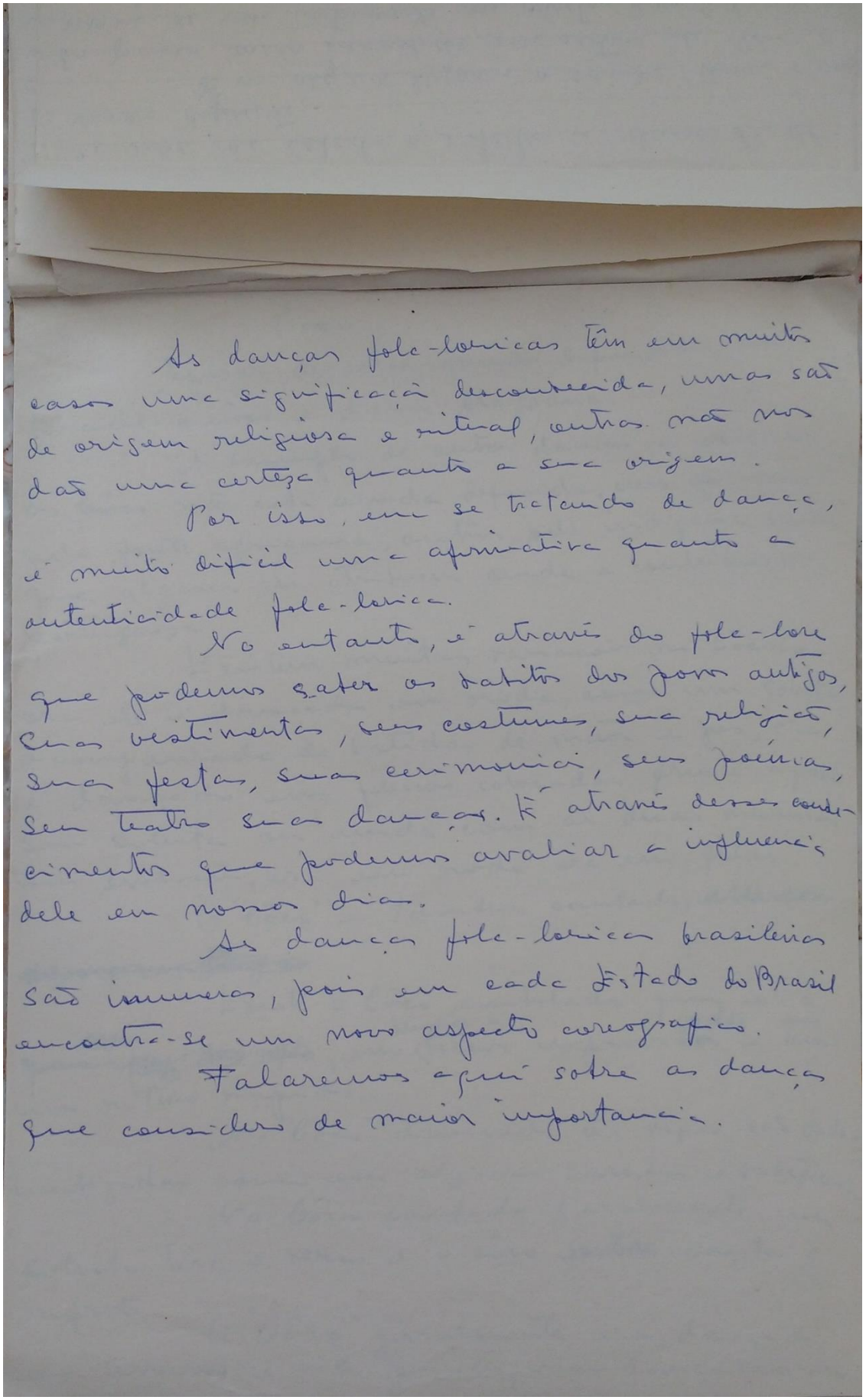


Samba de estado a estado é dançado de modo diferente.

Em alguns lugares o samba toma o nome dos passos mais executados, em outros, ele toma o nome de um instrumento ou objeto. Em S. Paulo é muito conhecido o samba do lenço assim chamado por que os participantes dançam com o lenço na mão.

Samba do morro, samba de roda, Samba de salão, samba batucada, samba pulodinho, Samba corrido, samba urbano.

Anexo III.2.C. Caderno



As danças folc-lóricas têm em muitos casos uma significação desconhecida, umas são de origem religiosa e ritual, outras não nos dão uma certeza quanto a sua origem.

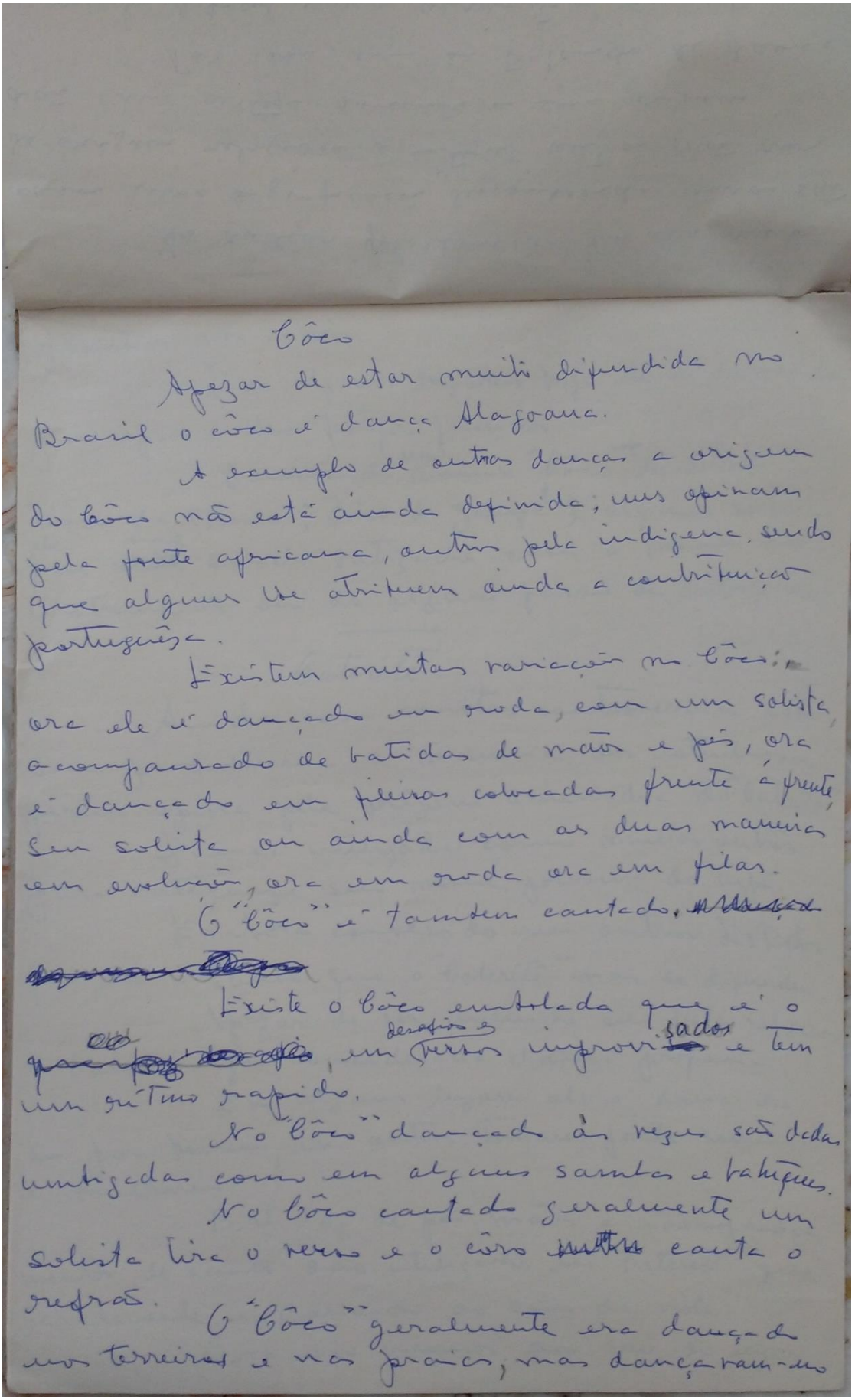
Por isso, em se tratando de dança, é muito difícil uma afirmativa quanto a autenticidade folc-lórica.

No entanto, é através do folc-lore que podemos saber os hábitos dos povos antigos, seus vestimentas, seus costumes, sua religião, suas festas, suas cerimonias, seus poemas, seu teatro suas danças. É através desses conhecimentos que podemos avaliar a influência dele em nossos dias.

As danças folc-lóricas brasileiras são inumeras, pois em cada Estado do Brasil encontra-se um novo aspecto coreografico.

Falaremos aqui sobre as danças que consideramos de maior importancia.

Anexo III.2.C. Caderno



Côco

Apesar de estar muito difundida no Brasil o côco é dança Alagoana.

A exemplo de outras danças a origem do côco não está ainda definida; uns opinam pela fonte africana, outros pela indígena, sendo que alguns lhe atribuem ainda a contribuição portuguêsa.

Existem muitas variação no côco: ora ele é dançado em roda, com um solista acompanhado de batidas de mão e pés, ora é dançado em fileiras colocadas frente à frente, sem solista ou ainda com as duas maneira em evolução, ora em roda ora em filas.

O "côco" é tambem cantado.

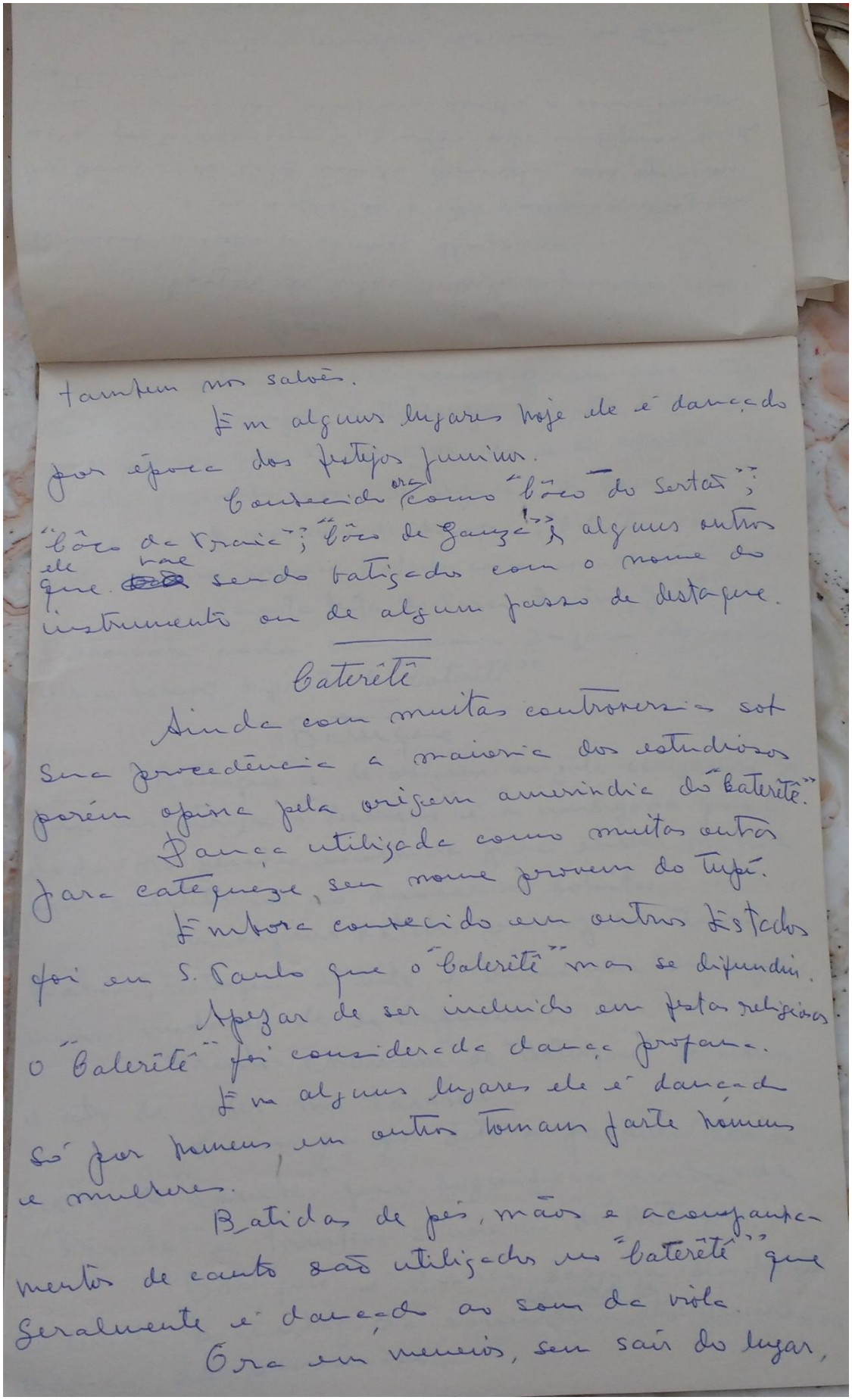
Existe o côco embolada que é o desafios, em versos improvisados e tem um ritmo rapido.

No "côco" dançado às vezes são dadas umbigadas como em alguns samba e batuques.

No côco cantado geralmente um solista tira o verso e o côro canta o refrão.

O "côco" geralmente era dançado nos terreiros e nas praias, mas dançaram-no

Anexo III.2.C. Caderno



também nos salões.

Em alguns lugares hoje ele é dançado por época dos festejos juninos.

Conhecido como "Lôro do Sertão"; "Lôro da Praia"; "Lôro de Garanhuns"; e alguns outros que ele hoje sendo batizados com o nome do instrumento ou de algum passo de destaque.

Caterêté

Ainda com muitas controvérsias sobre sua procedência a maioria dos estudiosos porém opina pela origem amerindia do "Caterêté".

Dança utilizada como muitas outras para catequese, seu nome provem do Tupí.

Embora conhecido em outros Estados foi em S. Paulo que o "Caterêté" mas se difundiu.

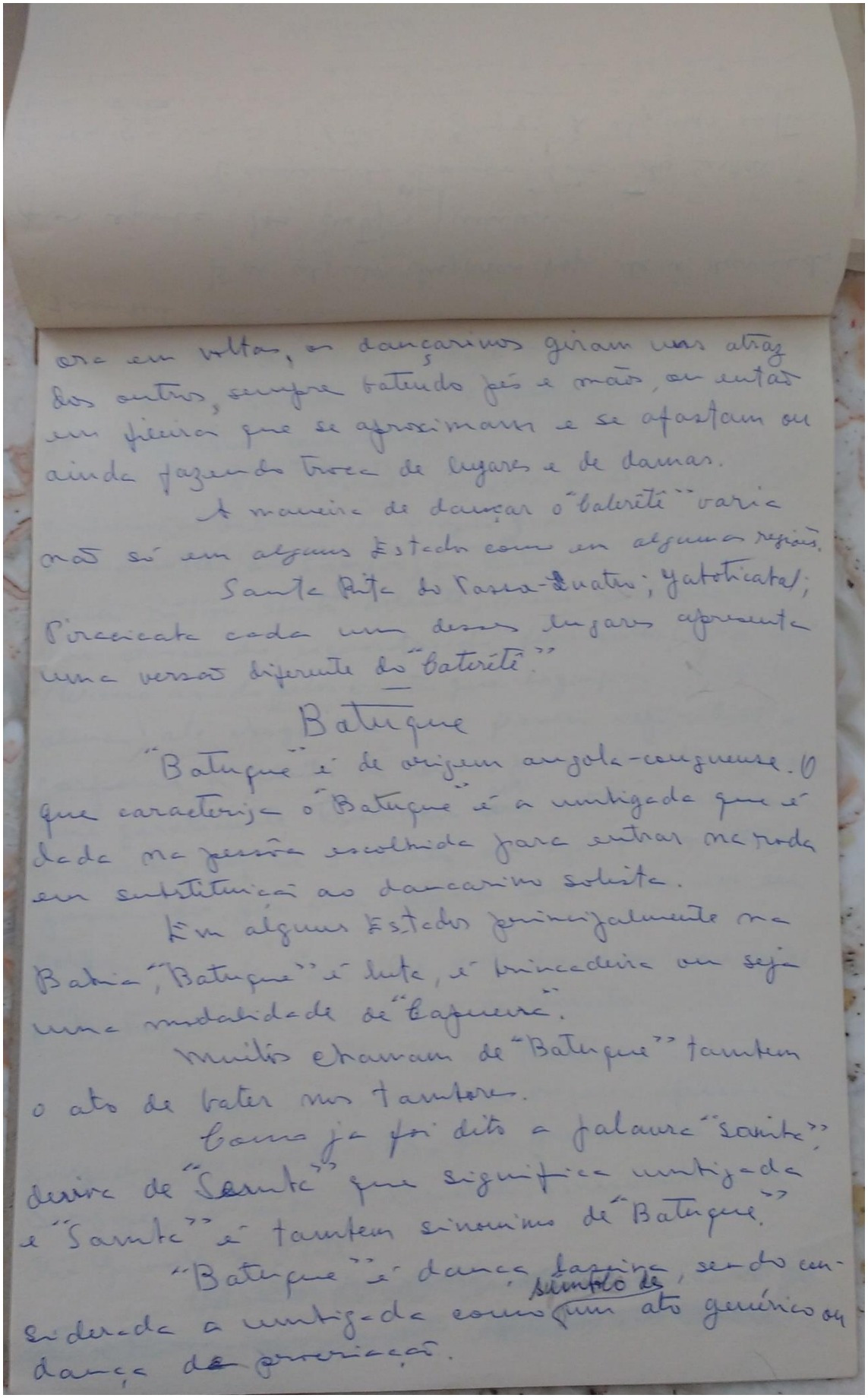
Apesar de ser incluído em festas religiosas o "Caterêté" foi considerado dança profana.

Em alguns lugares ele é dançado só por homens, em outros tomam parte homens e mulheres.

Batidas de pés, mãos e acompanhamentos de canto são utilizados no "caterêté" que geralmente é dançado ao som da viola.

Ora em meninos, sem sair do lugar,

Anexo III.2.C. Caderno



era em voltas, os dançarinos giram uns atraz dos outros, sempre batendo pés e mãos, ou então em fileiras que se aproximam e se afastam ou ainda fazendo troca de lugares e de damas.

A maneira de dançar o "Batuque" varia não só em alguns Estados como em alguma regiões. Santa Rita do Passa-Quatro, Jaboticabal, Piracicaba cada um desses lugares apresenta uma versão diferente do "Batuque".

Batuque

"Batuque" é de origem angola-congueza. O que caracteriza o "Batuque" é a umbigada que é dada na pessôa escolhida para entrar na roda em substituição ao dançarino solista.

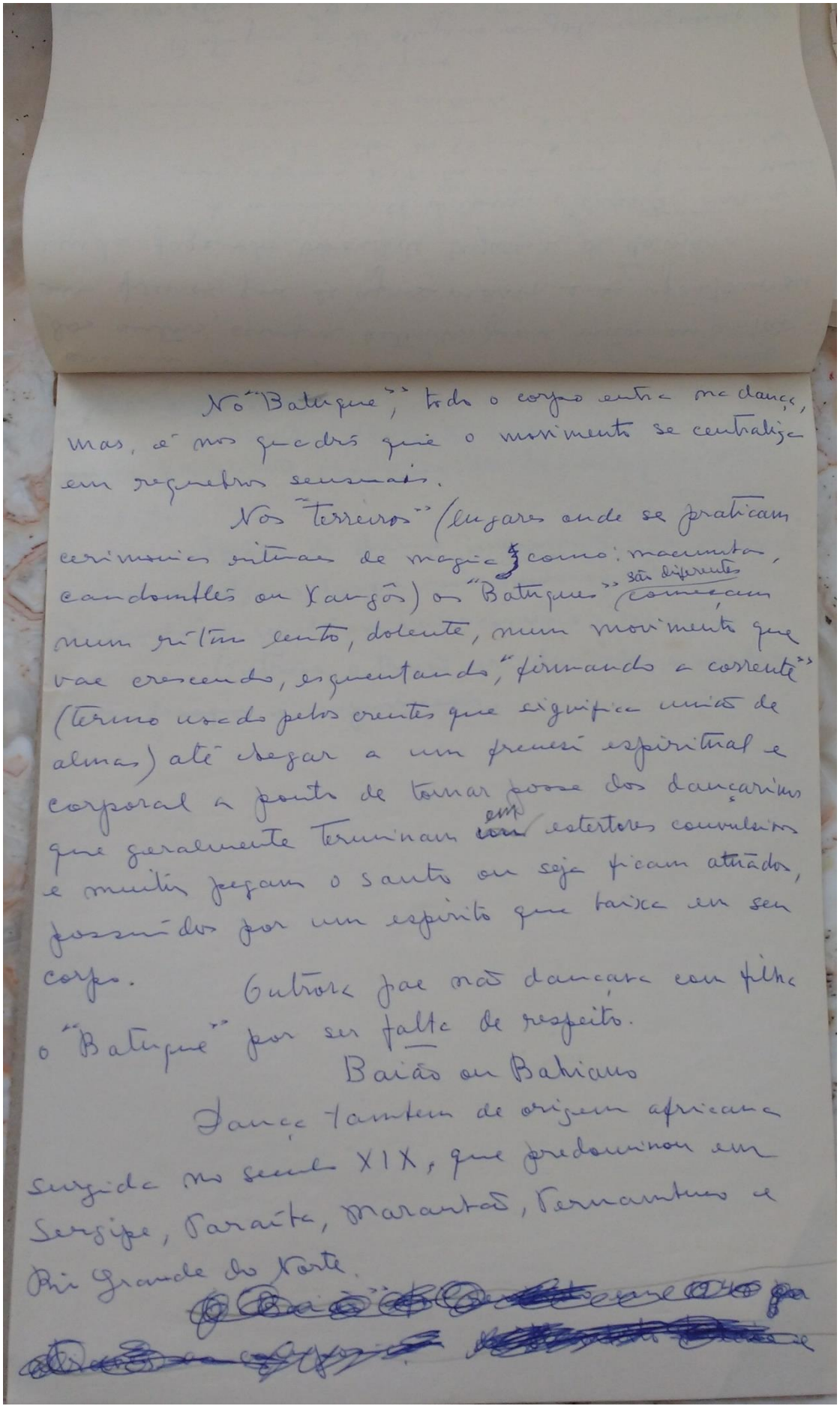
Em alguns Estados principalmente na Bahia, "Batuque" é luta, é brincadeira ou seja uma modalidade de "Capoeira".

Muitos chamam de "Batuque" também o ato de bater nos tambores.

Como já foi dito a palavra "samba" deriva de "Semba" que significa umbigada e "Samba" é também sinonimo de "Batuque".

"Batuque" é dança, dansa, sendo considerada a umbigada como símbolo de um ato genérico ou dança de procriação.

Anexo III.2.C. Caderno



No "Batuque", todo o corpo entra na dança, mas, é nos quadris que o movimento se centraliza em requebros sensuais.

Nos "terreiros" (lugares onde se praticam cerimonias rituais de magia, como: macumba, candomblé ou Xangô) os "Batuques" são diferentes começam num ritmo lento, dolente, num movimento que vae crescendo, esquentando, "firmando a corrente" (termo usado pelos crentes que significa união de almas) até chegar a um frenesi espiritual e corporal a ponto de tomar posse dos dançarinos que geralmente Terminam em estertores convulsivos e muitos ficam atuados, possuídos por um espirito que baixa em seu corpo.

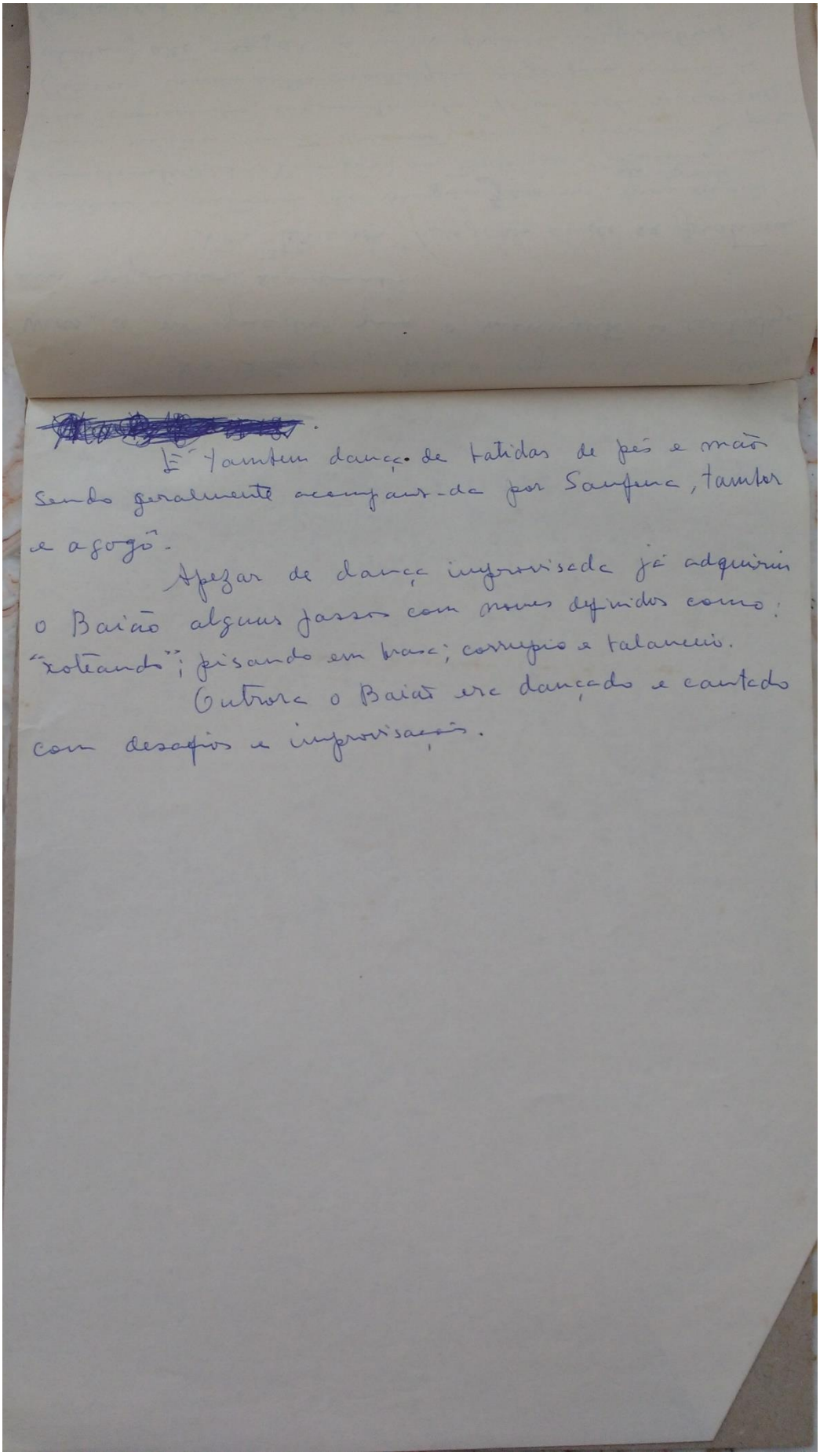
Outrora foi não dançava com filha o "Batuque" por ser falta de respeito.

Baião ou Bahiano

Dança tambem de origem africana surgida no seculo XIX, que predominou em Sergipe, Paraiba, Maranhão, Pernambuco e Rio Grande do Norte.

[illegible]

Anexo III.2.C. Caderno



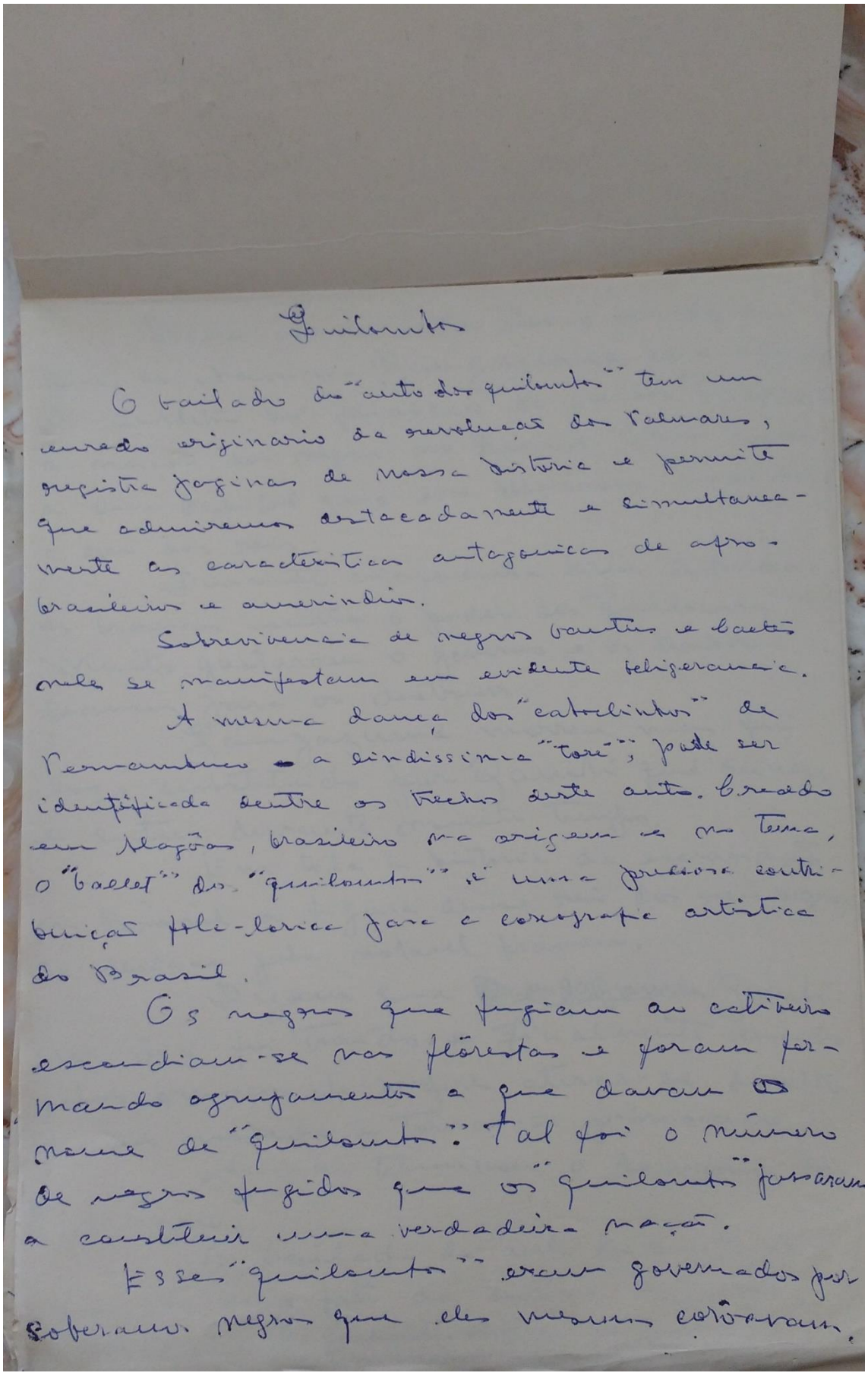
[redacted].

É também dança de batidas de pés e mãos sendo geralmente acompanhada por Sanfona, tambor e agogô.

Apesar de dança improvisada já adquiriu o Baião alguns passos com nomes definidos como: "roleando"; pisando em brasa; corrupio e balanceio.

Outrora o Baião era dançado e cantado com desafios e improvisações.

Anexo III.2.D. Caderno



Quilombos

O bailado do "auto dos quilombos" tem um enredo originário da escravidão dos Palmares, registra páginas de nossa história e permite que admiremos destacadamente e simultaneamente as características antagônicas de afro-brasileiro e amerindio.

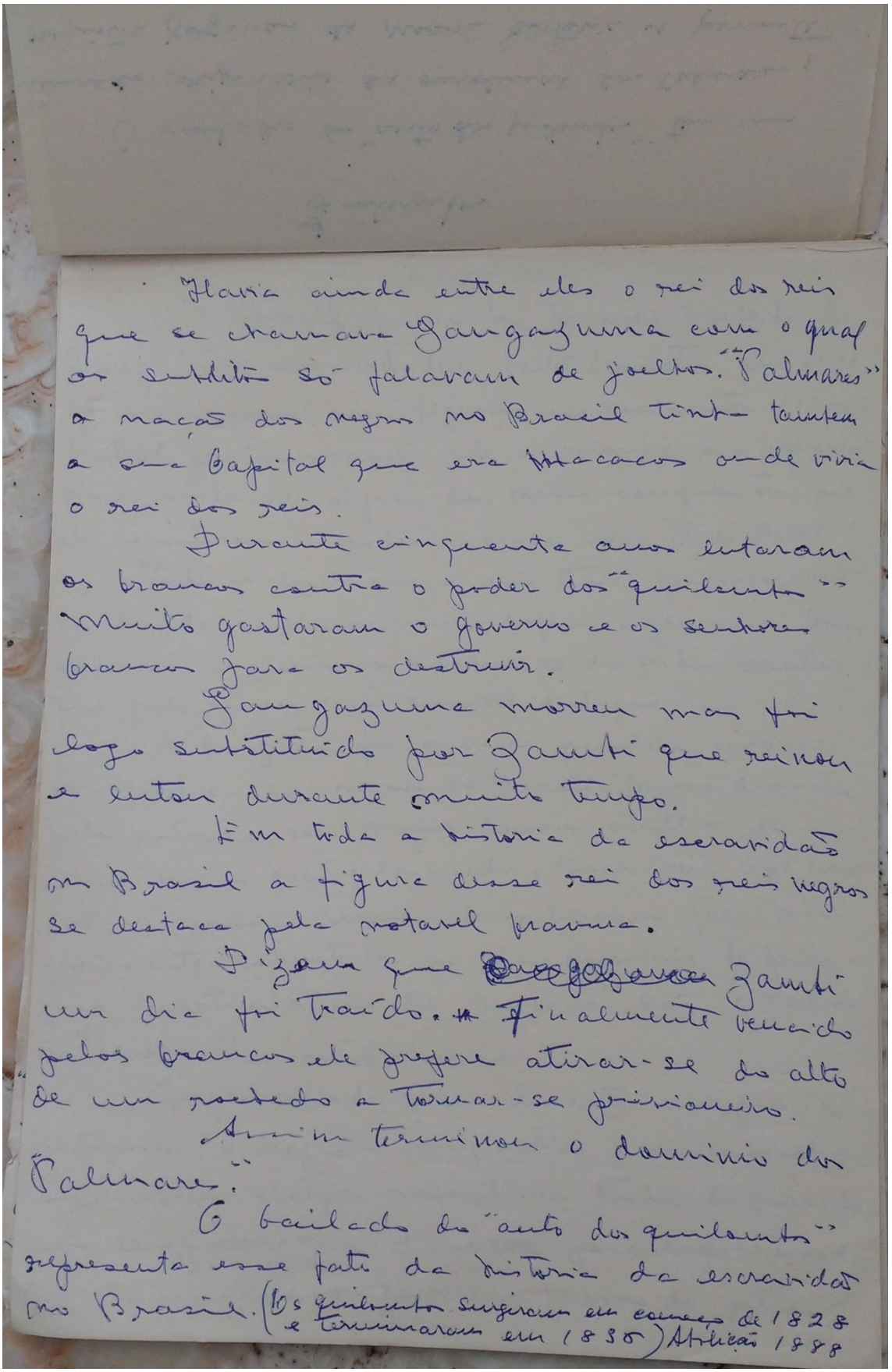
Sobrevivencia de negros bantus e caetés onde se manifestam em evidente heterogeneidade.

A mesma dança dos "caboclinhos" de Pernambuco - a lindíssima "toré"; pode ser identificada dentre os trechos deste auto. Criado em Alagôas, brasileiro na origem e no tema, o "ballet" dos "quilombos" é uma preciosa contribuição folk-lorica para a coreografia artística do Brasil.

Os negros que fugiam ao cativeiro escondiam-se nas flôrestas e foram formando agrupamentos a que davam o nome de "quilombos". Tal foi o número de negros fugidos que os "quilombos" passaram a constituir uma verdadeira nação.

Esses "quilombos" eram governados por Soberanos negros que eles mesmos coroavam.

Anexo III.2.D. Caderno



Havia ainda entre eles o rei dos reis que se chamava Zangazuma com o qual os estudiosos só falavam de joelhos. "Palmares" a nação dos negros no Brasil tinha também a sua Capital que era Macacos onde vivia o rei dos reis.

Durante cinquenta anos lutaram os brancos contra o poder dos "quilombos". Muito gastaram o governo e os senhores brancos para os destruir.

Zangazuma morreu mas foi logo substituído por Zumbi que reinou e lutou durante muito tempo.

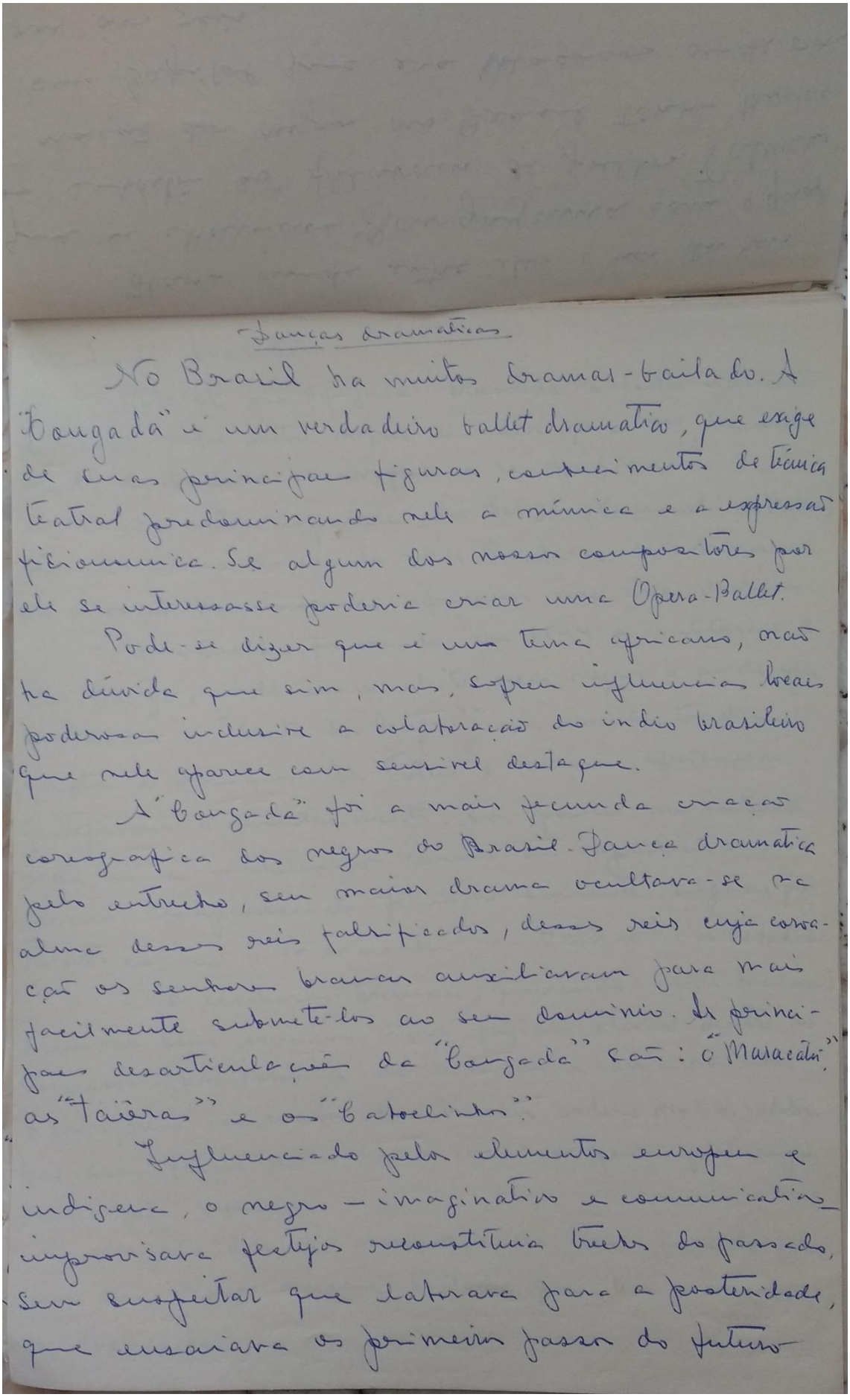
Em toda a história da escravidão no Brasil a figura desse rei dos reis negros se destaca pela notável bravura.

Dizem que ~~Zangazuma~~ Zumbi um dia foi traído. ~~Finalmente~~ vencido pelos brancos ele preferiu atirar-se do alto de um rochedo a tornar-se prisioneiro.

Assim terminou o domínio dos "Palmares".

O bailado do "auto dos quilombos" representa esse fato da história da escravidão no Brasil. (Os quilombos surgiram em começo de 1828 e terminaram em 1830) Atrizes 1888

Anexo III.2.D. Caderno



Danças dramáticas

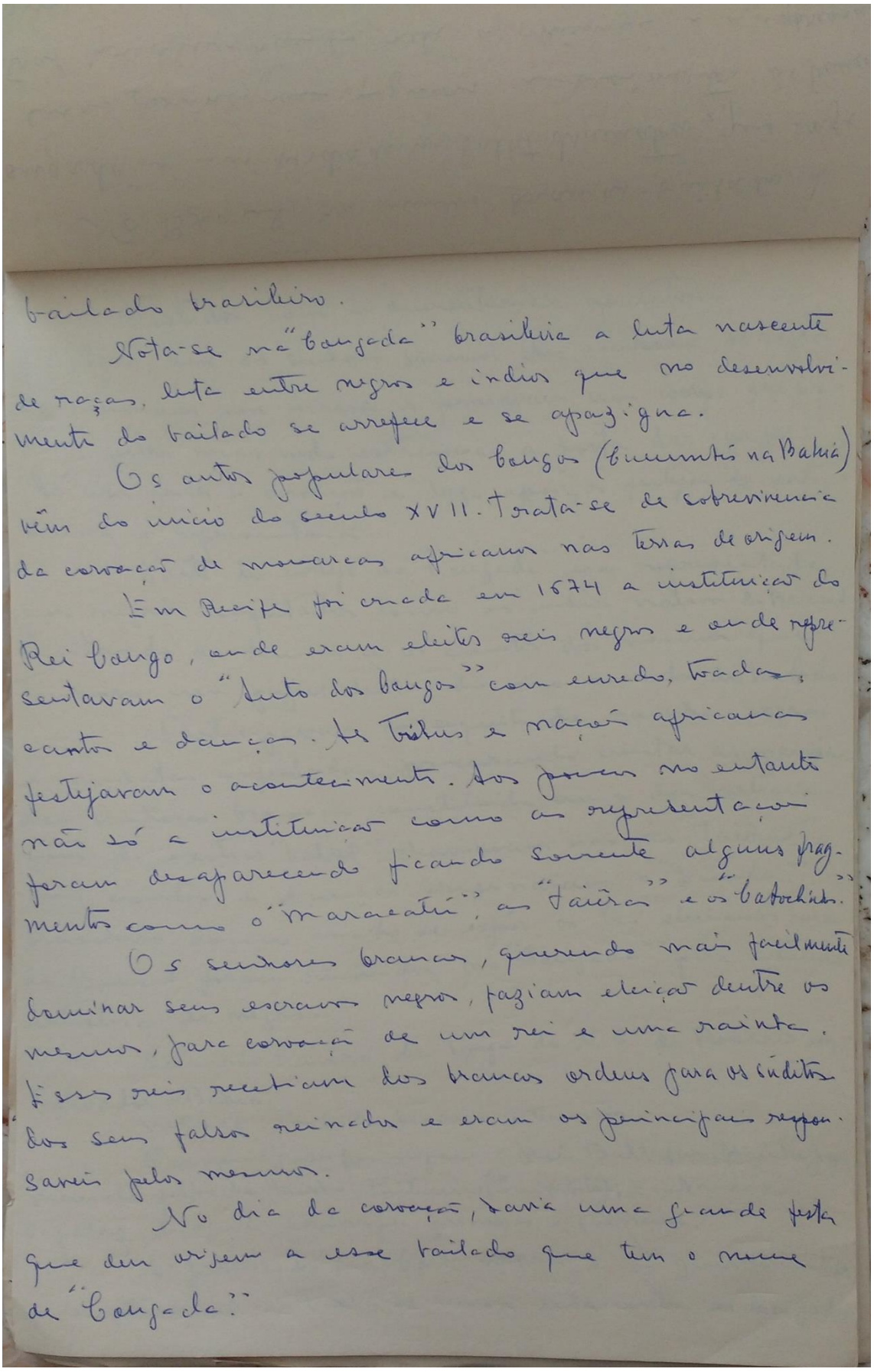
No Brasil ha muitos dramas-bailados. A "Congada" é um verdadeiro ballet dramatico, que exige de suas principaes figuras, conhecimentos de técnica theatral predominando nelle a mímica e a expressão physionomica. Se algum dos nossos compositores por ella se interessasse poderia criar uma Opera-Ballet.

Pode-se dizer que é uma tema africano, mas ha duvida que sim, mas, soffreu influencias locaes podendo incluir a collaboração do indio brasileiro que nella apparece com sensivel destaque.

A "Congada" foi a mais fecunda creação coreographica dos negros do Brasil. Dança dramatica pelo entrecho, seu maior drama occultava-se na alma desses reis fabricados, desses reis cuja coroação os senhores brancos auxiliaram para mais facilmente submettel-os ao seu dominio. As principaes desarticulações da "Congada" são: o "Maracatú", as "Taieiras" e os "Cabocolinhos".

Influenciado pelos elementos europeu e indigena, o negro - imaginativo e communicativo - improvisara festejos reconstituia trechos do passado, sem suspeitar que labutava para a posteridade, que ensaiava os primeiros passos do futuro

Anexo III.2.D. Caderno



bailados brasileiro.

Nota-se na "bangada" brasileira a luta nascente de raças, luta entre negros e índios que no desenvolvimento do bailado se arrefece e se apaziguna.

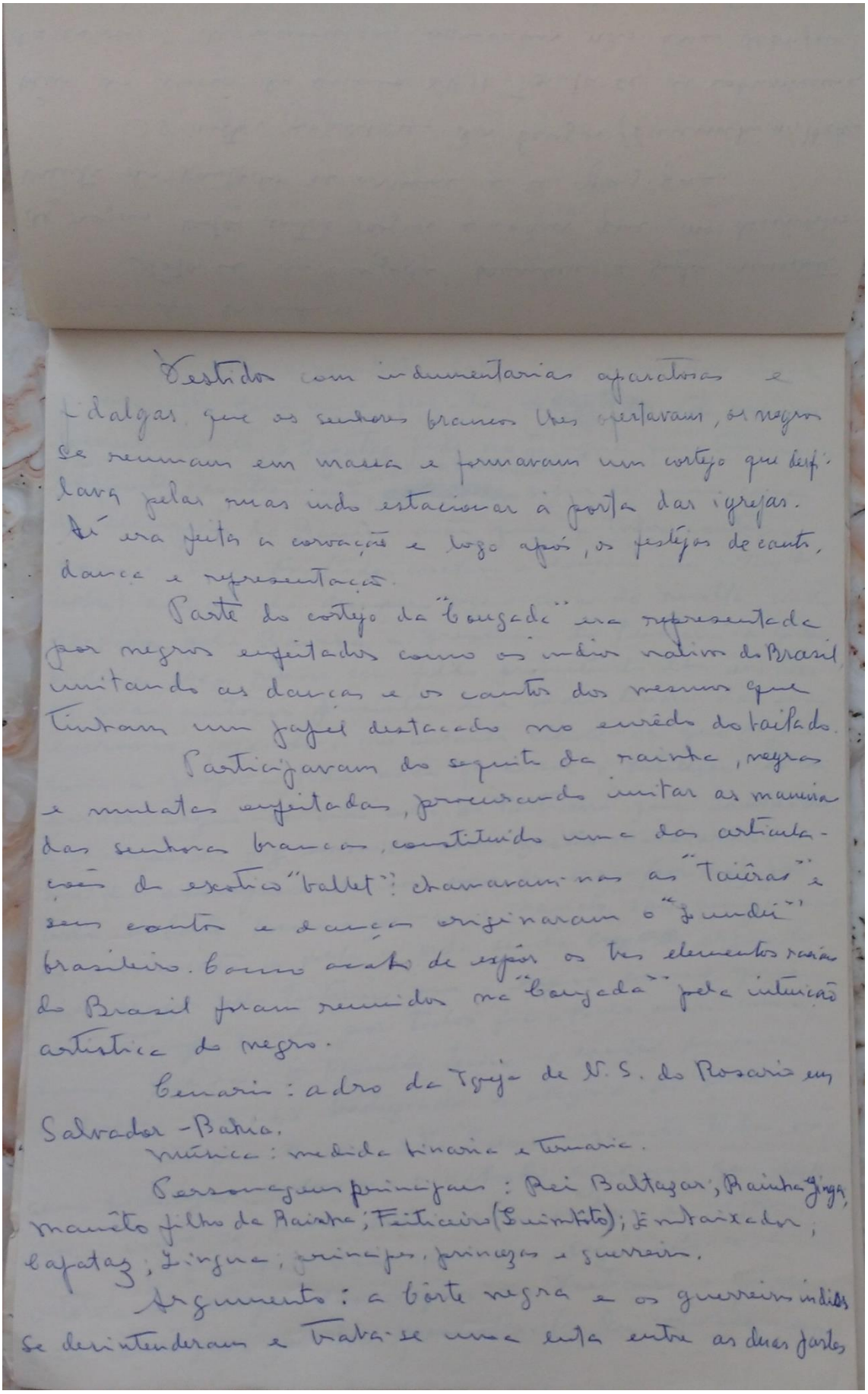
Os autos populares dos bangos (encontrados na Bahia) vêm do início do século XVII. Trata-se de sobrevivência da coroação de monarcas africanos nas terras de origem.

Em Recife foi criada em 1674 a instituição do Rei Bango, onde eram eleitos reis negros e onde representavam o "Auto dos Bangos" com enredo, trajes, canto e danças. As tribus e nações africanas festejavam o acontecimento. Aos poucos no entanto não só a instituição como as representações foram desaparecendo ficando somente alguns fragmentos como o "maracatú", as "taieiras" e os "Catocklubs".

Os senhores brancos, querendo mais facilmente dominar seus escravos negros, faziam eleição dentre os mesmos, para coroação de um rei e uma rainha. Esses reis recebiam dos brancos ordens para os súditos dos seus falsos reinados e eram os principais responsáveis pelos mesmos.

No dia da coroação, havia uma grande festa que deu origem a esse bailado que tem o nome de "Bangada".

Anexo III.2.D. Caderno



Vestidos com indumentárias aparatosas e
fidalgas que os senhores brancos lhes ofertavam, os negros
se reuniam em massa e formavam um cortejo que desfi-
lava pelas ruas indo estacionar à porta das igrejas.
Aí era feita a coroação e logo após, os festejos de canto,
dança e representação.

Parte do cortejo da "Cavalgada" era representada
por negros enfeitados como os índios nativos do Brasil
imitando as danças e os cantos dos mesmos que
tinham um papel destacado no enredo do bailado.

Participavam do séquito da rainha, negras
e mulatas enfeitadas, procurando imitar as maneiras
das senhoras brancas, constituindo uma das articula-
ções do exótico "ballet"; chamavam-nas as "Taiôas" e
seu canto e dança originaram o "fandi"
brasileiro. Como acabo de expôr os três elementos raciais
do Brasil foram reunidos na "Cavalgada" pela intuição
artística do negro.

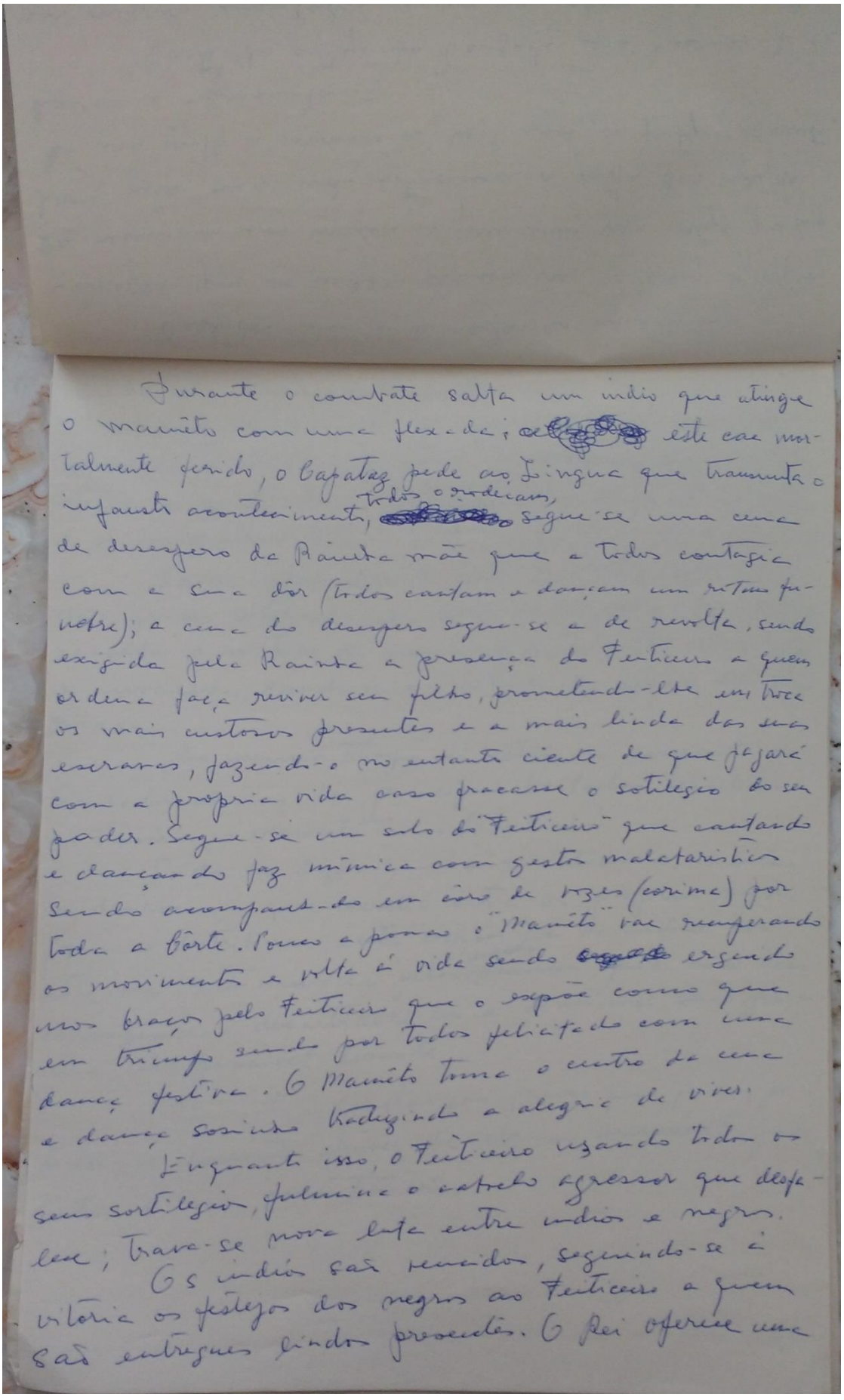
Cenário: adro da Igreja de N. S. do Rosário em
Salvador - Bahia.

Música: medida binária e ternária.

Personagens principais: Rei Baltazar; Rainha Jinga,
mouro filho da Rainha; Feiticeiro (Quimbito); Embaixador;
Capataz; Lingua; príncipes, princesas e guerreiros.

Argumento: a Corte negra e os guerreiros índios
se desintenderam e travou-se uma luta entre as duas facções

Anexo III.2.D. Caderno

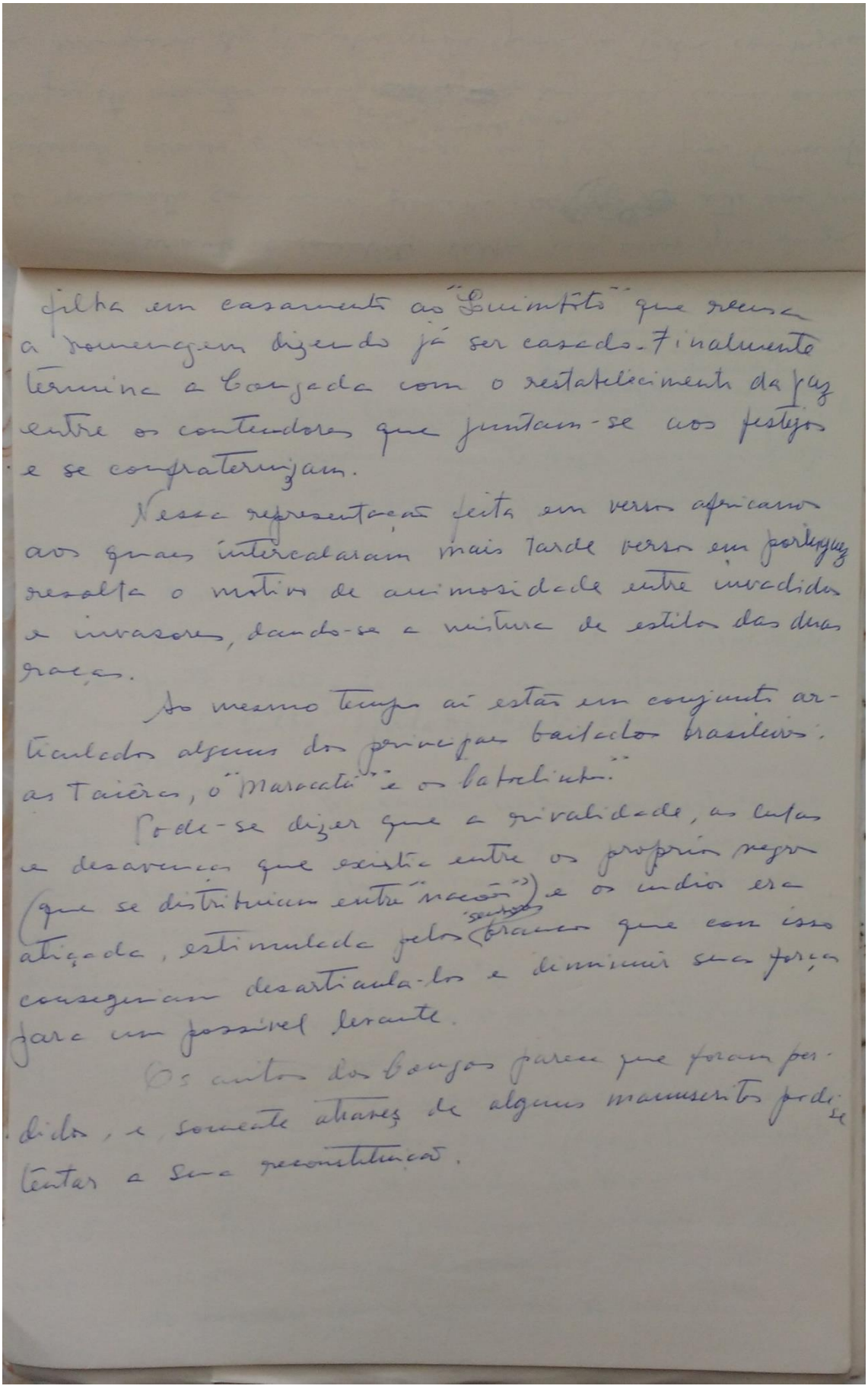


Durante o combate salta um índio que atinge o manito com uma flechada; este cai mortalmente ferido, o Capataz pede ao Língua que traduza o infausto acontecimento, todos o ouvem, segue-se uma cena de desespero da Rainha mãe que a todos contagia com a sua dor (todos cantam e dançam um ritmo funebre); a cena do desespero segue-se a de revolta, sendo exigida pela Rainha a presença do Feiticeiro a quem ordena faça reviver seu filho, prometendo-lhe em troca os mais custosos presentes e a mais linda das suas escravas, fazendo-o no entanto ciente de que pagará com a propria vida caso fracasse o sortilegio do seu poder. Segue-se um solo do "Feiticeiro" que cantando e dançando faz mimica com gestos malabarísticos sendo acompanhado em coro de vozes (ecrima) por toda a tribo. Pouco a pouco o "Manito" vai recuperando os movimentos e volta á vida sendo erguido nos braços pelo Feiticeiro que o expõe como que em triunfo sendo por todos felicitado com uma dança festiva. O Manito toma o centro da cena e dança sozinho traduzindo a alegria de viver.

Enquanto isso, o Feiticeiro usando todos os seus sortilegios, fulmina o estranho agressor que desfalece; trava-se nova luta entre indios e negros.

Os indios são vencidos, seguindo-se á vitoria os festejos dos negros ao Feiticeiro a quem são entregues lindos presentes. O Rei oferece uma

Anexo III.2.D. Caderno



falha em casamento ao "Quimtito" que recusa a romenagem dizendo já ser casado. Finalmente termina a Congada com o restabelecimento da paz entre os contendores que juntam-se aos festejos e se confraternizam.

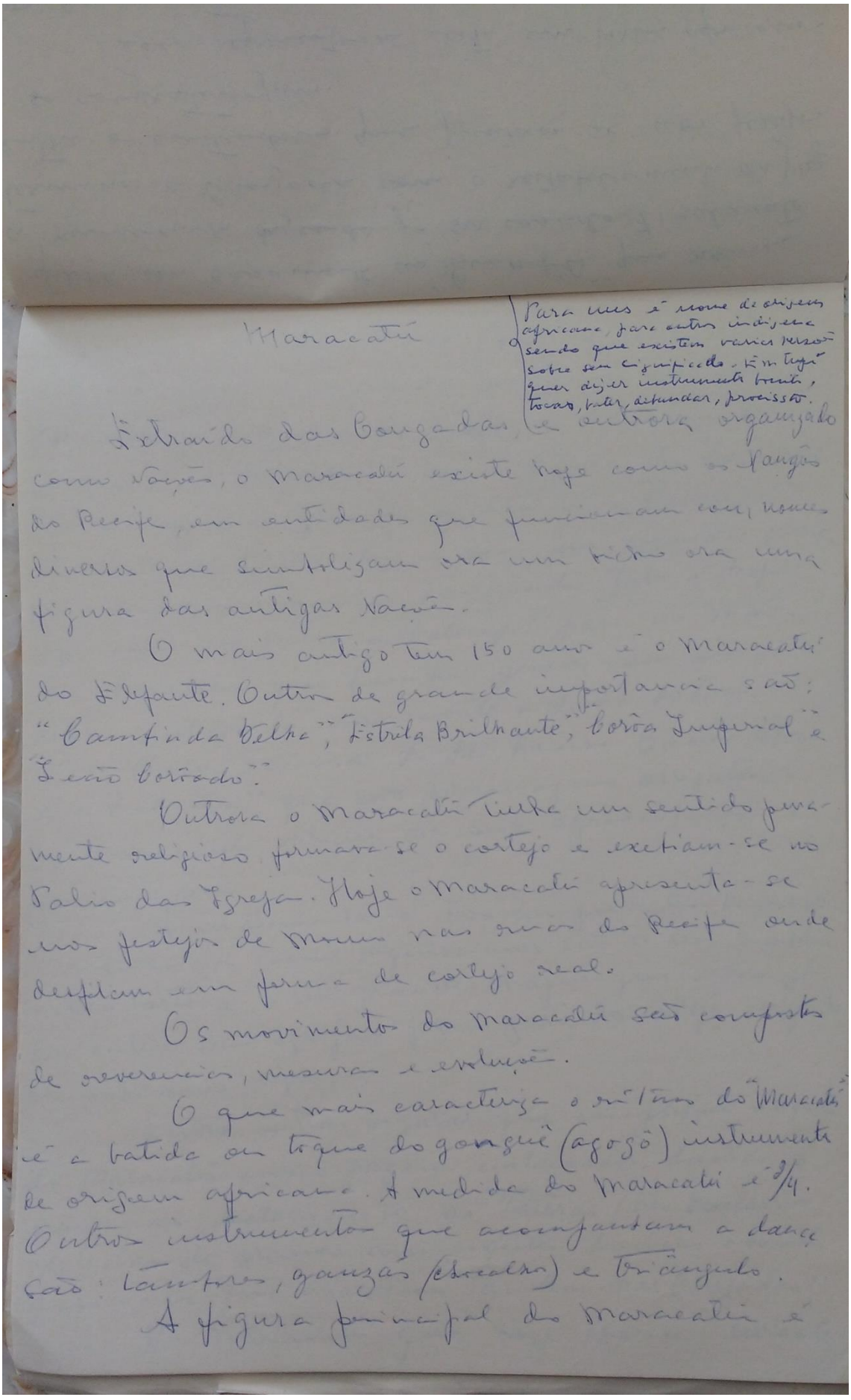
Nessa representação feita em versos africanos aos quais intercalaram mais tarde versos em portuguez ressalta o motivo de animosidade entre invadidos e invasores, dando-se a mistura de estilos das duas raças.

Ao mesmo tempo aí estão em conjunto articulados alguns dos principais bailados brasileiros: as Taieiras, o "Maracatú" e os batuques.

Pode-se dizer que a rivalidade, as lutas e desavenças que existia entre os próprios negros (que se distribuiam entre "nações") e os índios era atiçada, estimulada pelos (brancos) que com isso conseguiam desarticula-los e diminuir sua força para um possível levante.

Os autos dos Congos parece que foram perdidos, e somente através de alguns manuscritos podemos tentar a sua reconstituição.

Anexo III.2.D. Caderno



Maracatú

Para uns é nome de origem africana, para outros indígena sendo que existem varias versões sobre seu significado. Em Tupi quer dizer instrumento bruto, tocar, bater, retumbar, processão.

Extraído das Cargadas, e outrora organizado como Nações, o Maracatú existe hoje como os Nangôs do Recife, em entidades que funcionam com nomes diversos que simbolizam ora um bicho ora uma figura das antigas Nações.

O mais antigo tem 150 anos é o Maracatú do Elefante. Outros de grande importancia são: "Campinda Velha", "Estrela Brilhante", "Coroa Imperial" e "Leão Coroado".

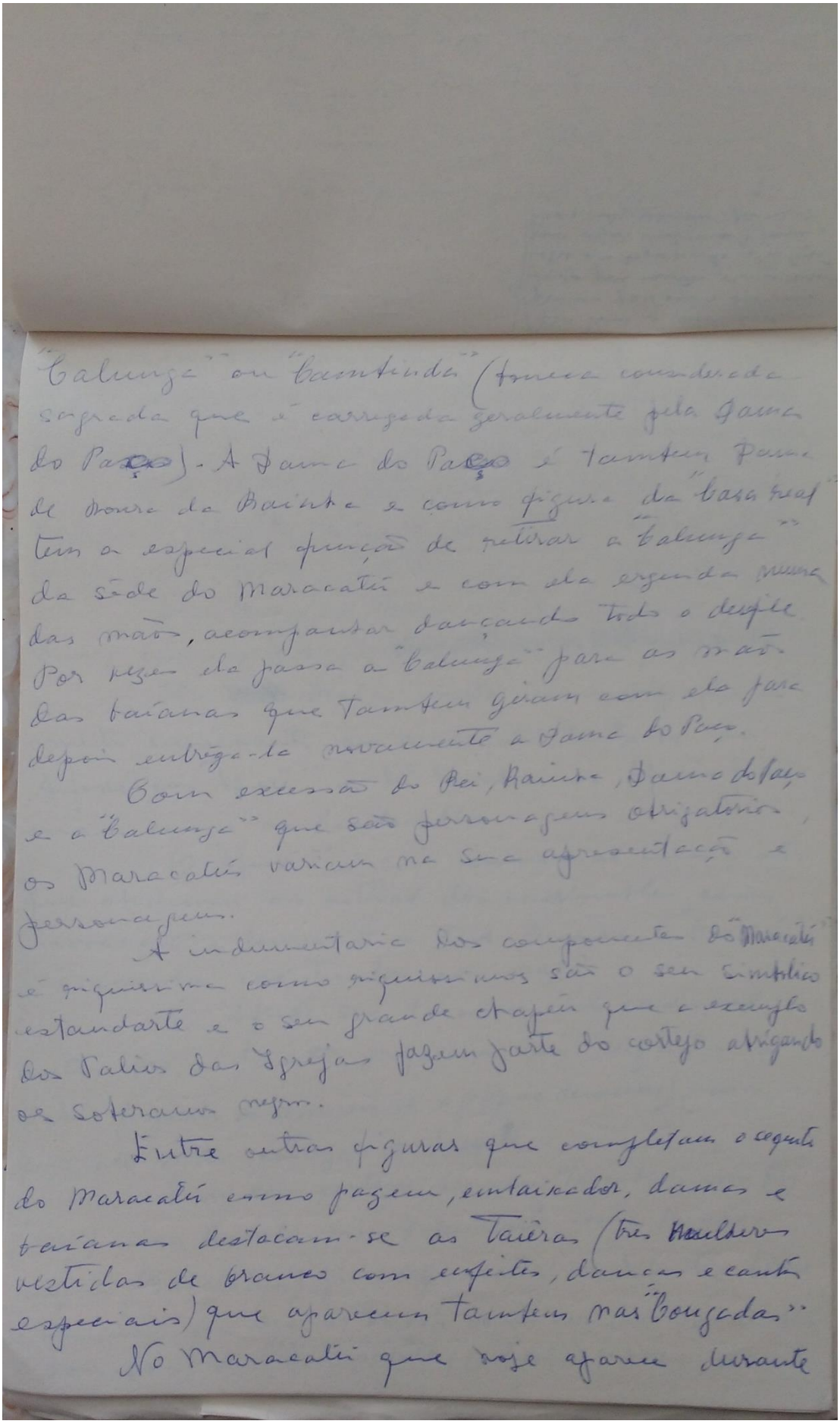
Outrora o Maracatú tinha um sentido puramente religioso formava-se o cortejo e exetiam-se no Patio das Igreja. Hoje o Maracatú apresenta-se nos festejos de Momo nas ruas do Recife onde desfilam em forma de cortejo real.

Os movimentos do Maracatú são compostos de reverencias, mesura e evoluções.

O que mais caracteriza o ritmo do Maracatú é a batida ou toque do gonguê (agogô) instrumento de origem africana. A medida do Maracatú é 2/4. Outros instrumentos que acompanham a dança são: Tambores, ganzas (chocalho) e triângulo.

A figura feminina do Maracatú é

Anexo III.2.D. Caderno



"Calunga" ou "Cantinda" (tenra considerada sagrada que é carregada geralmente pela Dama do Paço) - A Dama do Paço é também Dama de honra da Rainha e como figura da "Casa Real" tem a especial função de retirar a "Calunga" da sede do Maracatú e com ela erguida numa das mãos, acompanhar dançando todo o desfile. Por vezes da passa a "Calunga" para as mãos das baianas que também giram com ela para depois entregá-la novamente a Dama do Paço.

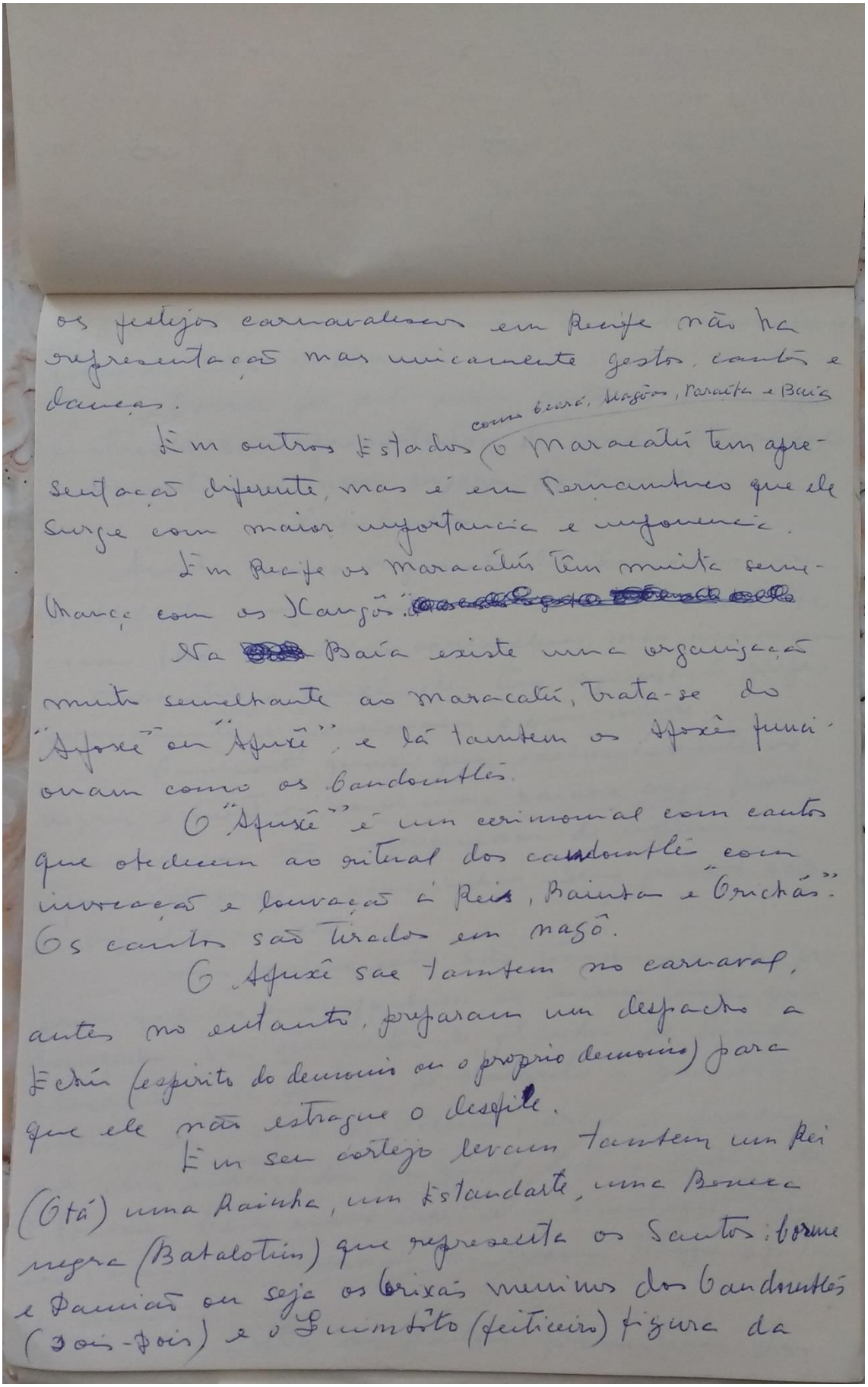
Com excessão do Rei, Rainha, Dama do Paço e a "Calunga" que são personagens obrigatórias, os Maracatús variam na sua apresentação e personagens.

A indumentaria dos componentes do Maracatú é riquíssima como riquíssimos são o seu simbólico estandarte e o seu grande chapéu que a exemplo dos Palios das Igrejas fazem parte do cortejo abrigando os Soberanos negros.

Entre outras figuras que completam o cenário do Maracatú como pagem, entalhador, damas e baianas destacam-se as Taieras (três Caboclas vestidas de brancos com espelhos, danças e cantos especiais) que aparecem também mas "Coroadas".

No Maracatú que hoje aparece durante

Anexo III.2.D. Caderno



os festejos carnavalescos em Recife não há representação mas unicamente gestos, cantos e danças.

Em outros Estados (com Bumbá, Maracatu, Paraíba e Baía) o Maracatú tem apresentação diferente, mas é em Pernambuco que ele surge com maior importância e imponência.

Em Recife os Maracatús tem muita semelhança com os Xangôs.

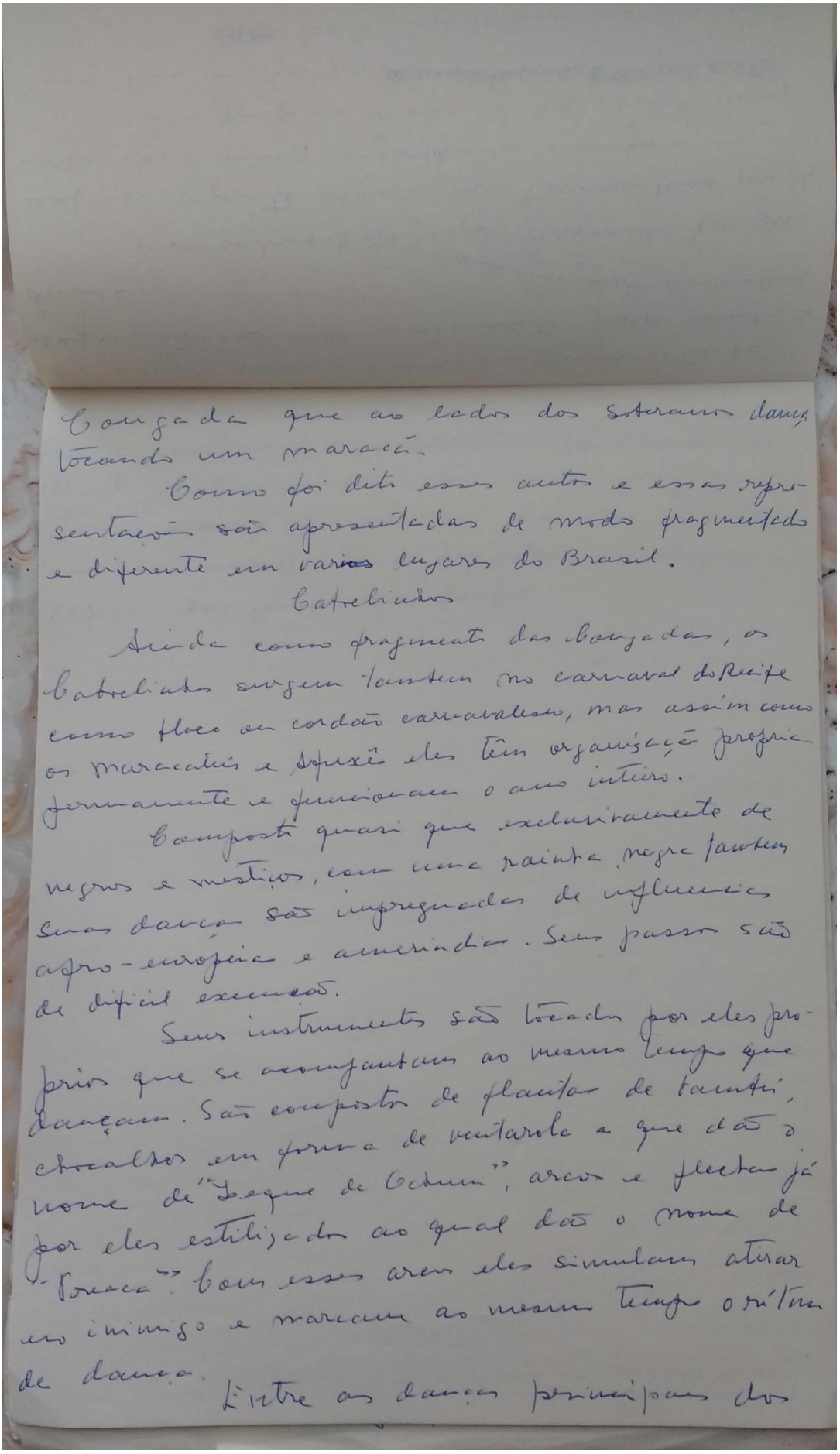
Na Baía existe uma organização muito semelhante ao Maracatú, trata-se do "Afoxé" ou "Afuxé", e lá tambem os Afoxé funcionam como os Candomblés.

O "Afuxé" é um cerimonial com cantos que obedecem ao ritual dos candomblés, com invocação e louvação á Reis, Rainha e "Orichás". Os cantos são tirados em nagô.

O Afuxé sae tambem no carnaval, antes no entanto, preparam um despacho a Echú (espirito do demonio ou o proprio demonio) para que ele não estrague o desfile.

Em seu cortejo levam tambem um Rei (Otá) uma Rainha, um Estandarte, uma Boneca negra (Batalotim) que representa os Santos: Cosme e Damião ou seja os Orixás meninos dos Candomblés (Dois-Dois) e o Feiticeiro (feiticeiro) figura da

Anexo III.2.D. Caderno



Congada que ao lados dos soldados dança tocando um maracá.

Como foi dito esses autos e essas representações são apresentadas de modos fragmentados e diferente em varios lugares do Brasil.

Cabeliados

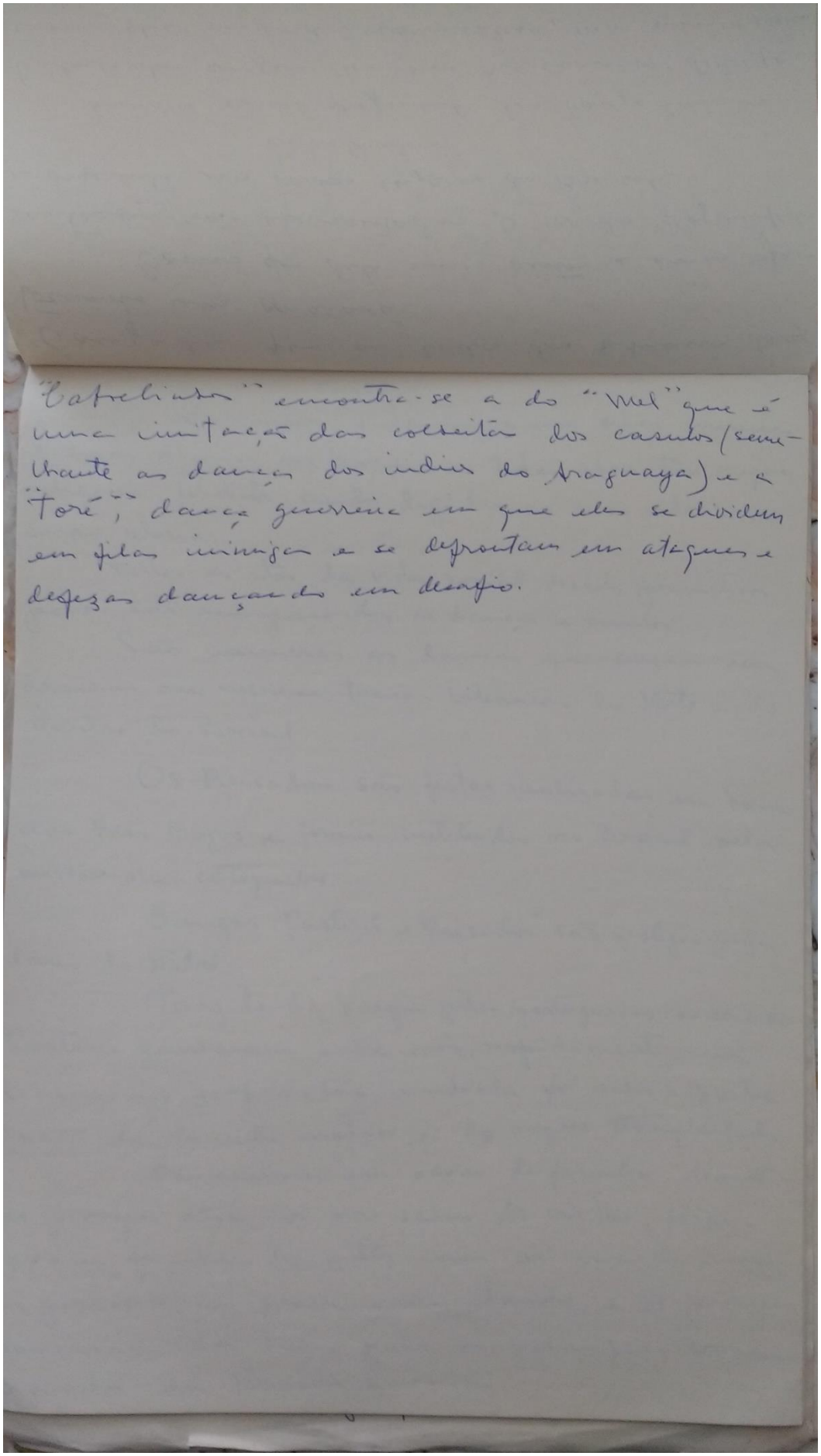
Ainda como fragmento das Congadas, os Cabeliados surgem tambem no carnaval do Recife como bloco ou cordão carnavalesco, mas assim como os Maracatús e Aquêle eles têm organização propria permanente e funcionam o ano inteiro.

Composto quasi que exclusivamente de negros e mestiços, com uma rainha negra tambem suas danças são impregnadas de influencia afro-europeia e ameriendia. Seus passos são de difícil execução.

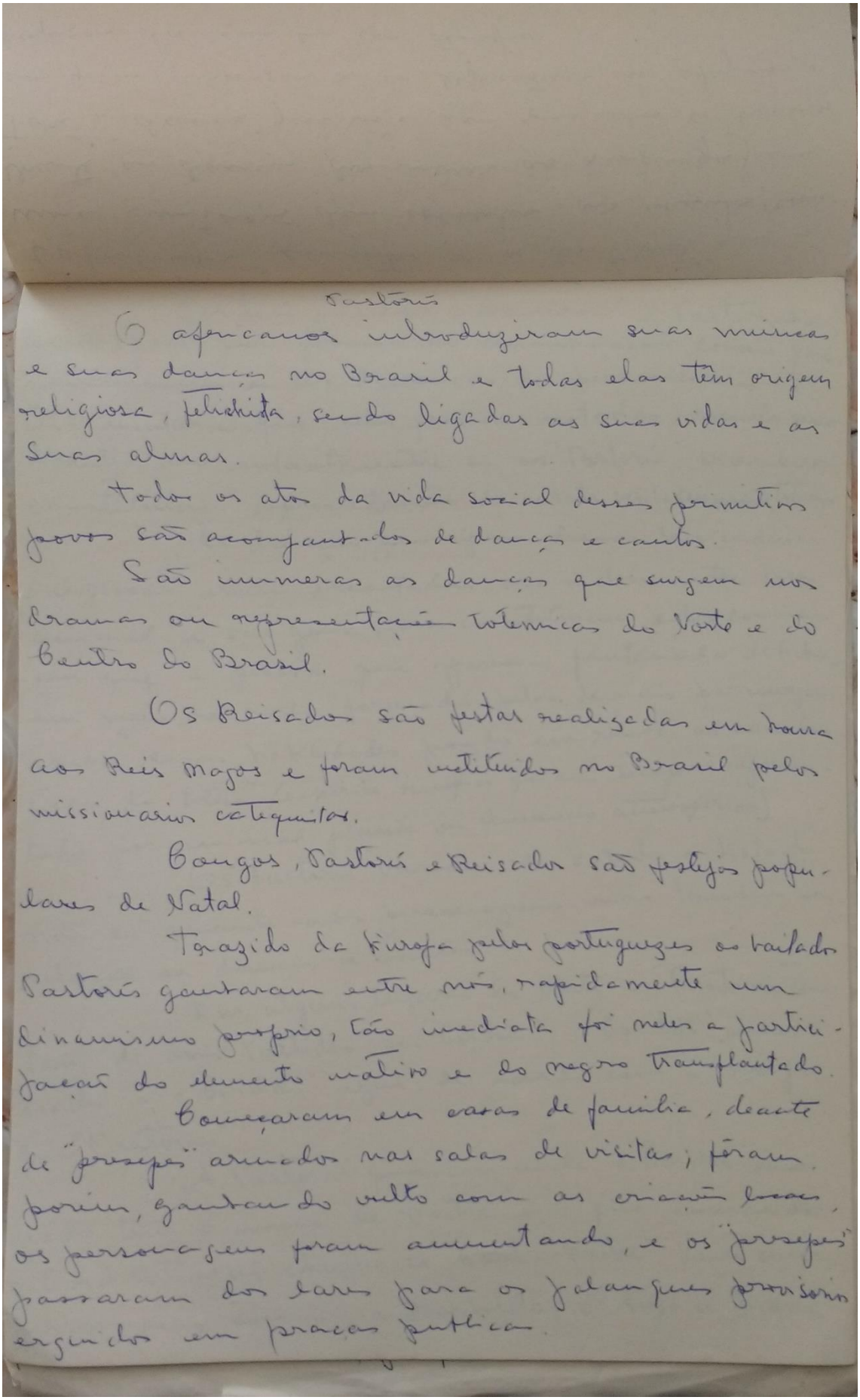
Seus instrumentos são tocados por eles proprios que se acompanham ao mesmo tempo que dançam. São compostos de ganzás de taquára, chocalhos em forma de pandeiro a que dão o nome de "Segue de Cabum", arcos e flechas já por eles estilizados ao qual dão o nome de "Jurema" com esses arcos eles simulam atirar no inimigo e marcam ao mesmo tempo o ritmo de dança.

Entre as danças principais dos

Anexo III.2.D. Caderno



Anexo III.2.D. Caderno



Pastoris

Os africanos introduziram suas musicas e suas danças no Brasil e todas elas têm origem religiosa, fetichista, sendo ligadas as suas vidas e as suas almas.

Todos os atos da vida social desses primitivos povos são acompanhados de danças e cantos.

São inumeras as danças que surgem nos dramas ou representações totemicas do Norte e do Centro do Brasil.

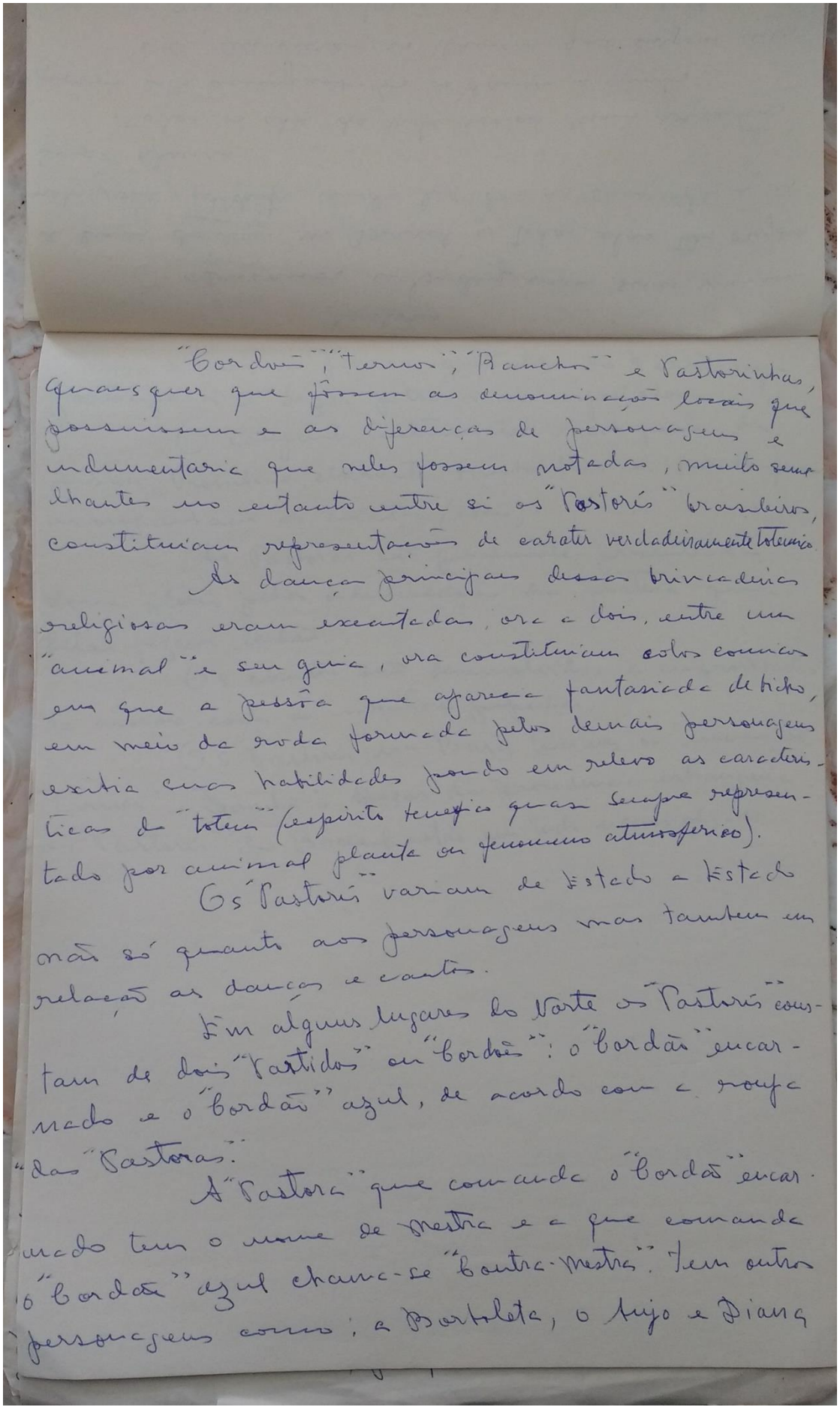
Os Reisados são festas realizadas em honra aos Reis Magos e foram instituidos no Brasil pelos missionarios catequistas.

Congos, Pastoris e Reisados são festejos populares de Natal.

Trazido da Europa pelos portugueses os bailados Pastoris ganharam entre nós, rapidamente um dinamismo proprio, tão imediata foi neles a participação do elemento nativo e do negro transplantado.

Começaram em casas de familia, deante de "presepes" armados nas salas de visitas; foram porem, ganhando vulto com as criações locais, os personagens foram aumentando, e os "presepes" passaram dos lares para os palanques provisorios erguidos em praças publicas.

Anexo III.2.D. Caderno



"Cordões", "Ternos", "Ranchos" e Pastorinhas, quaisquer que fôssem as denominações locais que possuissem e as diferenças de personagens e indumentária que neles fossem notadas, muito semelhantes no entanto entre si os "Pastoris" brasileiros, constituiam representações de caráter verdadeiramente totemico.

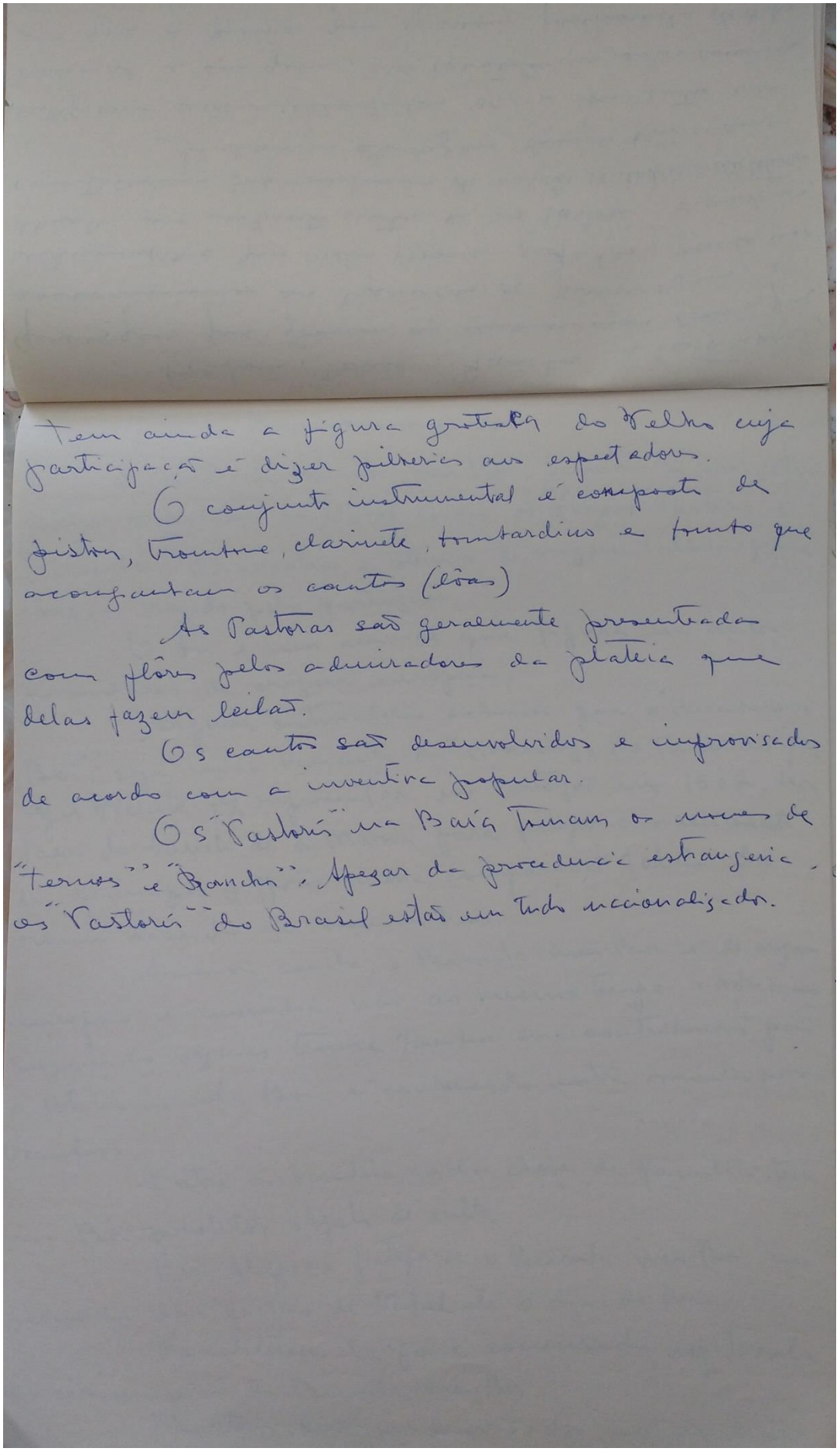
As danças principais dessas brincadeiras religiosas eram executadas, ora a dois, entre um "animal" e seu guia, ora constituiam autos comicos em que a pessôa que apareca fantasiada de bicho, em meio da roda formada pelos demais personagens exibia suas habilidades jogando em relevo as caracteristicas do "totem" (espirito tenetico que sempre representado por animal planta ou fenomeno atmosferico).

Os "Pastoris" variam de Estado a Estado não só quanto aos personagens mas tambem em relação as danças e cantos.

Em alguns lugares do Norte os "Pastoris" constam de dois "Partidos" ou "Cordões": o "Cordão" encarnado e o "Cordão" azul, de acordo com a roupa das "Pastoras".

A "Pastora" que comanda o "Cordão" encarnado tem o nome de Mestra e a que comanda o "Cordão" azul chama-se "Contra-Mestra". Tem outros personagens como: a Borboleta, o Urso e Diana

Anexo III.2.D. Caderno



Tem ainda a figura grotesca do Velho cuja participação é dizer pilherias aos espectadores.

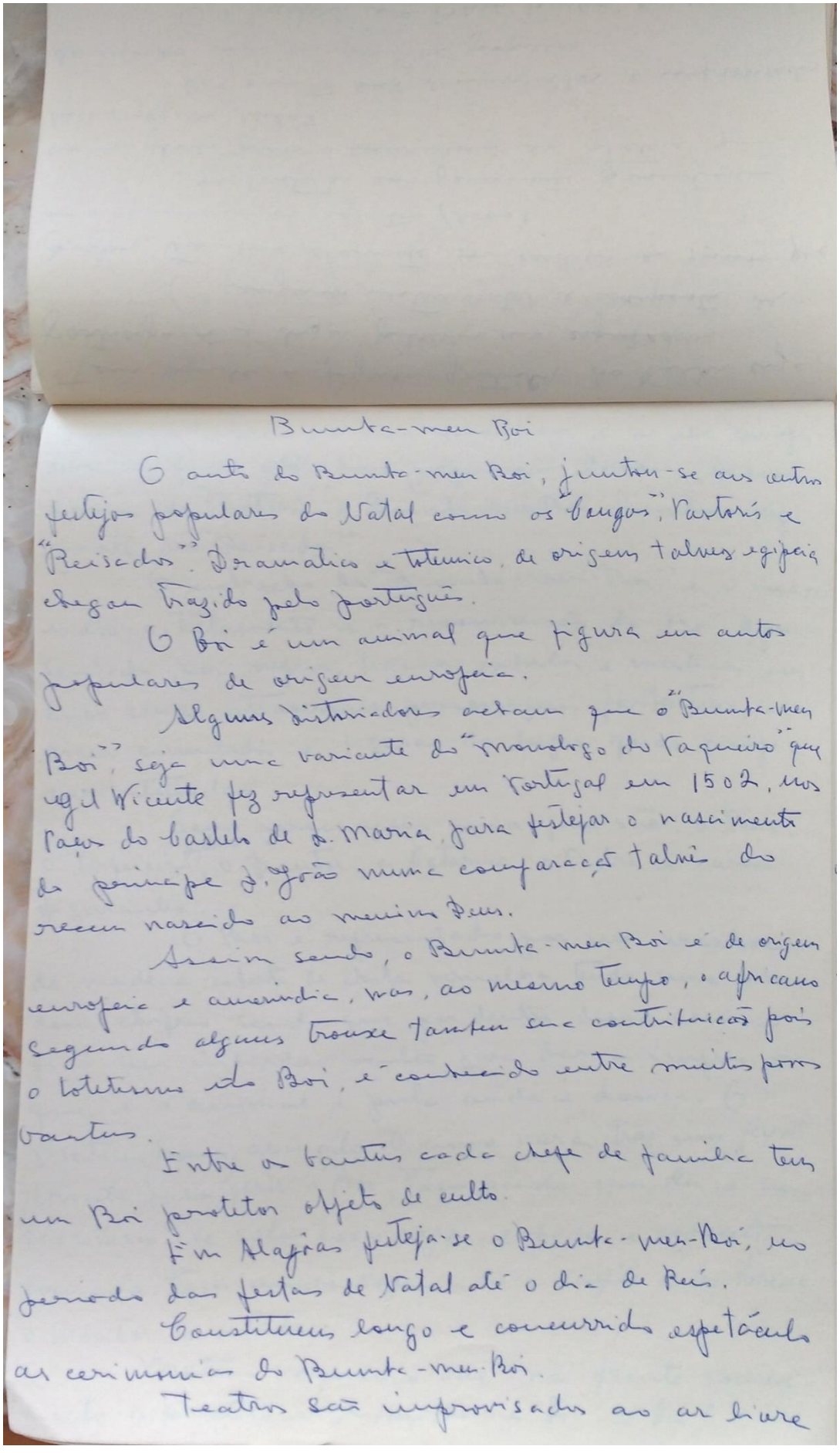
O conjunto instrumental é composto de pistom, trombone, clarinete, tamtardinos e tambu que acompanham os cantos (lôas)

As Pastoras são geralmente presenteadas com flôres pelos admiradores da platéia que delas fazem leilão.

Os cantos são desenvolvidos e improvisados de acordo com a inventiva popular.

Os "Pastoris" na Baía tomam os nomes de "Ternos" e "Ranchos". Apesar da procedência estrangeira os "Pastoris" do Brasil estão um tanto nacionalizados.

Anexo III.2.D. Caderno



Bumba-meu Boi

O auto do Bumba-meu Boi, juntou-se aos outros festejos populares do Natal como os "Congos", Pastoris e "Reisados". Dramatico e totemico, de origem talvez egipcia chegou trazido pelo português.

O Boi é um animal que figura em autos populares de origem europeia.

Alguns historiadores acham que o "Bumba-meu Boi", seja uma variante do "monologo do vaqueiro" que Gil Vicente fez representar em Portugal em 1502, nas Paços do baixo de D. Maria para festejar o nascimento do principe D. João numa comparação talvez do recem nascido ao menino Deus.

Assim sendo, o Bumba-meu Boi é de origem europeia e amerindia, mas, ao mesmo tempo, o africano segundo alguns trouxe tambem sua contribuição pois o totemismo do Boi, é contido entre muitos povos bantus.

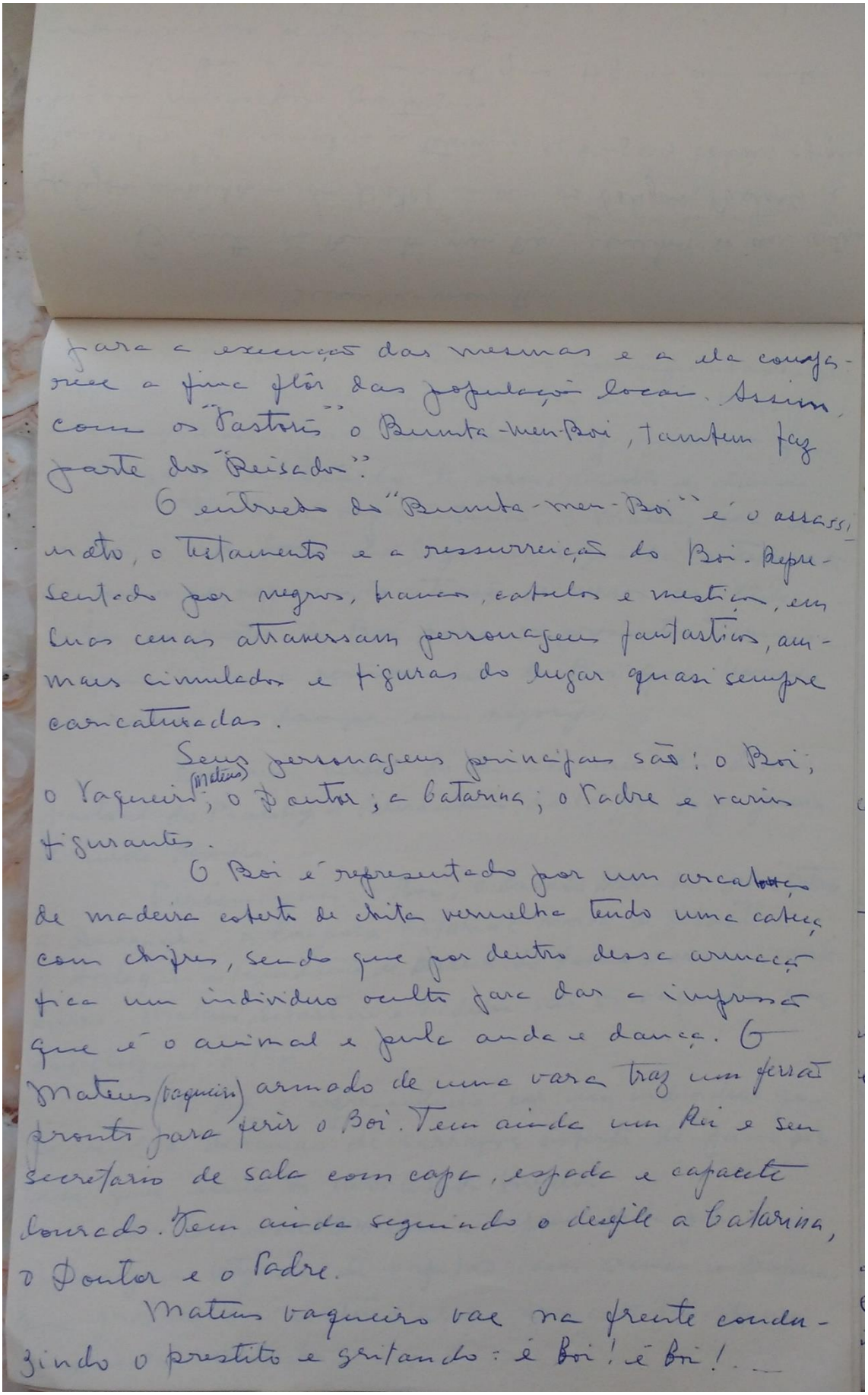
Entre os bantus cada chefe de familia tem um Boi porotor objeto de culto.

Em Alagoas festeja-se o Bumba-meu-Boi, no periodo das festas de Natal até o dia de Reis.

Constituem longo e concorrido espetáculo as ceriminias do Bumba-meu-Boi.

Teatros são improvisados ao ar livre

Anexo III.2.D. Caderno



para a execução das mesmas e a da coragem a fina flôr da população local. Assim, com os "Pastoris" o Bumba-meu-Boi, tambem faz parte dos "Reisados".

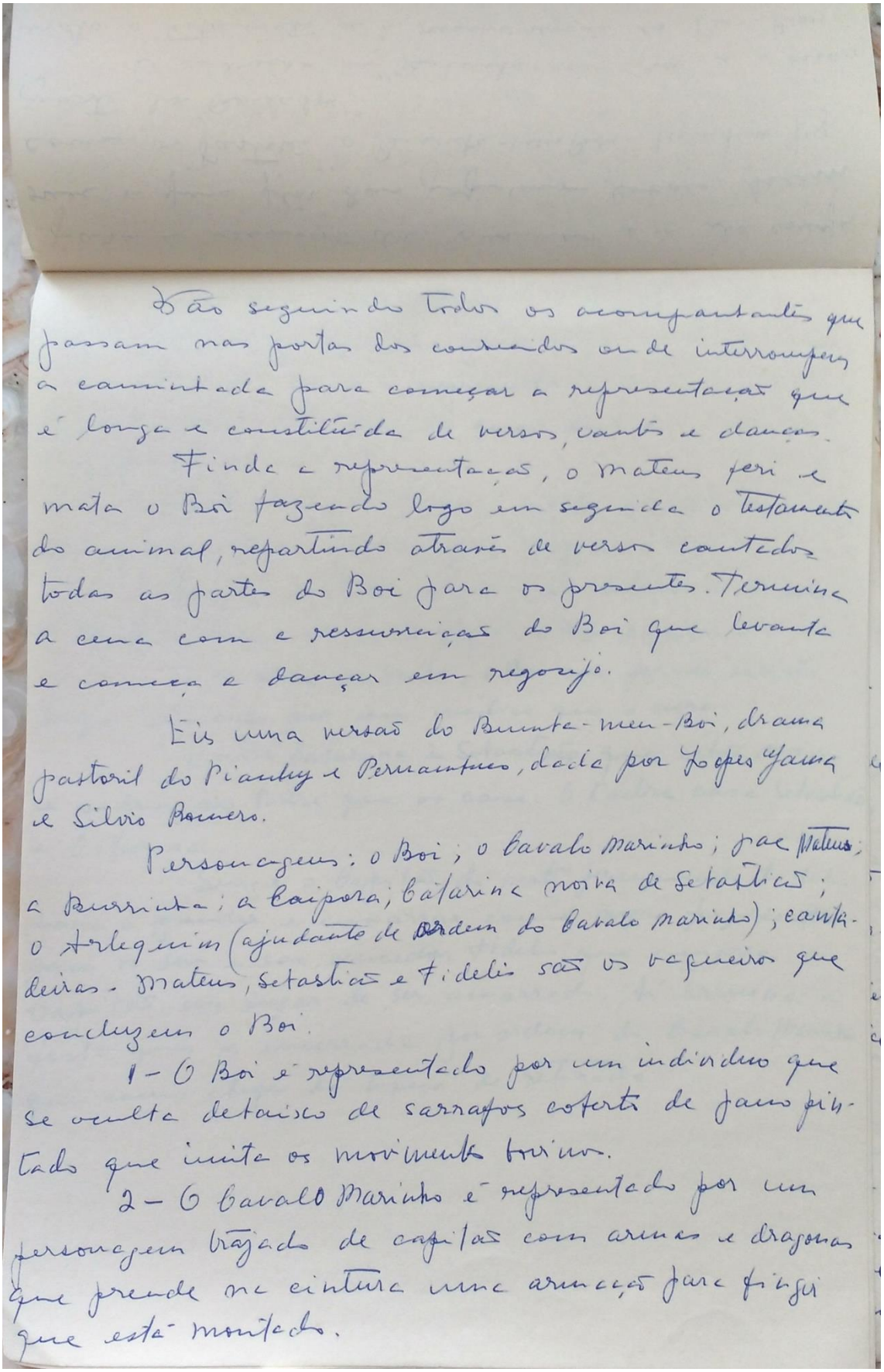
O entrecho do "Bumba-meu-Boi" é o assassinato, o Testamento e a ressurreição do Boi. Representado por negros, brancos, cafuzos e mestiços, em cuja cenas atravessam personagens fantasticos, animais simulados e figuras do lugar quasi sempre caricaturadas.

Seus personagens principaes são: o Boi; o Vaqueiro (Mateus); o Doutor; a Catarina; o Padre e varios figurantes.

O Boi é representado por um arcabouço de madeira coberto de chita vermelha tendo uma cabeça com chifres, sendo que por dentro dessa armação fica um individuo occulto para dar a impressão que é o animal e pula anda e dança. O Mateus (vaqueiro) armado de uma vara traz um ferrão prompto para ferir o Boi. Tem ainda um Rei e seu secretario de sala com capa, espada e capacete doirado. Tem ainda seguindo o desfile a Catarina, o Doutor e o Padre.

Mateus vaqueiro vae na frente conduzindo o prestito e gritando: é Boi! é Boi! ...

Anexo III.2.D. Caderno



São seguindo todos os acompanhantes que passam nas portas dos contendos onde interrompem a caminhada para começar a representação que é longa e constituída de versos, cantos e danças.

Finda a representação, o Mateus fere e mata o Boi fazendo logo em seguida o testamento do animal, repartindo através de versos cantados todas as partes do Boi para os presentes. Termina a cena com a ressurreição do Boi que levanta e começa a dançar em regozijo.

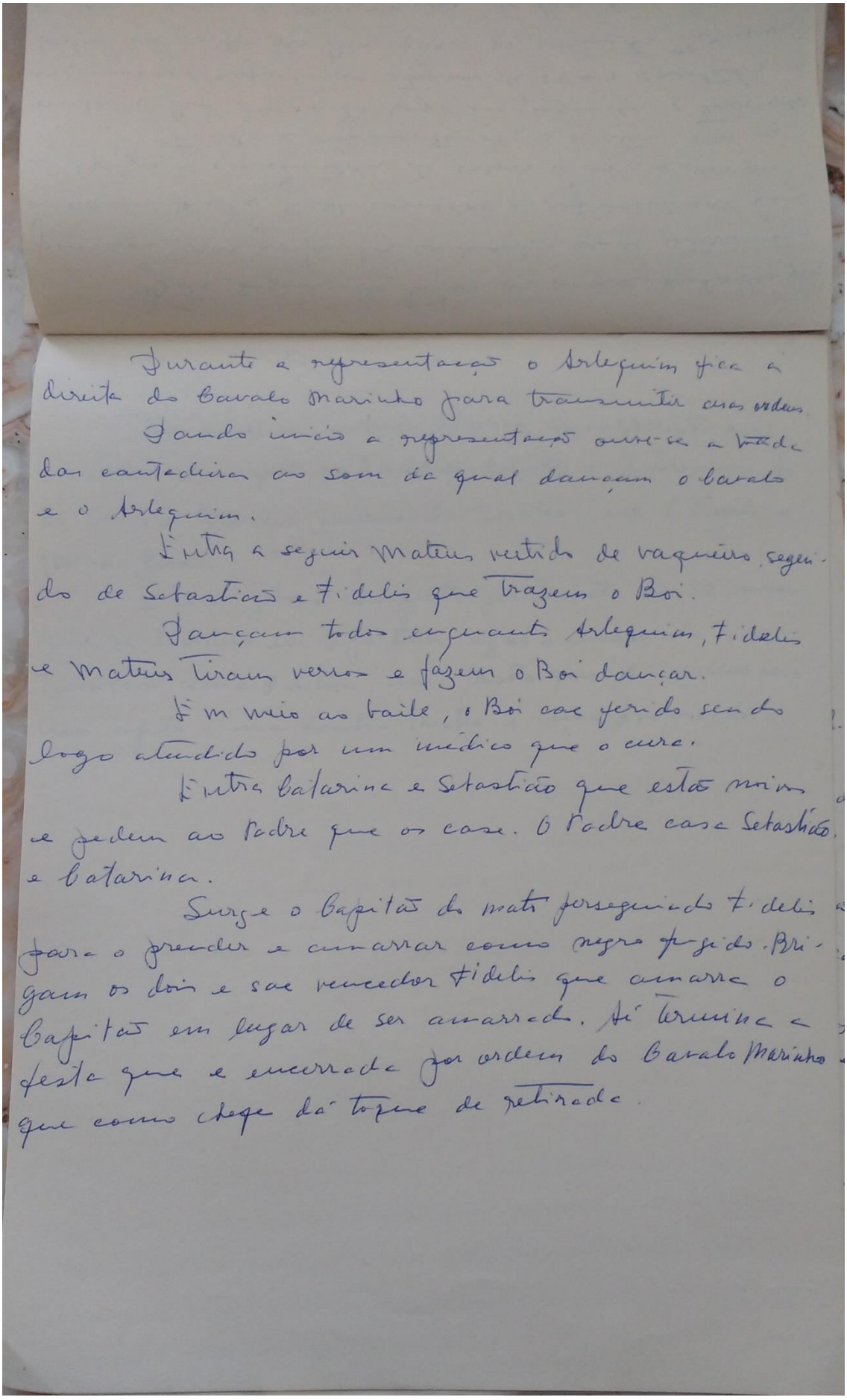
Eis uma versão do Bumba-meu-Boi, drama pastoril do Piauhy e Pernambuco, dada por Tobias Tajara e Silvio Romero.

Personagens: o Boi; o Cavalo Marinho; o Mateus; a Burrinha; a Caipora; Catarina moça de Sebastião; o Arlequim (ajudante de ordem do Cavalo Marinho); cantadeiras. Mateus, Sebastião e Fidelis são os vaqueiros que conduzem o Boi.

1 – O Boi é representado por um indivíduo que se oculta debaixo de sarrafos coberto de panno pintado que imita os movimentos bovinos.

2 – O Cavalo Marinho é representado por um personagem trajado de capitão com armas e dragonas que prende na cintura uma armação para fingir que está montado.

Anexo III.2.D. Caderno



Durante a representação o Arlequim fica à direita do Cavalo Marinho para transmitir as ordens.

Quando inicia a representação ouve-se a voz de Catarina ao som da qual dançam o Cavalo e o Arlequim.

Entra a seguir Mateus vestido de vaqueiro, seguido de Sebastião e Fidelis que trazem o Boi.

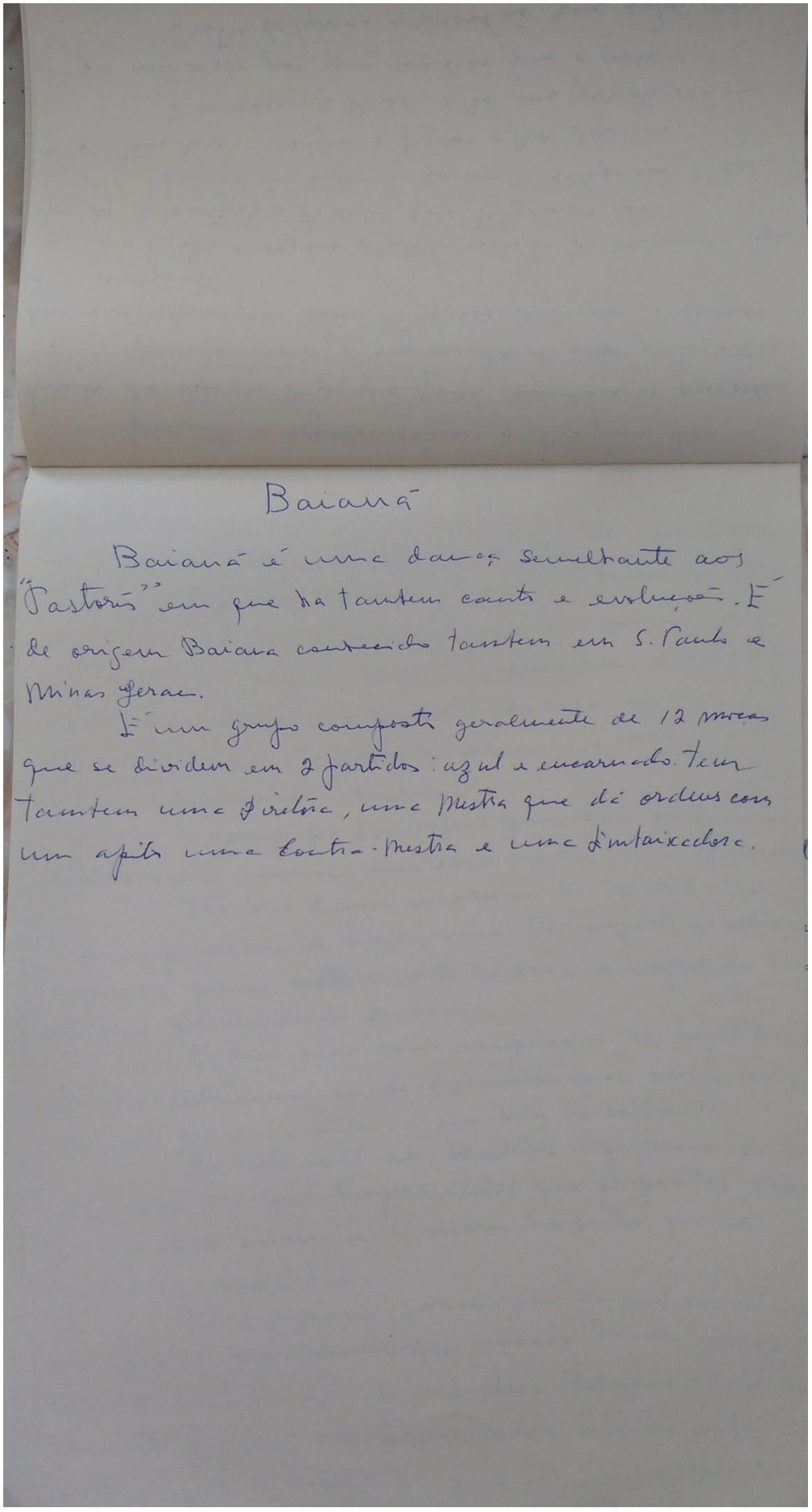
Dançam todos enquanto Arlequim, Fidelis e Mateus tiram versos e fazem o Boi dançar.

Em meio ao baile, o Boi cai ferido sendo logo atendido por um médico que o cura.

Entra Catarina e Sebastião que estão noivos e pedem ao Padre que os case. O Padre casa Sebastião e Catarina.

Surge o Capitão do mato perseguindo Fidelis para o prender e amarrar como negro fugido. Brigam os dois e sai vencedor Fidelis que amarra o Capitão em lugar de ser amarrado. Aí termina a festa que é encerrada por ordem do Cavalo Marinho que como chefe dá tropa de retirada.

Anexo III.2.D. Caderno

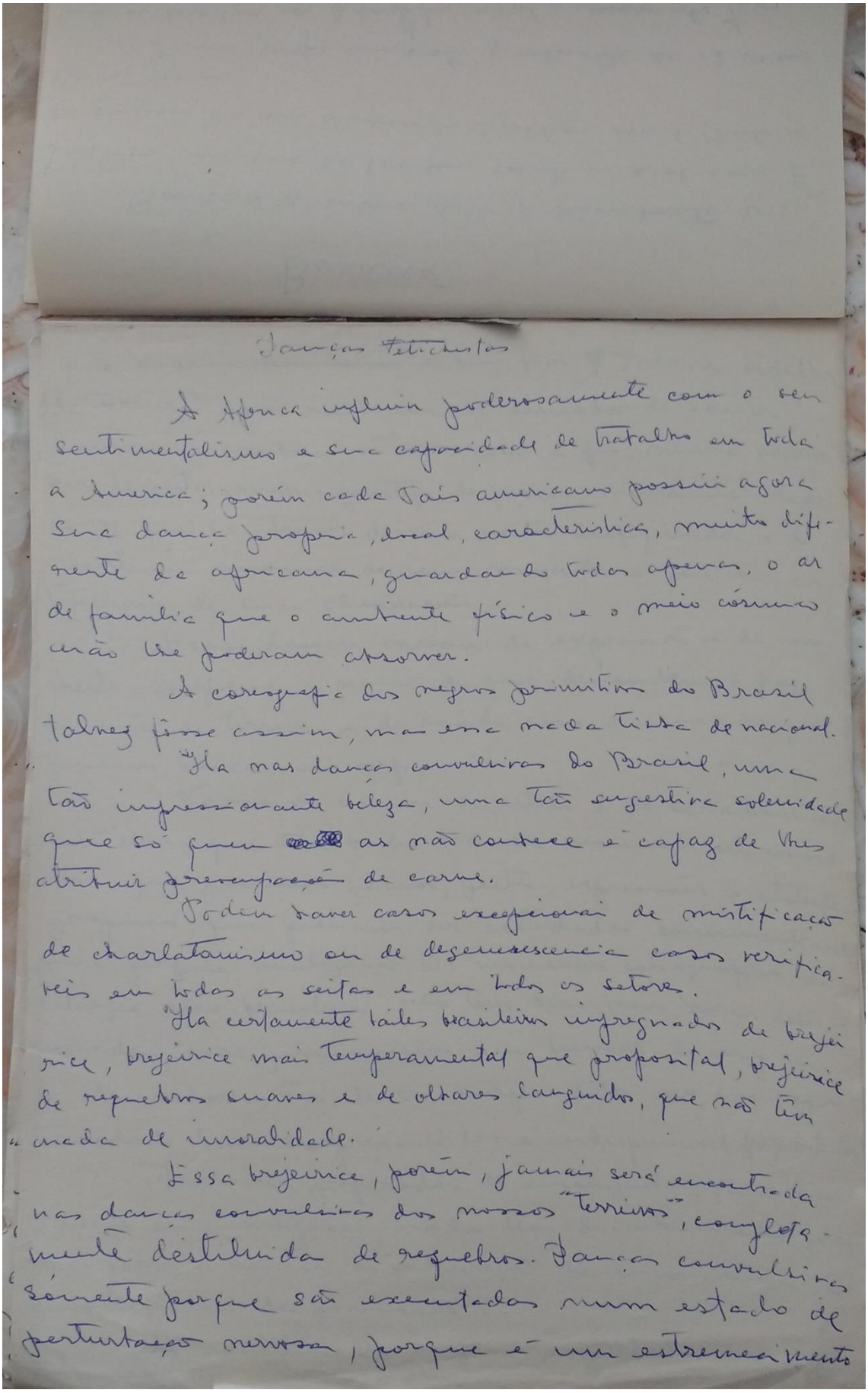


Baianá

Baianá é uma dança semelhante aos "Pastoris" em que ha tambem canto e evolução. É de origem Baiana conhecido tambem em S. Paulo e Minas Geraes.

É um grupo composto geralmente de 12 moças que se dividem em 2 partidos: azul e encarnado. Tem tambem uma Diretôra, uma Mestra que dá ordens com um apito uma Contra-Mestra e uma Embaixadora.

Anexo III.2.D. Caderno



Danças fetichistas

A África influiu poderosamente com o seu sentimentalismo e sua capacidade de trabalho em toda a América; porém cada País americano possui agora sua dança peculiar, local, características, muito diferente da africana, guardando todos apenas, o ar de família que o ambiente físico e o meio cósmico não lhe puderam absorver.

A coreografia dos negros primitivos do Brasil talvez fosse assim, mas essa nada tinha de nacional.

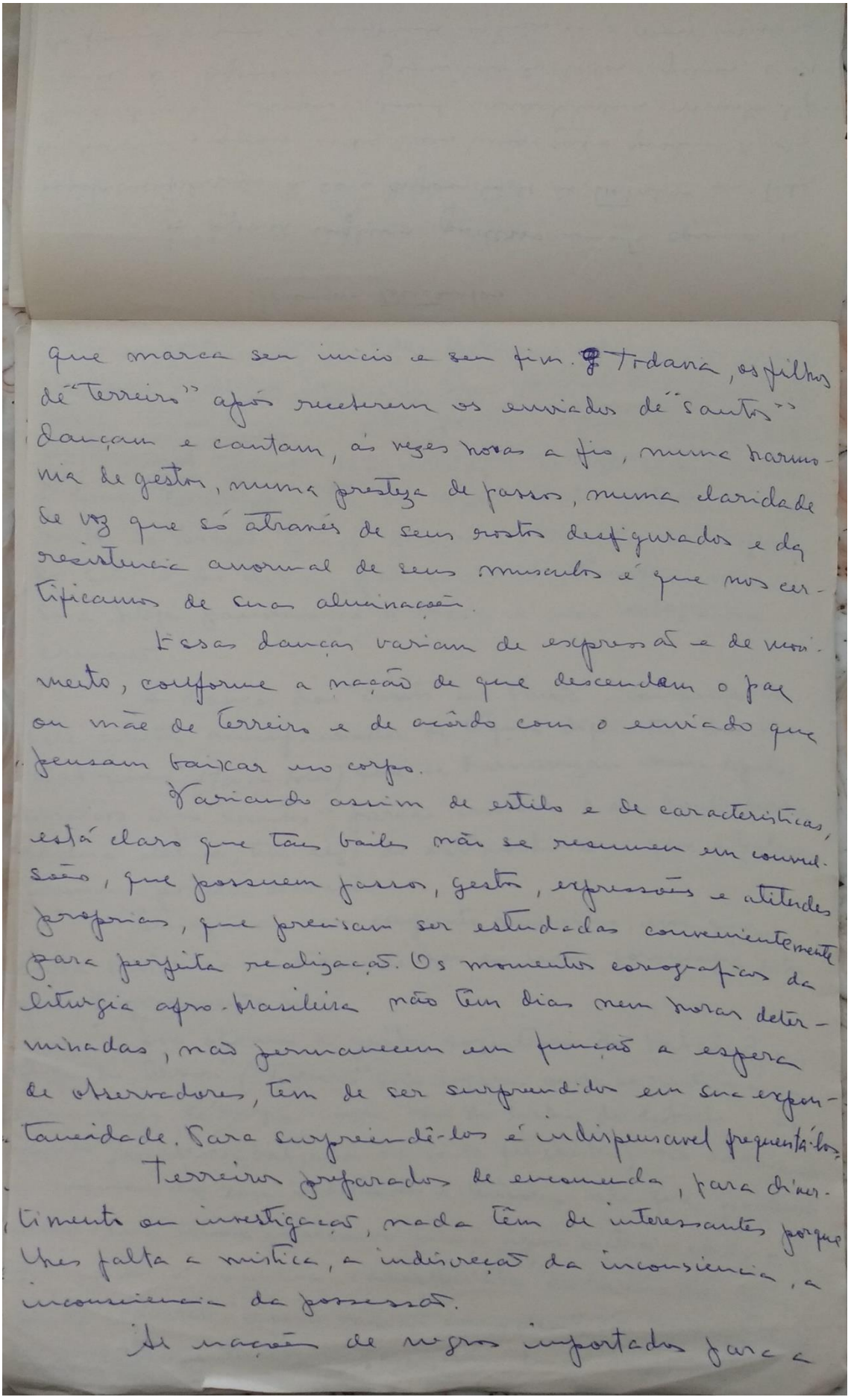
Há nas danças convulsivas do Brasil, uma tão impressionante beleza, uma tão sugestiva solenidade que só quem ~~[illegible]~~ as não conhece é capaz de lhes atribuir preocupação de carne.

Podem haver casos excepcionais de mistificação de charlatanismo ou de degenerescência casos verificáveis em todas as seitas e em todos os setores.

Há certamente tribos brasileiras impregnadas de brejeirice, brejeirice mais temperamental que proposital, brejeirice de requebros suaves e de olhares langues, que não têm nada de imoralidade.

Essa brejeirice, porém, jamais será encontrada nas danças convulsivas dos nossos "terreiros", completamente destituída de requebros. Danças convulsivas somente porque são executadas num estado de perturbação nervosa, porque é um estremecimento

Anexo III.2.D. Caderno



que marca seu início e seu fim. A Iroana, os filhos de "terreiro" após receberem os enviados de "santos" dançam e cantam, às vezes horas a fio, numa harmonia de gestos, numa prestiza de passos, numa clarividade de voz que só através de seus rostos desfigurados e da resistência anormal de seus músculos é que nos certificamos de sua alucinação.

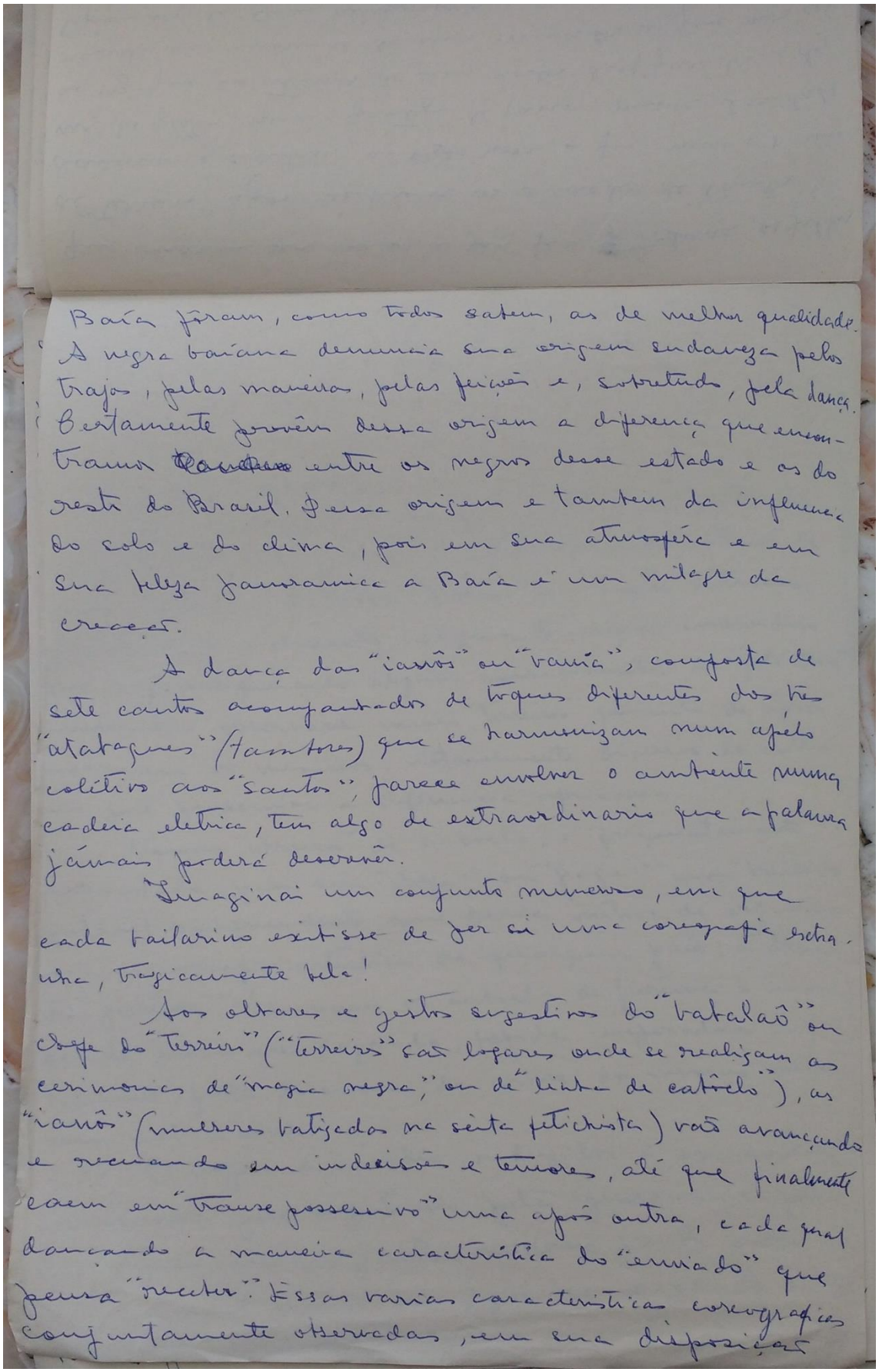
Essas danças variam de expressão e de movimento, conforme a nação de que descendam o pai ou mãe de terreiro e de acôrdo com o enviado que pensam baixar no corpo.

Variando assim de estilo e de características, está claro que tais bailes não se resumem em convulsões, que possuem passos, gestos, expressões e atitudes próprias, que precisam ser estudadas convenientemente para perfeita realização. Os momentos coreográficos da liturgia afro-brasileira não têm dias nem horas determinadas, não permanecem em função à espera de observadores, têm de ser surpreendidos em sua espontaneidade. Para surpreendê-los é indispensável frequentá-los.

Terreiros preparados de encomenda, para divertimento ou investigação, nada têm de interessantes porque lhes falta a mística, a indiferença da inconsciência, a inconsciência da possessão.

As nações de negros importados para a

Anexo III.2.D. Caderno



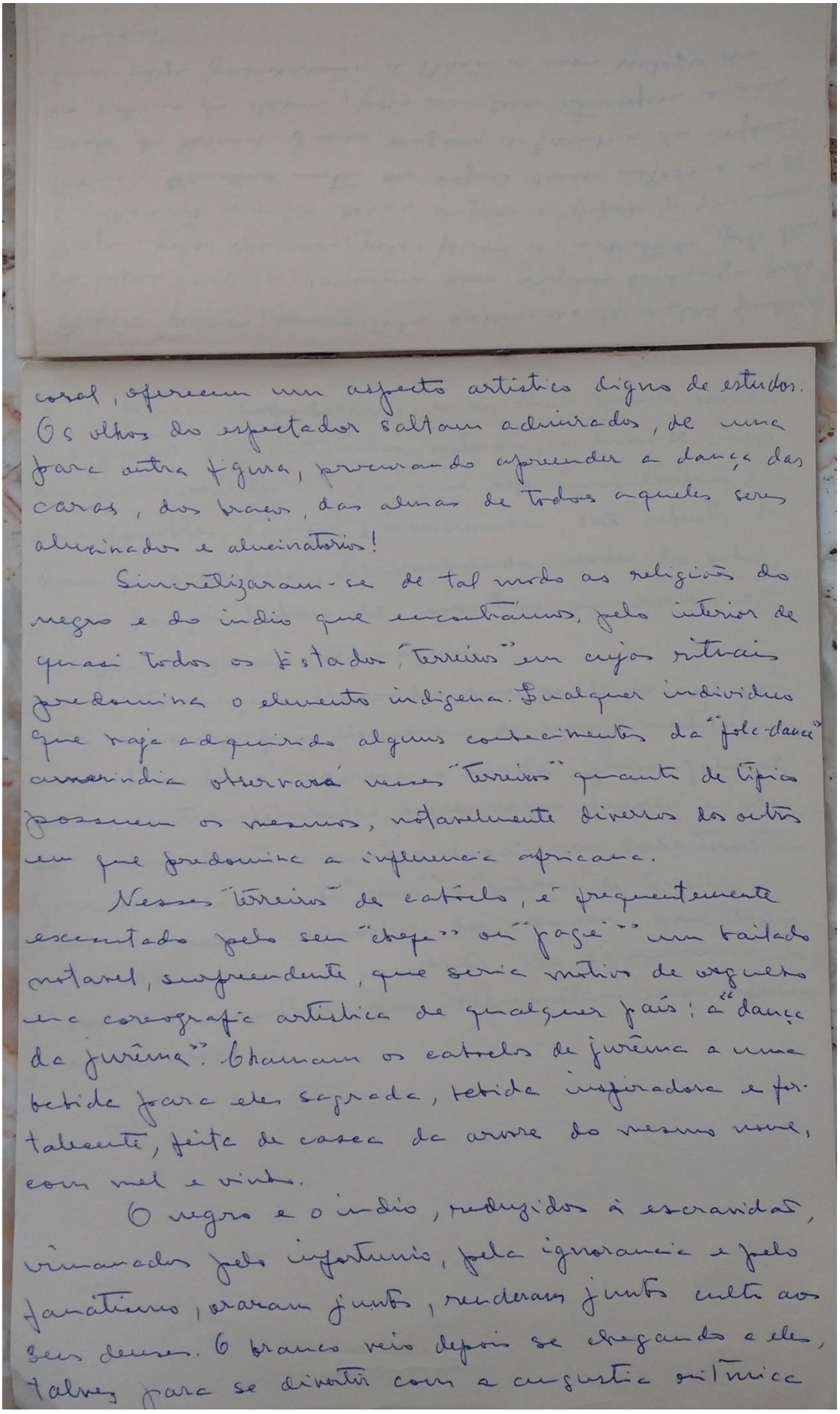
Baía foram, como todos sabem, as de melhor qualidade. A negra baiana denuncia sua origem sudanesa pelos trajos, pelas maneiras, pelas feições e, sobretudo, pela dança. Certamente provêm dessa origem a diferença que encontramos ~~[illegible]~~ entre os negros desse estado e os do resto do Brasil. Dessa origem e também da influência do solo e do clima, pois em sua atmosfera e em sua beleza panorâmica a Baía é um milagre de cruzes.

A dança dos "iaôs" ou "vaniá", composta de sete cantos acompanhados de toques diferentes dos três "atabaques" (tambores) que se harmonizam num apelo coletivo aos "santos", parece envolver o ambiente numa cadeia elétrica, tem algo de extraordinário que a palavra jamais poderá descrever.

Imaginai um conjunto numeroso, em que cada bailarino exibisse de per si uma coreografia estranha, tragicamente bela!

Aos olhares e gritos sugestivos do "babalaô" ou chefe do "terreiro" ("terreiros" são lugares onde se realizam as cerimonias de "magia negra" ou de "linha de cabôclo"), as "iaôs" (mulheres batizadas na seita fetichista) vão avançando e recuando em indecisões e temores, até que finalmente caem em "transe possessivo" uma após outra, cada qual dançando a maneira característica do "enviado" que pensa "receber". Essas varias características coreográficas conjuntamente observadas, em sua disposições

Anexo III.2.D. Caderno



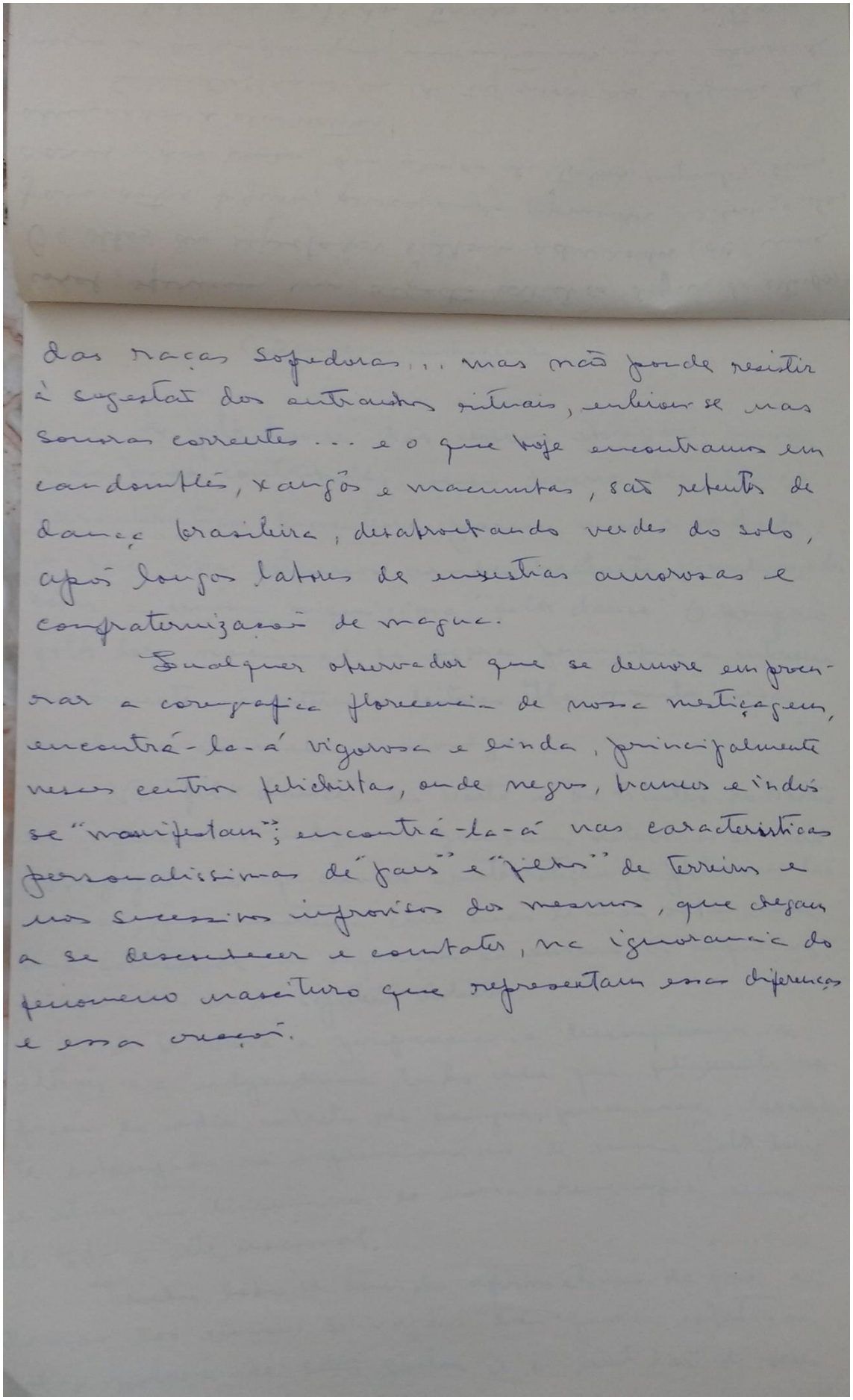
coral, oferecem um aspecto artistico digno de estudos. Os olhos do espectador saltam admirados, de uma para outra figura, procurando apreender a dança das caras, dos braços, das almas de todos aqueles seres alucinados e alucinatorios!

Sincretizaram-se de tal modo as religiões do negro e do indio que encontramos, pelo interior de quasi todos os Estados, "terreiros" em cujos rituais predomina o elemento indigena. Qualquer individuo que haja adquirido alguns conhecimentos da "folc-dance" amerindia observará nesses "terreiros" quanto de tipico possuem os mesmos, notavelmente diversos dos outros em que predomina a influencia africana.

Nesses "terreiros" de catolés, é frequentemente escutado pelo seu "chefe" ou "pagé" um bailado notavel, surpreendente, que seria motivo de orgulho em coreografia artistica de qualquer país: a "dança da jurêma". Chamam os catolés de jurêma a uma bebida para eles sagrada, bebida inspiradora e fortalecente, feita de casca da arvore do mesmo nome, com mel e vinho.

O negro e o indio, reduzidos à escravidão, vinculados pelo infortunio, pela ignorancia e pelo fanatismo, oraram juntos, renderam juntos culto aos seus deuses. O branco veio depois se chegando a eles, talvez para se divertir com a angustia sinistra

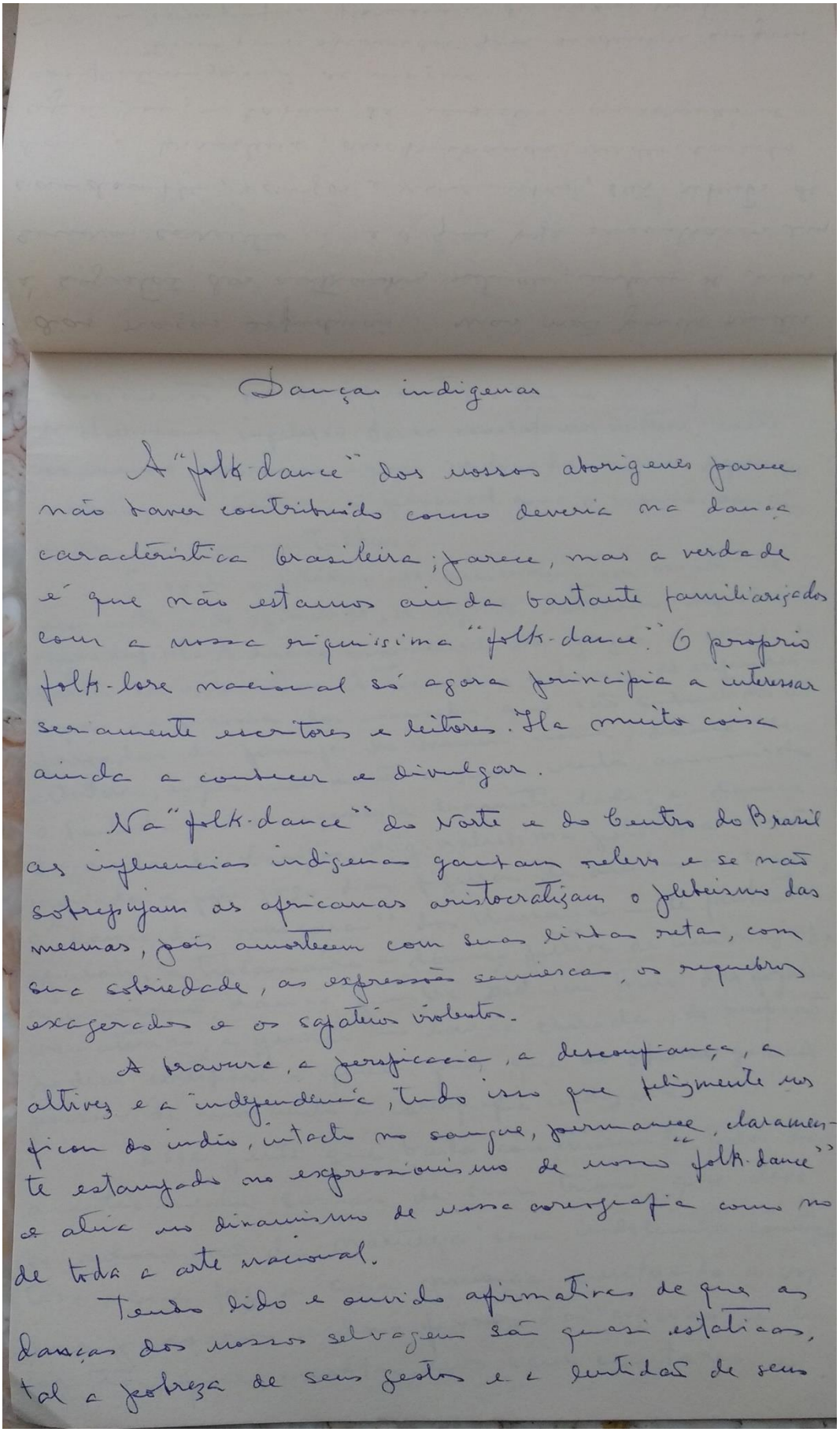
Anexo III.2.D. Caderno



das raças sofredoras... mas não fonde resistir à sugestão dos entrantes rituais, embrenhou-se nas sombras correntes... e o que hoje encontramos em candomblés, xangôs e macumbas, são reflexos de dança brasileira, desabrochando verdes do solo, após longos lustros de inserção amorosa e confraternização de raças.

Qualquer observador que se demore em procurar a coreografia florescente de nossa mestiçagem, encontrá-la-á vigorosa e linda, principalmente nesses centros fetichistas, onde negros, brancos e índios se "manifestam"; encontrá-la-á nas características personalíssimas de "pais" e "filhos" de terreiros e nos trejeitos inéditos dos mesmos, que chegam a se desenhar e contatar, na ignorância do fenômeno masculino que representam essa diferença e essa criação.

Anexo III.2.D. Caderno



Danças indígenas

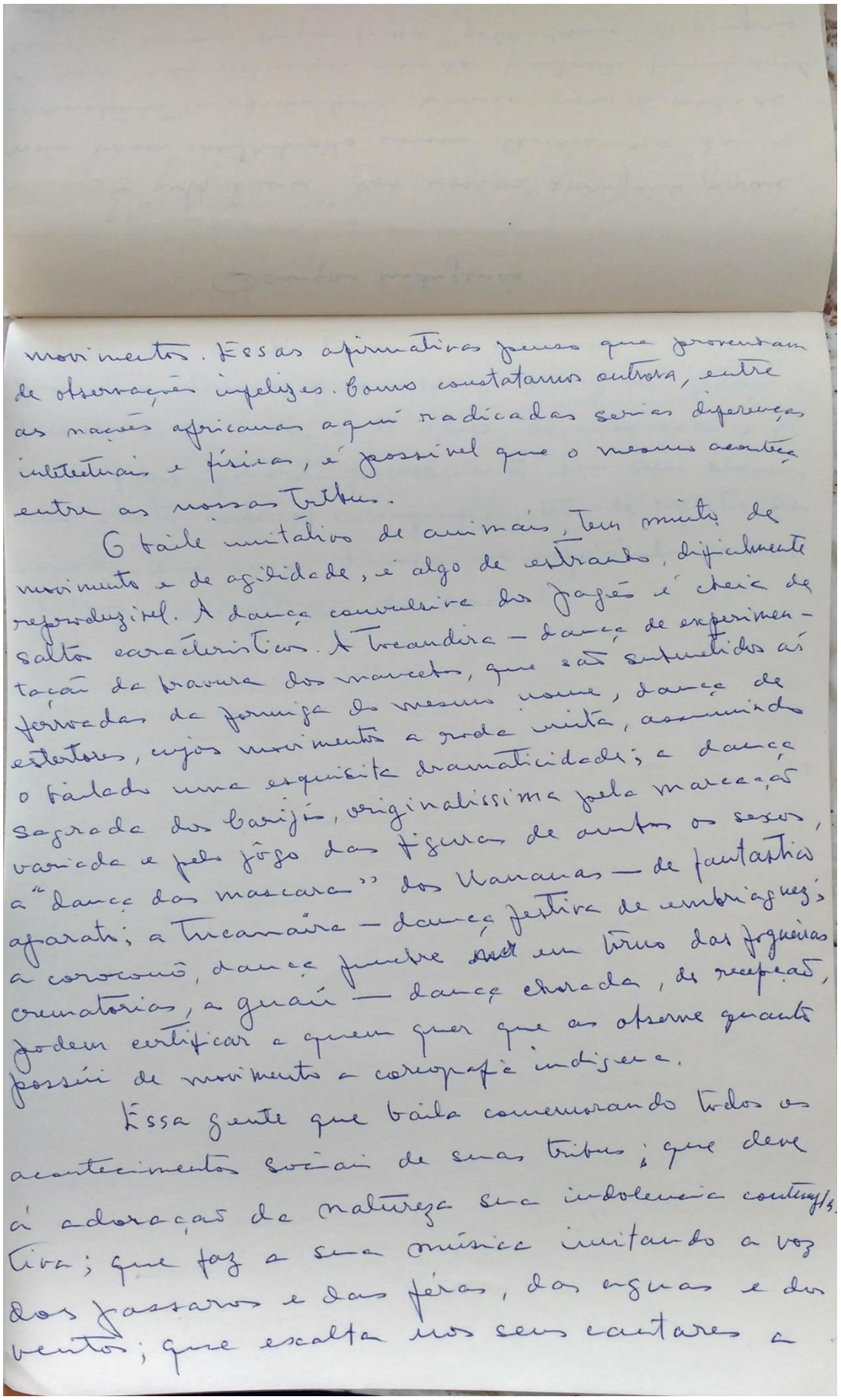
A "folk-dance" dos nossos aborígenes parece não haver contribuido como deveria na dança característica brasileira; parece, mas a verdade é que não estamos ainda bastante familiarizados com a nossa riquissima "folk-dance". O proprio folk-lore nacional só agora principia a interessar seriamente escritores e leitores. Ha muito coisa ainda a conhecer e divulgar.

Na "folk-dance" do Norte e do Centro do Brasil as influencias indígenas gantam relevo e se não sobrepujam as africanas aristocratizam o plebeismo das mesmas, pois amortecem com suas linhas retas, com sua sobriedade, as expressões samiescas, os requebros exagerados e os sapateios violentos.

A bravura, a gentileza, a desconfiança, a altivez e a independencia, tudo isso que felizmente nos ficou do indio, intacto no sangue, permanece, claramente estampado no expressionismo de nossa "folk-dance" e alia ao dinamismo de nossa coreografia como no de toda a arte nacional.

Tendo lido e ouvido afirmativas de que as danças dos nossos selvagens são quasi estaticas, tal a pobreza de seus gestos e a lentidão de seus

Anexo III.2.D. Caderno

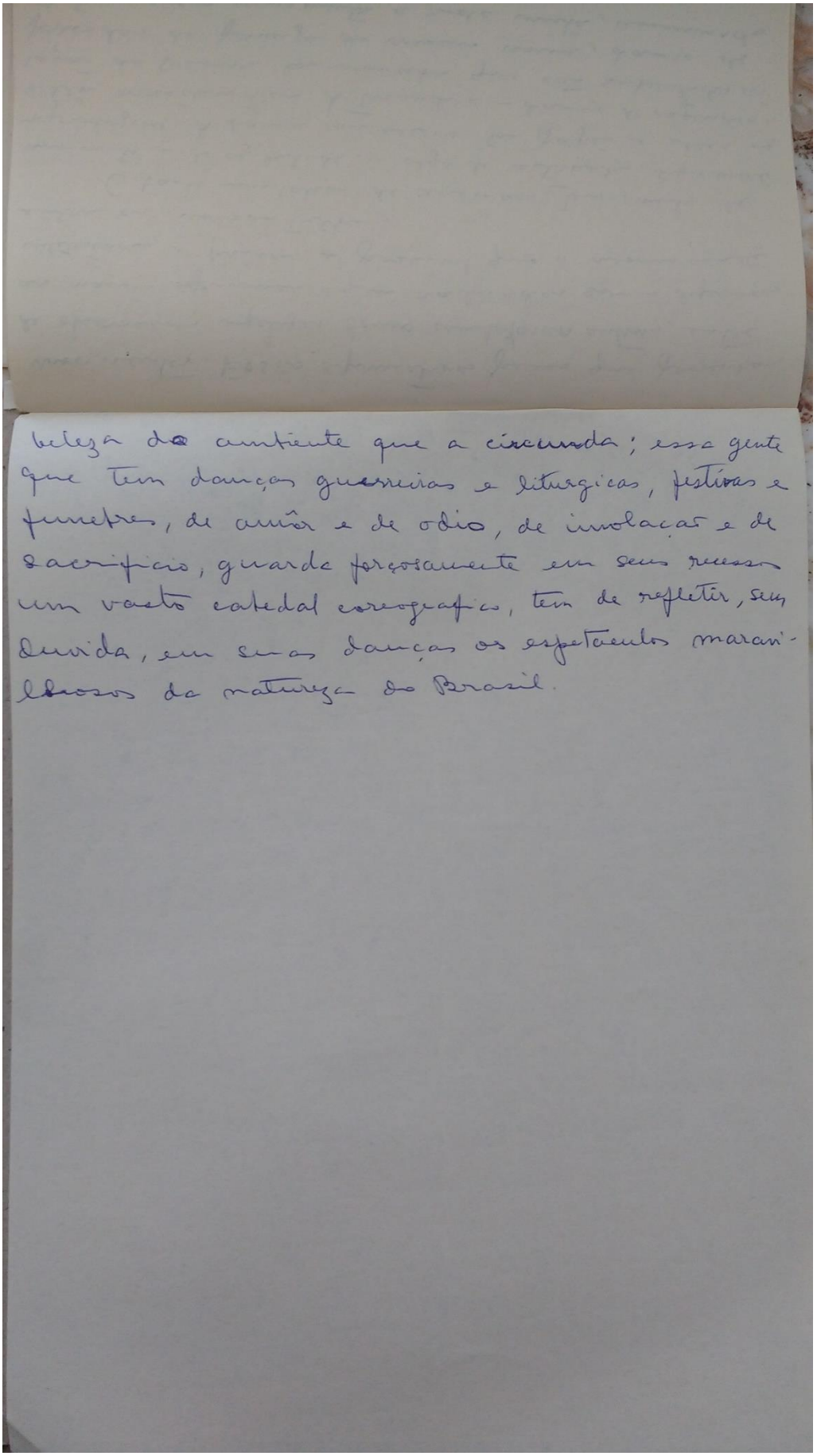


movimentos. Essas afirmativas penso que provieram de observações infelizes. Como constatamos outrora, entre as nações africanas aqui radicadas serias diferenças intelectuais e físicas, é possível que o mesmo aconteça entre as nossas tribus.

O baile imitativo de animais, tem muito de movimento e de agilidade, é algo de estranho, dificilmente reproduzível. A dança convulsiva dos pagés é cheia de saltos característicos. A Tucandira — dança de experimentação da bravura dos marcetes, que são submetidos aí provadas da formiga do mesmo nome, dança de estertores, cujos movimentos a roda imita, assumindo o bailado uma esquisita dramaticidade; a dança sagrada dos Barijó, originalíssima pela marcação variada e pelo jôgo das figuras de ambos os sexos, a "dança das mascaras" dos Uanamas — de fantasia afarati; a Tucamaúra — dança festiva de embriagues; a coroconiô, dança funebre em tôrno das fogueiras crematórias, a guaiú — dança chorada, de respeito, podem certificar a quem quer que as observe quanto possúi de movimento a coreografia indígena.

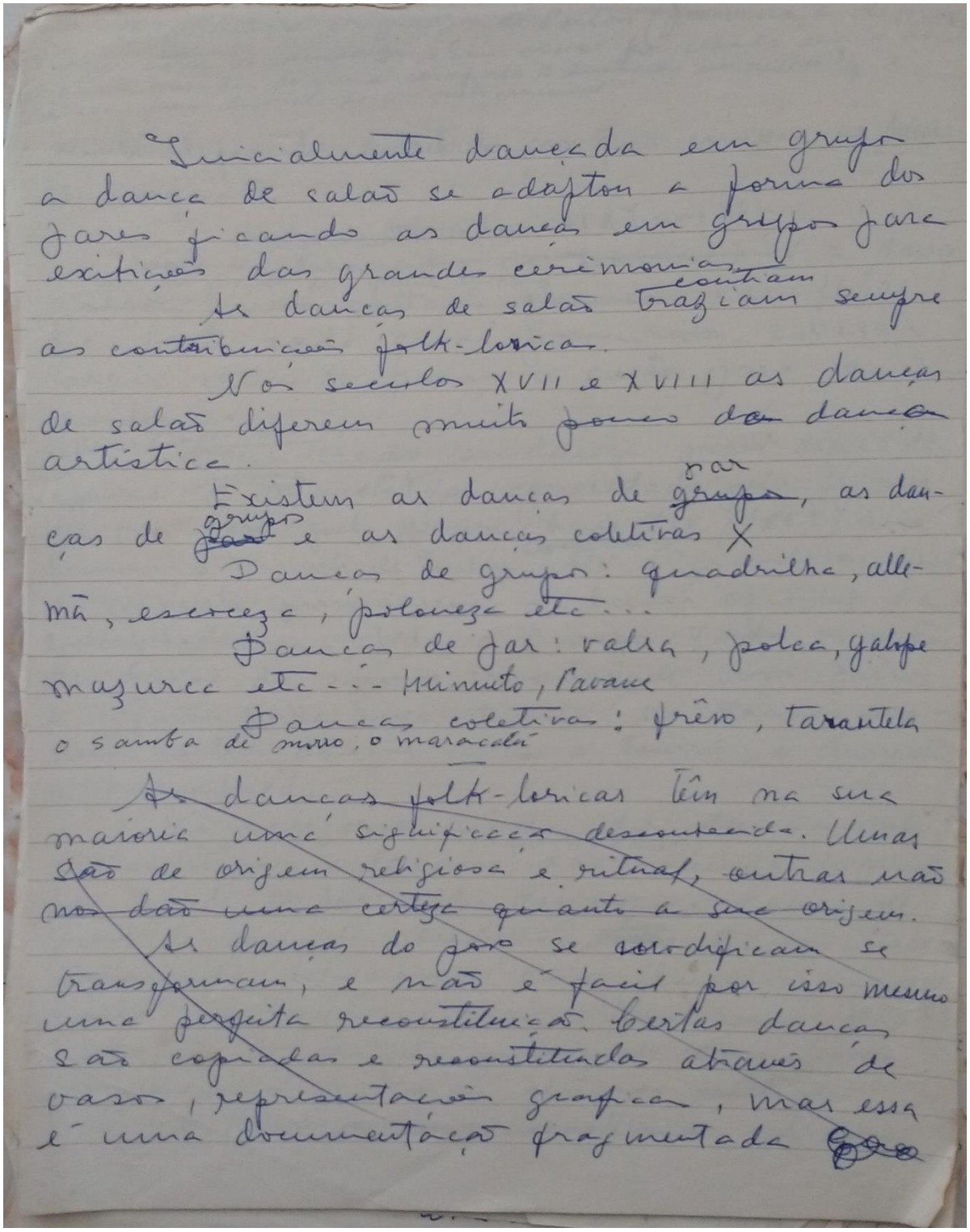
Essa gente que baila comemorando todos os acontecimentos sociais de suas tribus; que deve á adoração de natureza sua indolencia contemplativa; que faz a sua música imitando a voz dos passaros e das féras, das aguas e dos ventos; que exalta nos seus cantares a

Anexo III.2.D. Caderno



beleza do ambiente que a circunda; essa gente que tem danças guerreiras e litúrgicas, festivas e fúnebres, de amôr e de ódio, de imolação e de sacrifício, guarda forçosamente em seus recessos um vasto cabedal coreográfico, tem de refletir, sem dúvida, em suas danças os espetáculos maravilhosos da natureza do Brasil.

Anexo III.2.E. Caderno



Inicialmente dançada em grupo a dança de salão se adaptou a forma dos pares ficando as danças em grupos para exibições das grandes cerimonias.

As danças de salão traziam sempre contam as contribuições folk-lorica.

No séculos XVII e XVIII as danças de salão diferem muito dos danças artisticas.

Existem as danças de ~~grupos~~ par, as danças de ~~pares~~ grupos e as danças coletivas X

Danças de grupos: quadrilha, allemã, escoceza, polonesa etc...

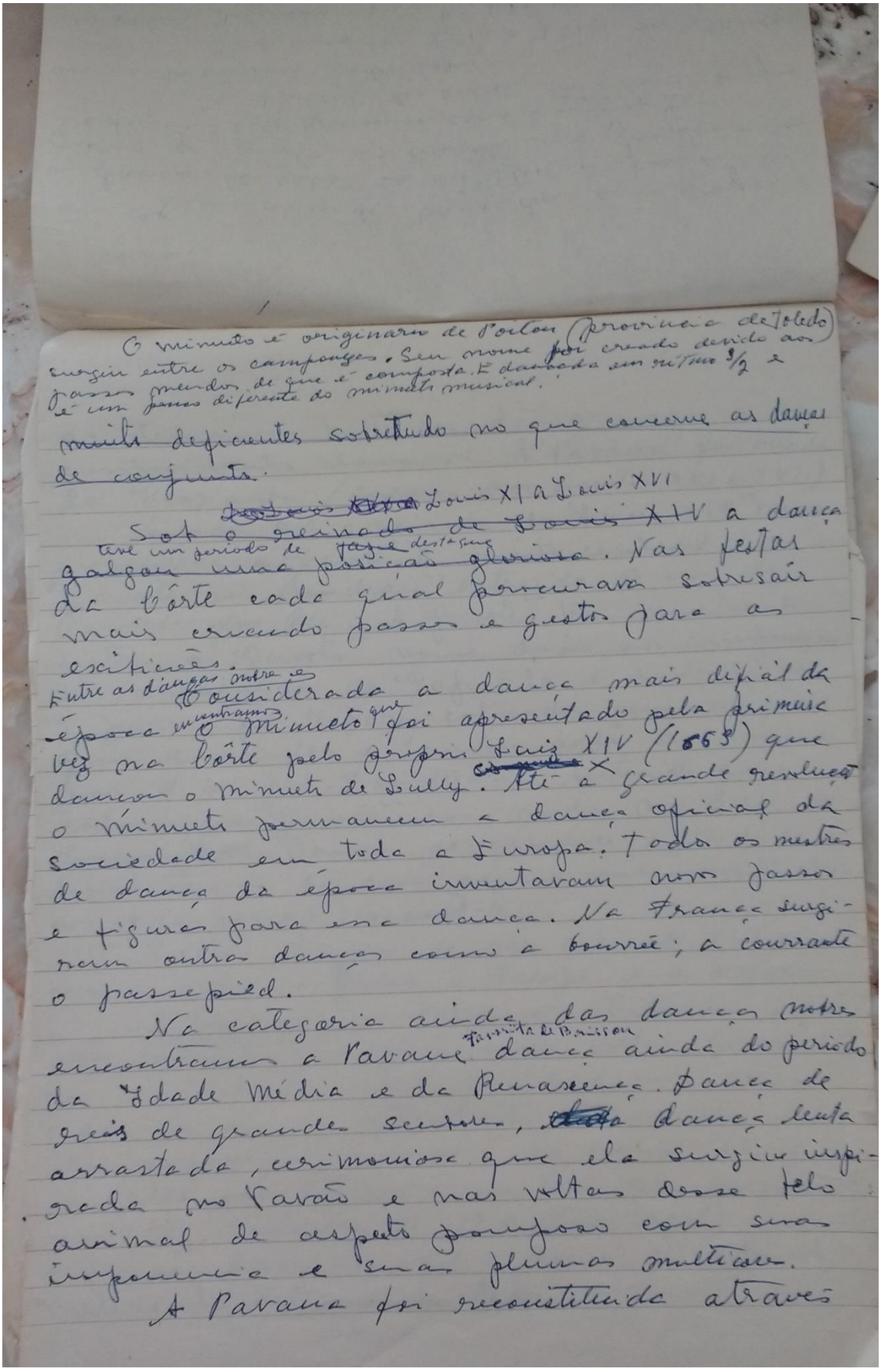
Danças de par: valsa, polca, galope mazurca etc... minuto, lavane

Danças coletivas: frêvo, tarantela o samba de morro, o maracatú

As danças folk-loricas têm na sua maioria uma significação desconhecida. Umas são de origem religiosa e ritual, outras não nos dão uma certeza quanto a sua origem.

As danças do par se adaptaram se transformam, e não é facil por isso mesmo uma perfeita reconstituição. Certas danças são copiadas e reconstituidas através de vasos, representação grafica, mas essa é uma documentação fragmentada

Anexo III.2.E. Caderno



O minueto é originario de Poitou (Provincia de Toledo) surgiu entre os camponeses. Seu nome foi creado devido aos passos miudos, de que é composta. É dansada em ritmo 3/2 e é um pouco diferente do minueto musical.

muito deficientes sobretudo no que concerne as danças de conjunto.

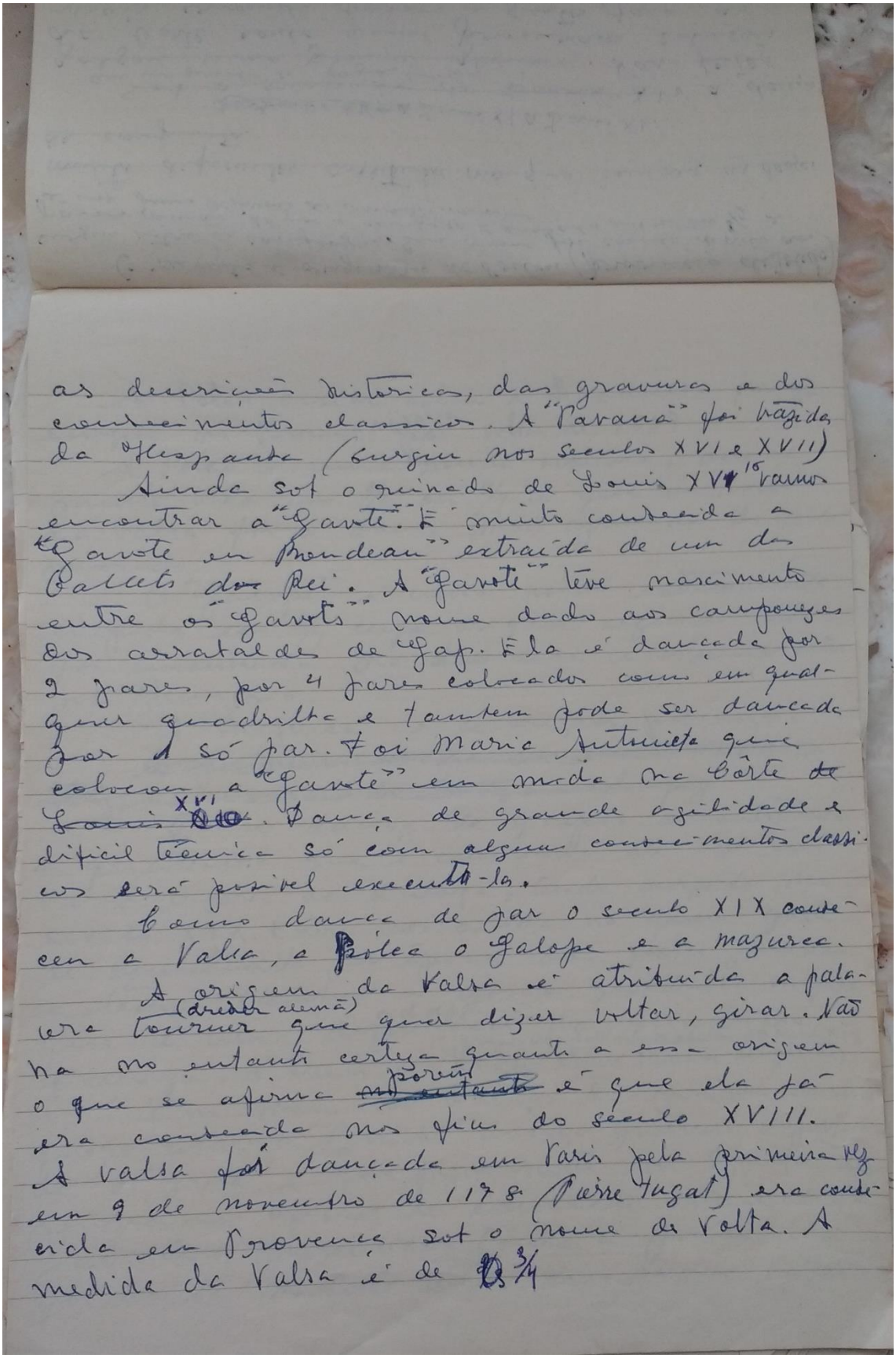
Sob o reinado de Louis XI a Louis XVI ~~Sob o reinado de Louis XIV~~ a dança teve um periodo de ~~gloria~~ destaque ~~galgou uma posição gloriosa~~. Nas festas da côrte cada qual procurava sobresair mais criando passos e gestos para as exibições.

Entre as danças outras consideradas a dança mais difícil da época encontramos o Minueto que foi apresentado pela primeira vez na côrte pelo proprio Luis XIV (1663) que dansou o minueto de Lully. Até a grande revolução o Minueto permaneceu a dança oficial da sociedade em toda a Europa. Todos os mestres de dança da época inventaram novos passos e figuras para esta dança. Na França surgiram outras danças como a bourrée; a courrante o passepied.

Na categoria ainda das danças antigas encontramos a Pavane (Pavana de Baisson) dança ainda do periodo da Idade Média e da Renascença. Dança de reis de grandes senhores, dança lenta arrastada, cerimoniosa que ela surgiu inspirada no Pavão e nas voltas desse belo animal de aspecto pomposo com suas imponencia e suas plumas multicores.

A Pavana foi reconstituida através

Anexo III.2.E. Caderno



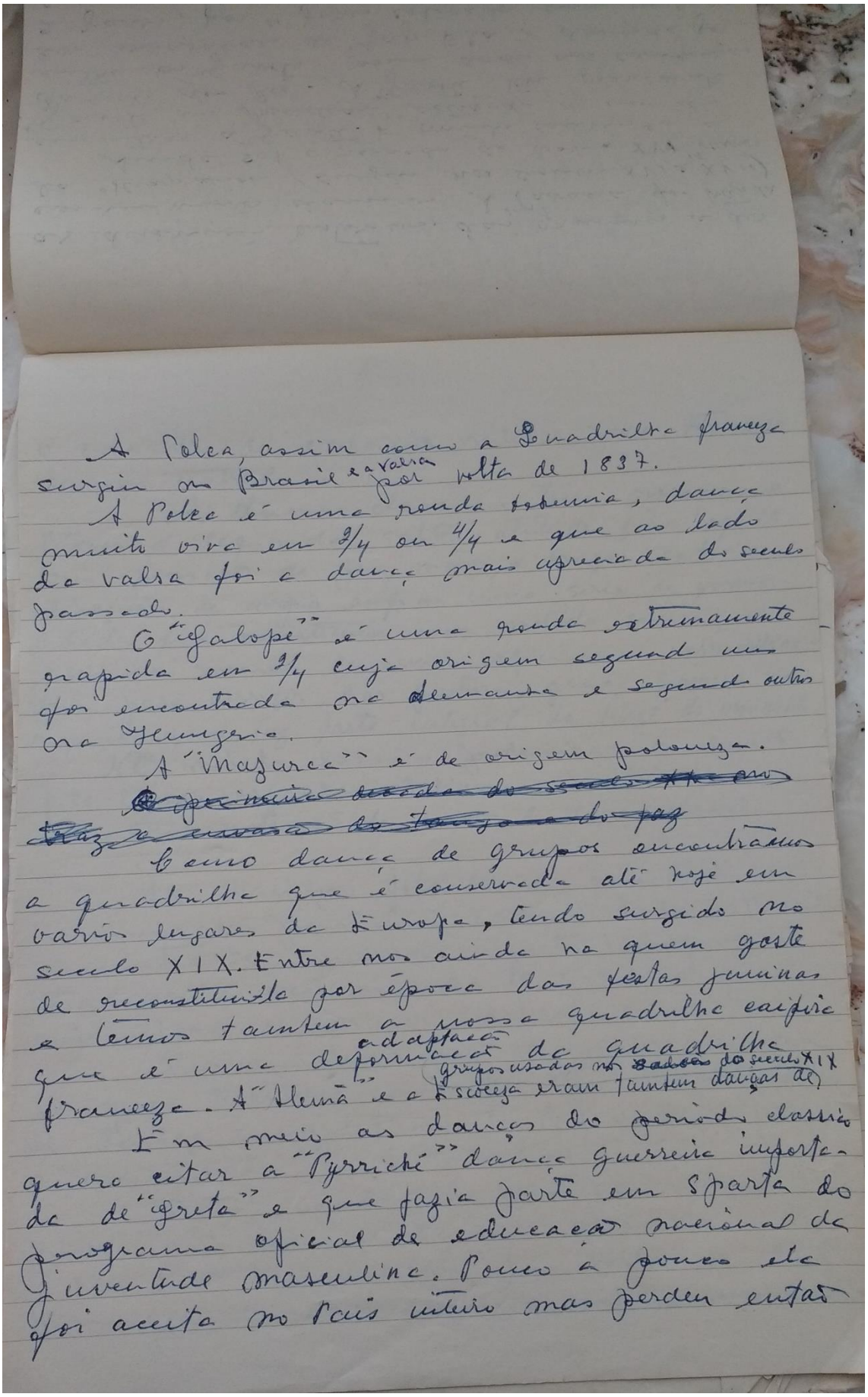
as descrições históricas, das gravuras e dos conhecimentos clássicos. A "Pavana" foi trazida da Hispanha (surgiu nos séculos XVI e XVII)

Ainda sob o reinado de Louis XV[15] vamos encontrar a "Gavote". É muito conhecida a "Gavote en Rondeau" extraída de um dos Ballets dos Rei. A "gavote" teve nascimento entre os "gavots" nome dado aos camponeses dos arrabaldes de Gap. É ela é dançada por 2 pares, por 4 pares colocados como em qualquer quadrilha e também pode ser dançada por 1 só par. Foi Maria Antonieta que colocou a "gavote" em moda na Côrte de ~~Louis XVI~~ XV[1]. Dança de grande agilidade e difícil técnica só com alguns conhecimentos clássicos será possível executá-la.

Como dança de par o século XIX conhecem a Valsa, a Polca o Galope e a mazurca.

A origem da Valsa é atribuída a palavra tournar (drehen alemã) que quer dizer voltar, girar. Não ha no entanto certeza quanto a essa origem o que se afirma porém é que ela já era conhecida nos fins do século XVIII. A valsa foi dançada em Paris pela primeira vez em 9 de novembro de 1178 (Pierre Jugal) era conhecida em Provença sob o nome de Volta. A medida da Valsa é de ~~2~~ 3/4

Anexo III.2.E. Caderno



A Polca, assim como a Quadrilha francesa surgiu no Brasil a valsa por volta de 1837.

A Polca é uma ronda bohemia, dança muito viva em 2/4 ou 4/4 e que ao lado da valsa foi a dança mais apreciada do seculo passado.

O "galope" é uma ronda extremamente rapida em 2/4 cuja origem segundo uns foi encontrada na Alemanha e segundo outros na Hungria.

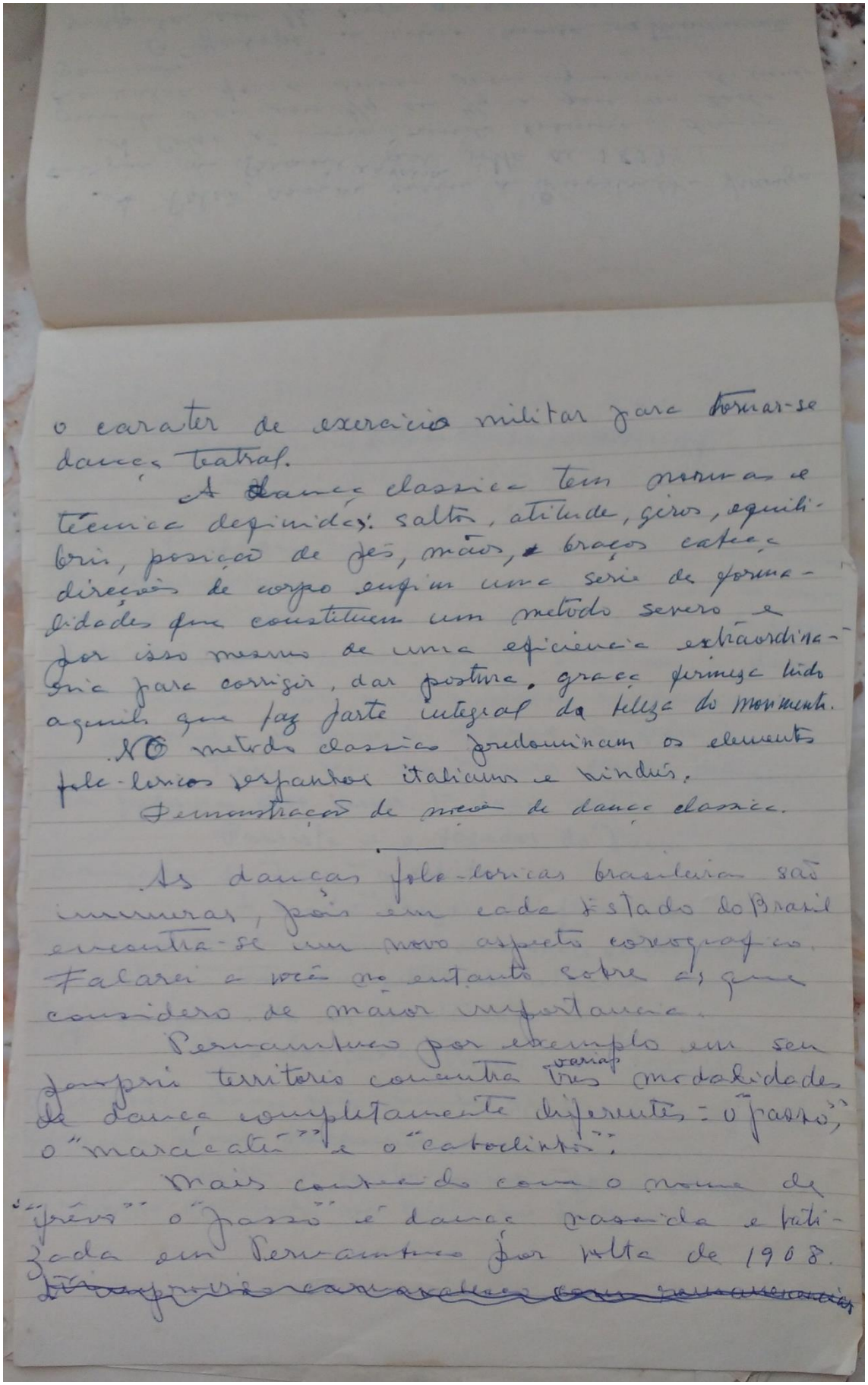
A "Mazurca" é de origem polonesa.

~~A primeira moda do seculo XX era~~
~~trazia a marca do tango e do paz~~

Como dança de grupos encontramos a quadrilha que é conservada até hoje em varios lugares da Europa, tendo surgido no seculo XIX. Entre nos ainda na quem goste de reconstituida por época das festas juninas e temos tambem a nossa quadrilha caipira que é uma deformação adaptação da quadrilha francesa. A "Alemã" e a "Escoceza" eram tambem danças de grupos usadas ~~nos salões~~ no seculo XIX

Em meio as danças do periodo classico quero citar a "Pyrriché" dança guerreira importada de "Creta" e que fazia parte em Sparta do programa oficial de educação nacional da juventude masculina. Pouco a pouco ela foi aceita no Pais inteiro mas perdeu entao

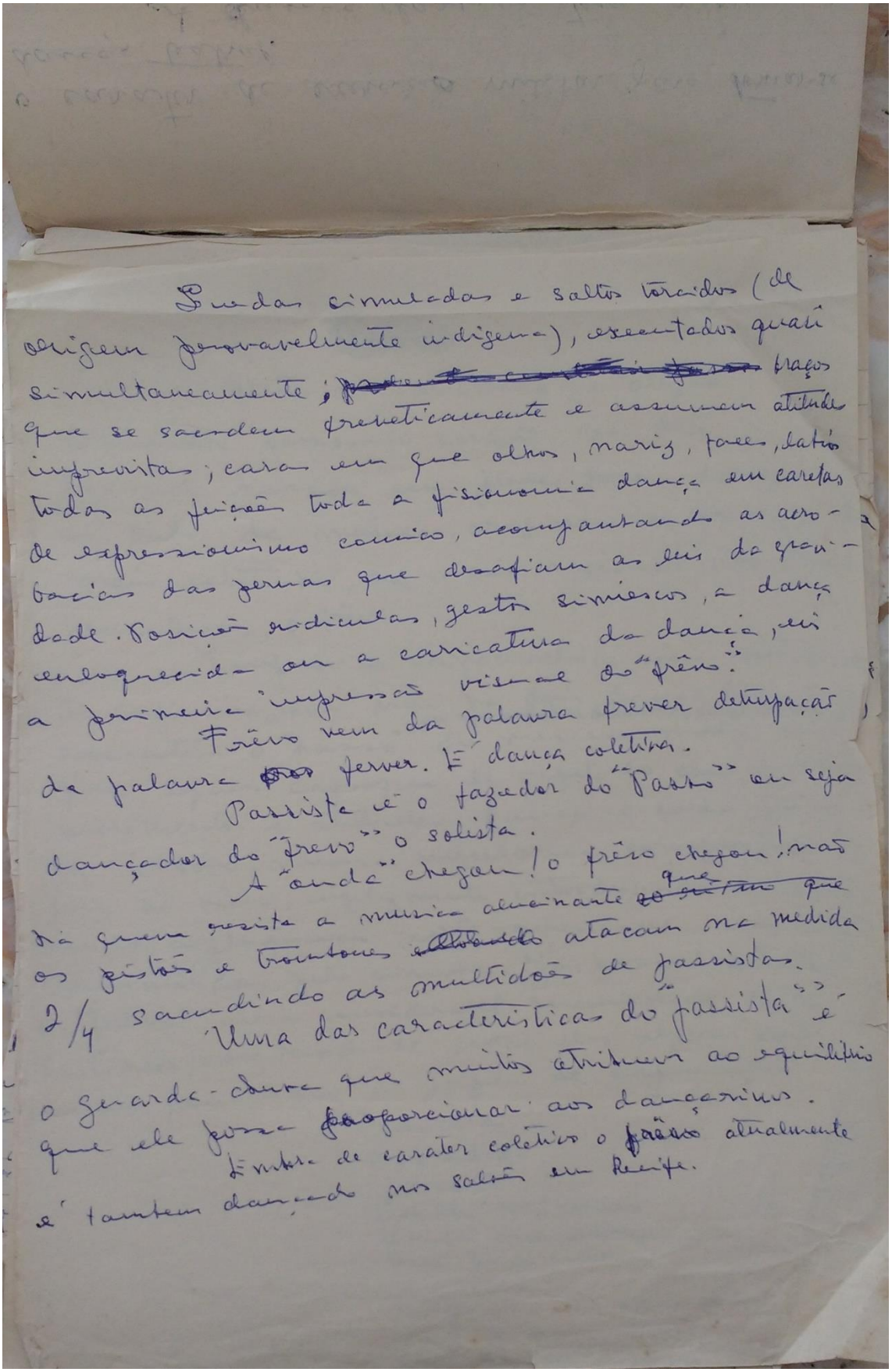
Anexo III.2.E. Caderno



o caráter de exercício militar para formar-se
dança teatral.
A dança clássica tem normas e
técnica definidas: saltos, atitude, giros, equili-
brio, posição de pés, mãos, e braços entre e
direções de corpo enfim uma série de forma-
lidades que constituem um método severo e
por isso mesmo de uma eficiência extraordiná-
ria para corrigir, dar postura, graça firmeza tudo
aquilo que faz parte integral da beleza do Movimento.
No método clássico predominam os elementos
folc-lóricos respectivos italianos e hindús.
Demonstração de meios de dança clássica.

As danças folc-lóricas brasileiras são
inúmeras, pois em cada Estado do Brasil
encontra-se um novo aspecto coreográfico.
Falarei a vós no entanto sobre as que
considero de maior importância.
Pernambuco por exemplo em seus
diversos territórios encontra três (varias) modalidades
de dança completamente diferentes: o "passo",
o "maracatú" e o "cabocolinho".
Mais conhecido como o nome de
"frevo" o "passo" é dança criada e bati-
zada em Pernambuco por volta de 1908.
~~Improvisada carnavalesca com características~~

Anexo III.2.E. Caderno



Rodas simuladas e saltos torcidos (de origem provavelmente indígena), executados quase simultaneamente; braços que se soerguem freneticamente e assumam atitudes imprevistas; caras em que olhos, nariz, faces, batéia todas as feições toda a fisionomia dança em caretas de expressionismo cômico, acompanhando as acrobacias das pernas que desafiam as leis da gravidade. Posições ridículas, gestos simiescos, a dança enlouquecida — eis a primeira impressão visual do "frêvo".

Frêvo vem da palavra frever. É dança coletiva.

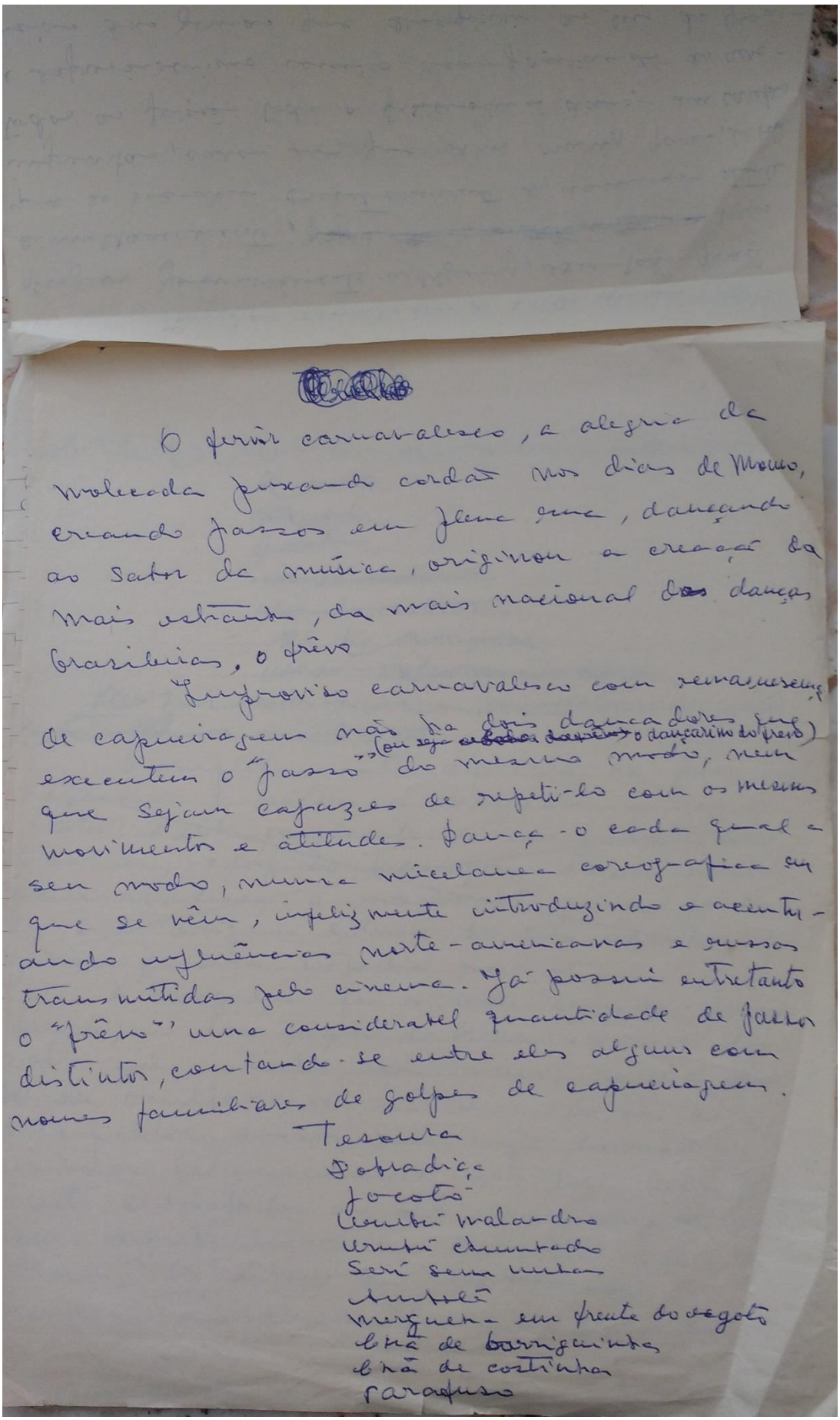
Passista é o fazedor do "passo" ou seja dançador do "frevo" o solista.

A "onda" chegou! o frêvo chegou! mas há quem resista a música alucinante que os pistões e trombones atacam na medida 2/4 sacudindo as multidões de passistas.

Uma das características do passista é o senso-dança que muitos atribuem ao equilíbrio que ele possa proporcionar aos dançarinos.

É muito de caráter coletivo o passo atualmente é também dançado nos salões em Recife.

Anexo III.2.E. Caderno

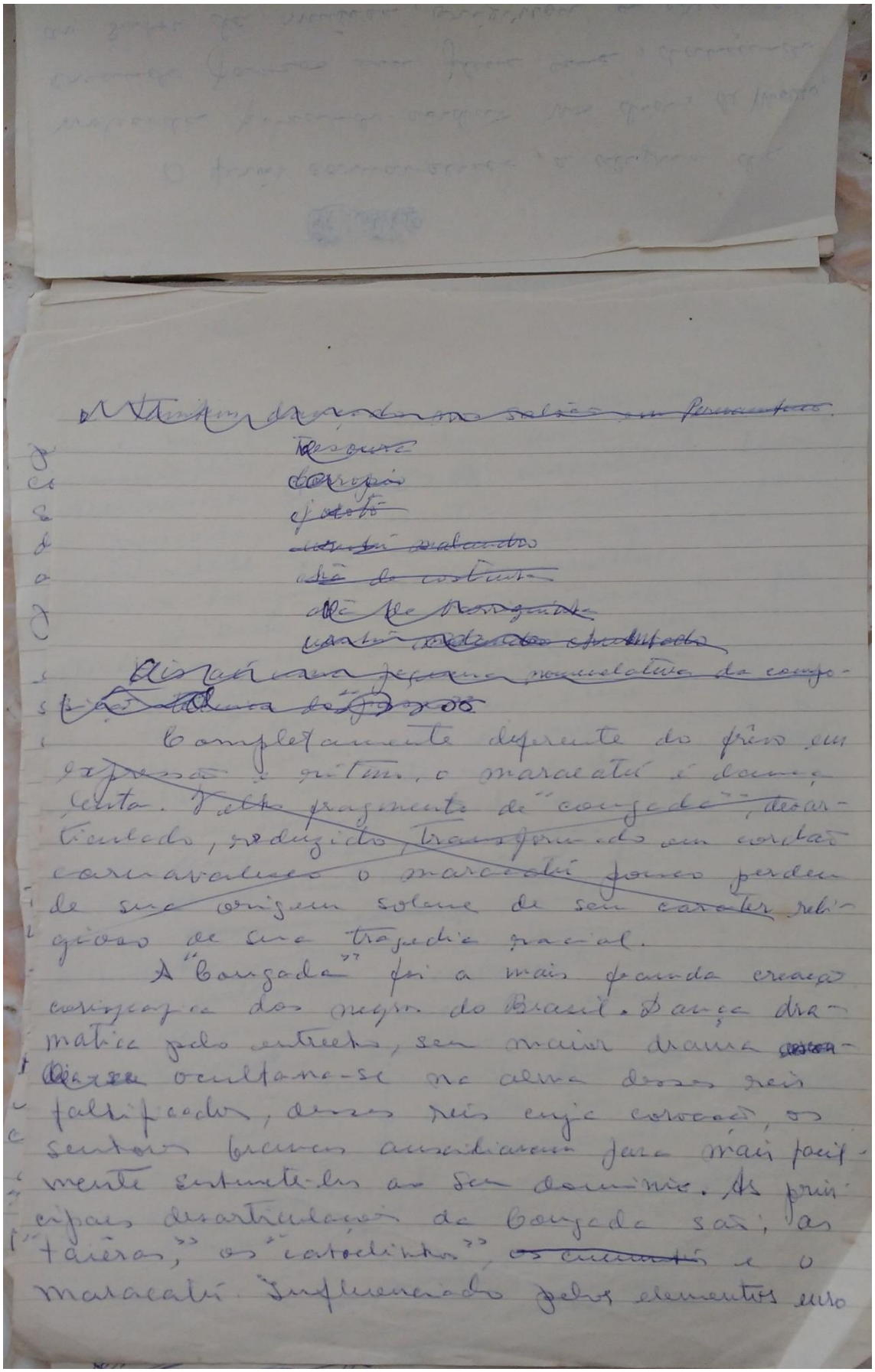


O frêvo carnavalesco, a alegria da
moleada juncando cordas nos dias de Momo,
criando passos em flama pura, dançando
ao sabor da música, originou a criação da
mais estranha, da mais nacional das danças
brasileiras, o frêvo

Improviso carnavalesco com remanescentes
de capoeiragem não ha dois dançadores que
executem o "passo" (ou seja o dançarino do frevo)
do mesmo modo, nem
que sejam capazes de repeti-lo com os mesmos
movimentos e atitudes. Dança-o cada qual a
seu modo, numa miscelanea coreografica em
que se vêm, infelizmente introduzindo e acentu-
ando influências norte-americanas e russas
transmitidas pelo cinema. Já possui entretanto
o "frêvo" uma consideravel quantidade de passos
distintos, contando-se entre eles alguns com
nomes familiares de golpes de capoeiragem.

Tesoura
Dobradiça
Torcido
Dumbi malandro
Dumbi chumbado
Seri sem unha
Dumbi
Mergulho em frente do regato
Dois de barriguinha
Dois de costinha
Saca-rolha

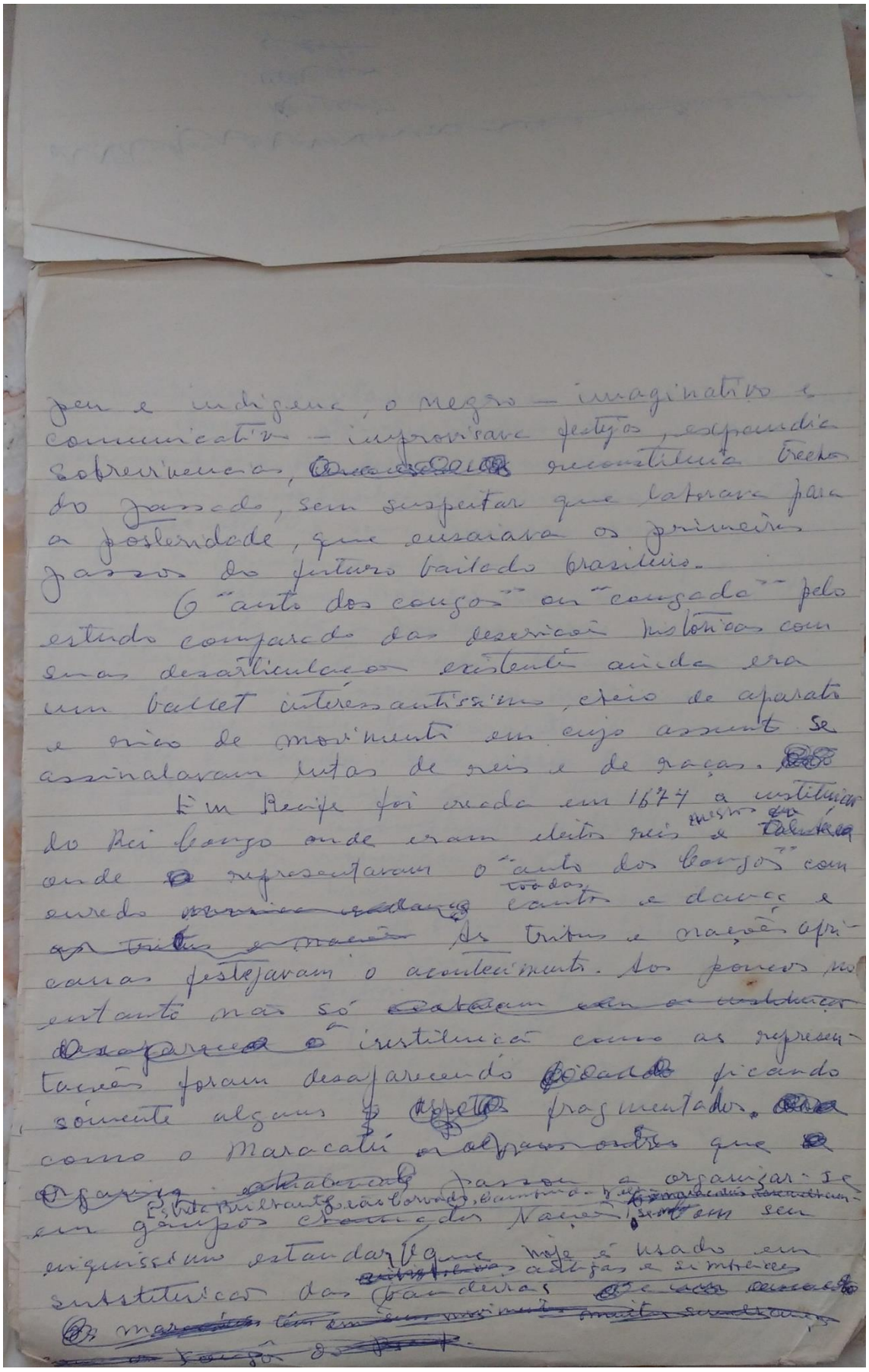
Anexo III.2.E. Caderno



Completamente diferente do frevo em expressão e ritmo, o maracatú é dançado lento. Pelos fragmentos de "congada" descritos, reduzidos, transformados em cortejos carnavalescos o maracatú pouco perdeu de sua origem solene de seu caráter religioso de uma tragédia racial.

A "Congada" foi a mais grande creação coreographica dos negros do Brasil. Dança dramatica pelo entrecho, sem maior drama oculta-se na alma destes reis falsificados, destes reis cuja coroação, os senhores brancos ensinaram para mais facilmente entenderem-se com seus dominios. As principais dessarticulações da Congada são; as "taieras," os "catocolintos", os [illegible] e o maracatú. Influenciado pelos elementos euro

Anexo III.2.E. Caderno

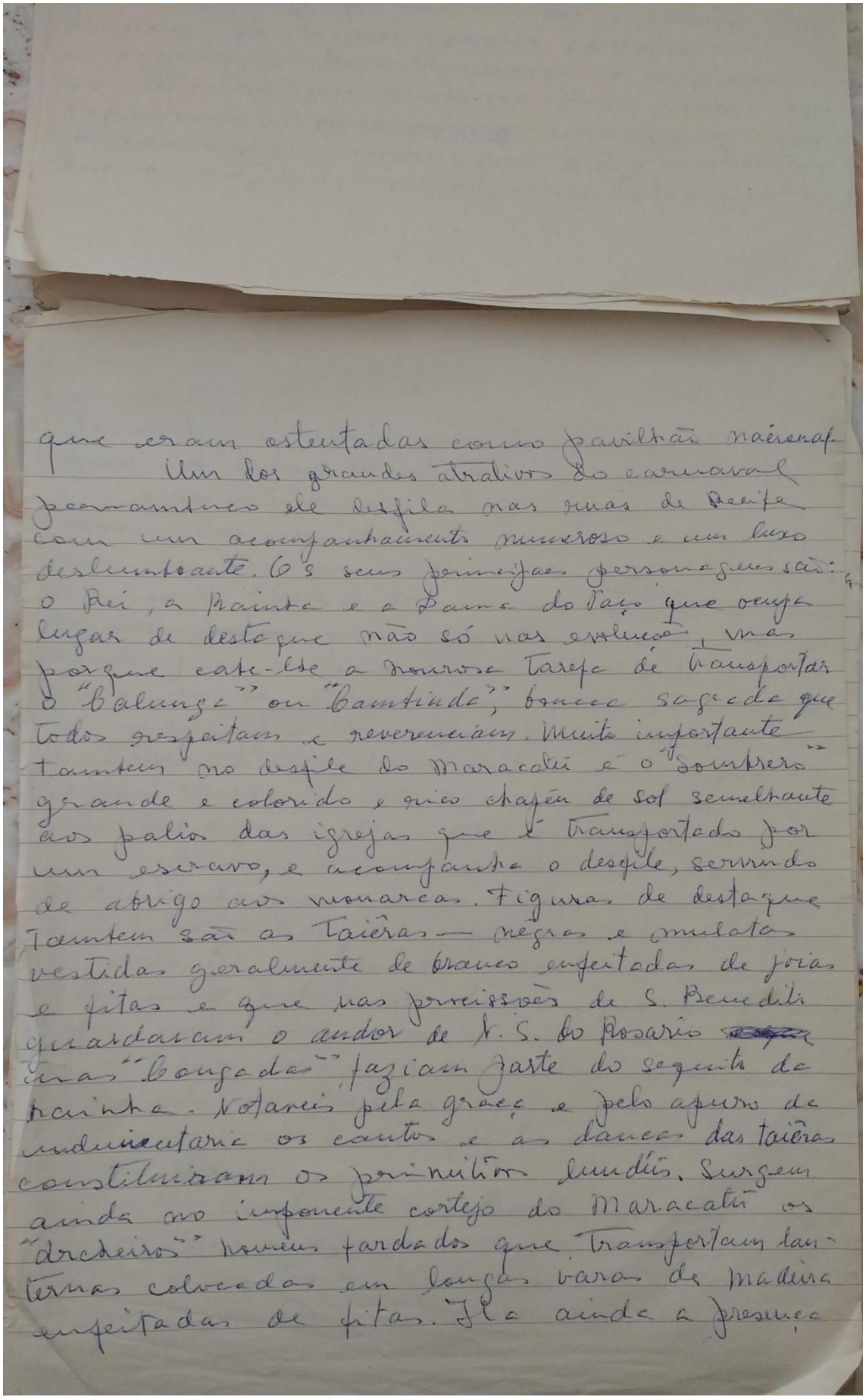


pen e indígena, o negro — imaginativo e comunicativo — improvisava festejos, espontâneos sobrevivências, reconstituía trechos do passado, sem suspeitar que lutava para a posteridade, que ensaiava os primeiros passos do futuro bailado brasileiro.

O "auto dos congos" ou "congada" — pelo estudo comparado das descrições históricas com as desarticulações existentes ainda era um ballet interessantíssimo, cheio de aparato e rico de movimento em cujo assunto se assinalavam lutas de reis e de graças.

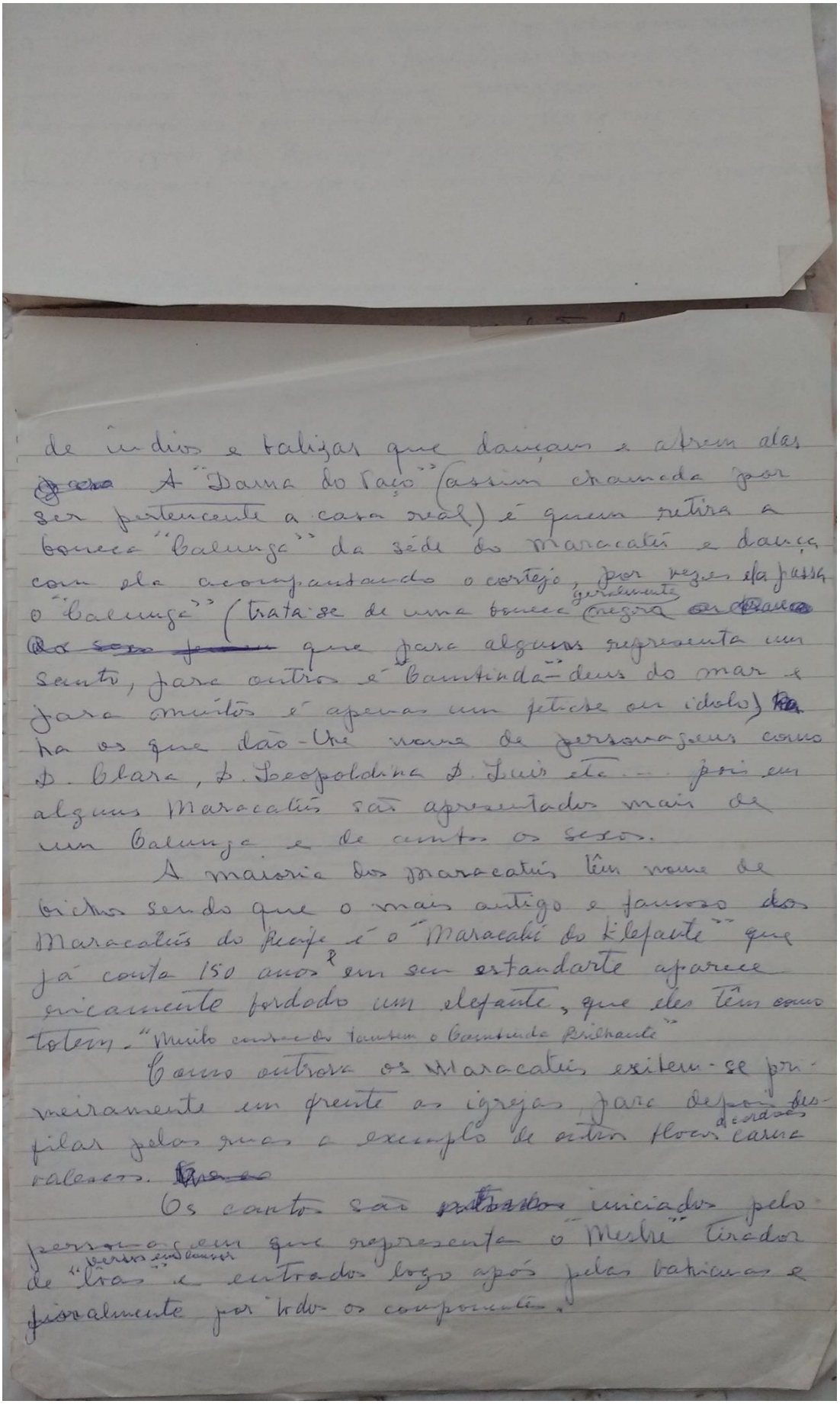
Em Recife foi criada em 1674 a instituição do Rei Congo onde eram eleitos reis e rainhas onde representavam o "auto dos congos" com todas as danças, canto e dança e as tribus e nações africanas festejavam o acontecimento. Os poderes no entanto não só [illegible] a instituição como as representações foram desaparecendo ficando somente alguns aspectos fragmentados como o Maracatú [illegible] que passou a organizar-se em grupos chamados Nações, sendo sem [illegible] estandarte que hoje é usado em substituição das bandeiras [illegible]

Anexo III.2.E. Caderno



que eram ostentadas como pavilhão nacional.
Um dos grandes atrativos do carnaval pernambuco ele desfila nas ruas de Recife com um acompanhamento numeroso e um luxo deslumbrante. Os seus principais personagens são: o Rei, a Rainha e a Dama do Paço que ocupa lugar de destaque não só nas evoluções, mas porque cabe-lhe a honrosa Tarefa de transportar o "Balunga" ou "Cantinda", bonecas sagrada que todos respeitam e reverenciam. Muito importante também no desfile do Maracatú é o "Sombrero" grande e colorido e guia chapéu de sol semelhante aos palios das igrejas que é transportado por um escravo, e acompanha o desfile, servindo de abrigo aos monarcas. Figuras de destaque também são as Taieiras — negras e mulatas vestidas geralmente de branco enfeitadas de joias e fitas e que nas procissões de S. Benedito guardavam o andor de N. S. do Rosário [illegible] nas "Bonecas" faziam parte do seguito da Rainha. Notáveis pela graça e pelo apuro de indumentária os cantos e as danças das taieiras constituiam os primitivos Lundús. Surgem ainda no imponente cortejo do Maracatú os "Archeiros" homens fardados que transportam lanternas colocadas em longas varas de madeira enfeitadas de fitas. Ela ainda a presença

Anexo III.2.E. Caderno



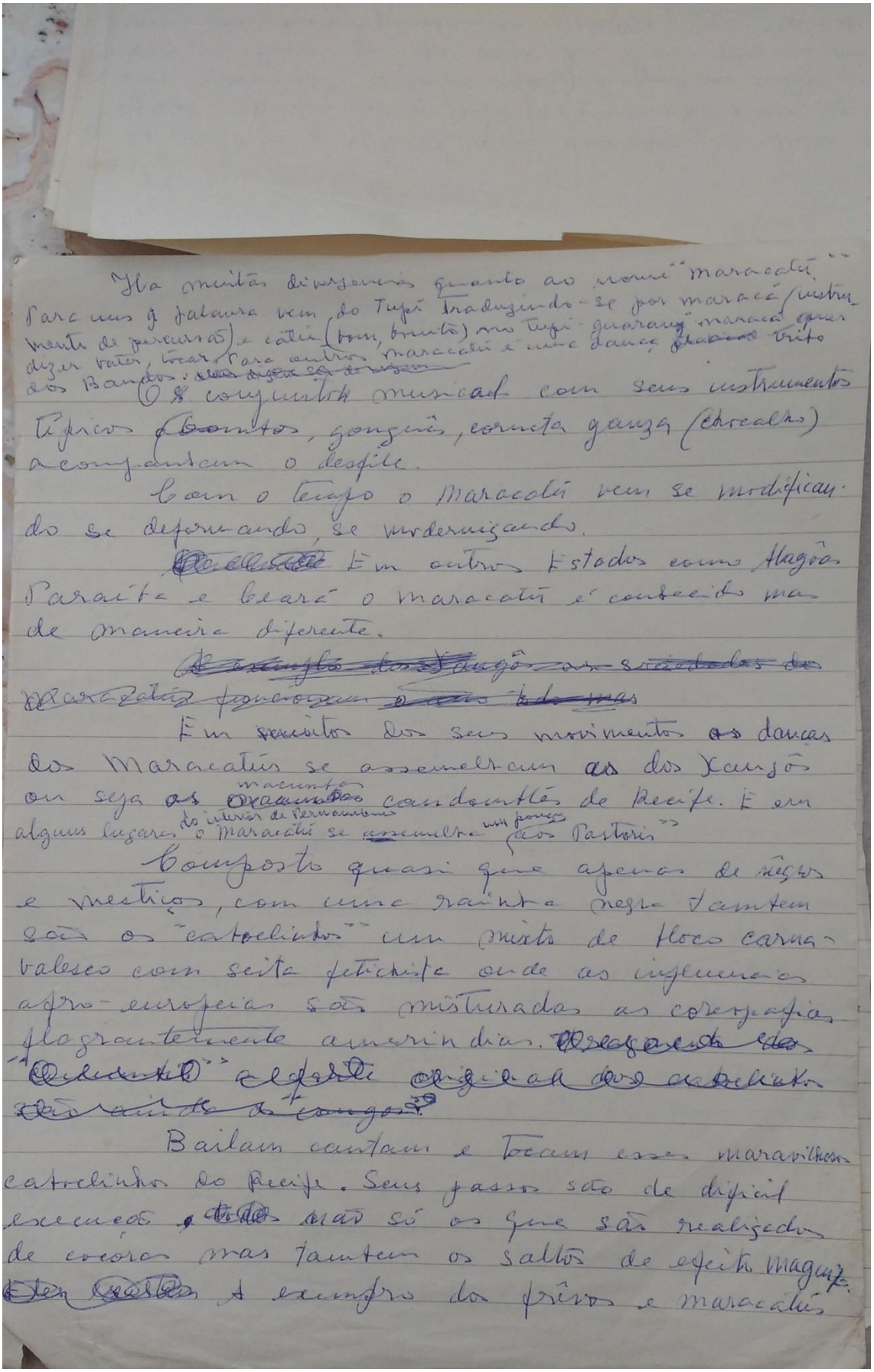
de índios e tailizar que dançam e abrem alas
A "Dama do Paço" (assim chamada por
ser pertencente a casa real) é quem retira a
boneca "Calunga" da séde do Maracatú e dança
com ela acompanhando o cortejo, por vezes ela passa
o "Calunga" (trata-se de uma boneca geralmente negra
que para alguns representa um
santo, para outros é Kantinda - deus do mar e
para muitos é apenas um fetiche ou ídolo)
ha os que dão-lhe nome de personagens como
D. Clara, D. Leopoldina D. Luiz etc... pois em
alguns Maracatús são apresentados mais de
um Calunga e de ambos os sexos.

A maioria dos Maracatús têm nome de
bichos sendo que o mais antigo e famoso dos
Maracatús do Recife é o "Maracatú do Elefante" que
já conta 150 anos? em seu estandarte aparece
bricantemente fardado um elefante, que eles têm como
totem. "Muito embora tambem o Cambinda Brichante"

Como outrora os Maracatús existem-se pri-
meiramente em frente as igrejas para depois des-
filar pelas ruas a exemplo de outras flores carna-
valescas.

Os cantos são iniciados pelo
personagem que representa o "Mestre" tirador
de "toras" e entrados logo após pelas batucadas e
finalmente por todos os componentes.

Anexo III.2.E. Caderno



Há muitas divergências quanto ao nome "maracatú". Para uns a palavra vem do Tupí traduzindo-se por maracá (instrumento de percussão) e catú (bom, bonito) no Tupí-guarany maracá quer dizer bater, bocar. Para outros maracatú é uma dança de origem dos Bantos.

Os conjuntos musicais com seus instrumentos típicos (bombos, gonguês, corneta gunga (chocalho) acompanham o desfile.

Com o tempo o Maracatú vem se modificando se deformando, se modernizando.

Em outros Estados como Alagôas Paraíba e Ceará o maracatú é conhecido de maneira diferente.

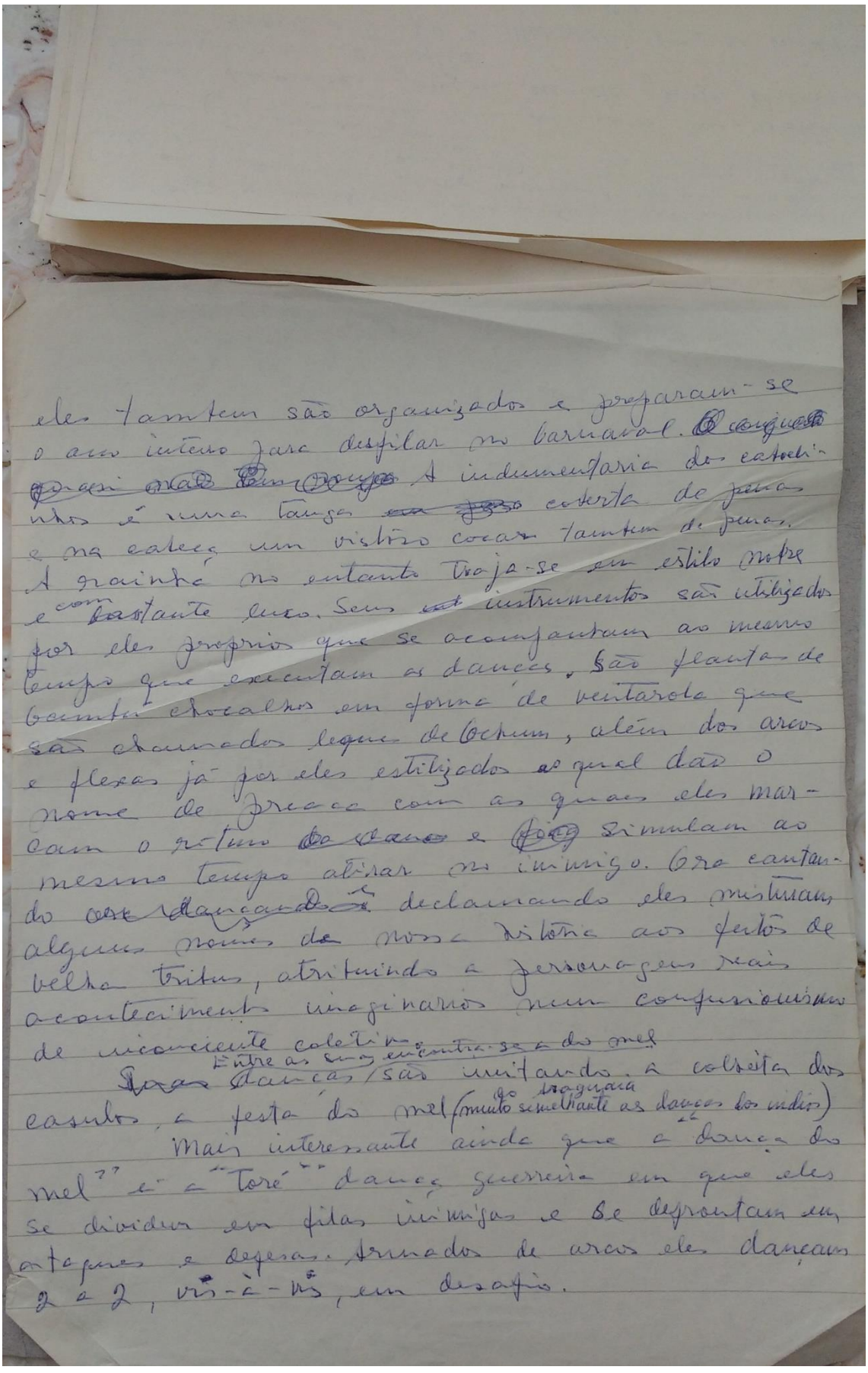
~~Em alguns dos cantos dos Xangôs os batuques do Maracatú funcionam como os~~

Em muitos dos seus movimentos as danças dos Maracatús se assemelham as dos Xangôs ou seja as macumbas candomblés de Recife. E em alguns lugares do interior de Pernambuco o Maracatú se assemelha um pouco aos Pastoris"

Composto quasi que apenas de negros e mestiços, com uma mentalidade negra dominante são os "cabocolinhos" um misto de floco carnavalesco com seita fetichista onde as influencias afro-europeias são misturadas as cerimonias ploziantemente ameríndias. ~~Originado dos "Kalunga" e depois original dos cabocolinhos do Recife.~~

Bailam cantam e tocam esses maravilhosos cabocolinhos do Recife. Seus passos são de difícil execução, todos mas só os que são realizados de cócoras mas também os saltos de efeito magnífico. ~~Ter contato~~ A exemplo do frêvo o maracatú

Anexo III.2.E. Caderno



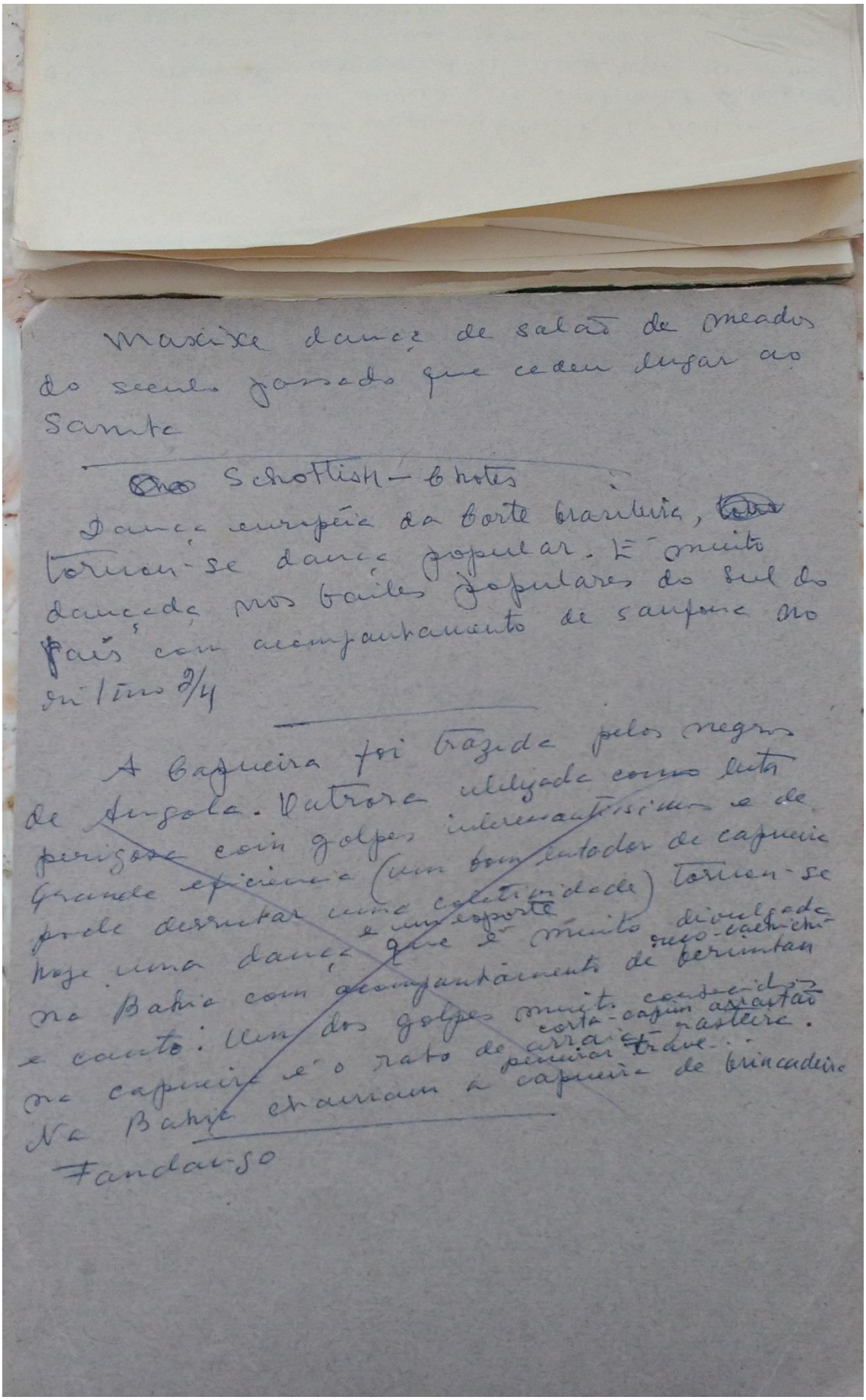
eles também são organizados e preparam-se o ano inteiro para desfilar no carnaval. A indumentaria dos catechi-nhos é uma tanga coberta de penas e na cabeça um visório cocar também de penas. A pintura no entanto troja-se em estilo mais e com bastante luxo. Seus instrumentos são utilizados por eles proprios que se acompanham ao mesmo tempo que executam as danças, são plantas de bainha chocalhos em forma de ventarola que são chamados leques de Oxum, além dos arcos e flexas já por eles estilizados ao qual dão o nome de Jurema com as quais eles mar-cam o ritmo da dança e simulam ao mesmo tempo atirar no inimigo. Ora cantan-do ora dançando declamando eles mistu-ram alguns pontos da nossa historia aos feitos de velha tribus, atribuindo a personagens reais acontecimentos imaginarios num confusionismo de inconsciente coletivo.

Entre as encontra-se a do mel

Suas danças são imitando a colheita dos cacaus, a festa do mel (muito semelhante as danças dos indios da Guyana)

Mais interessante ainda que a dança do mel" é a "Toré" dança guerreira em que eles se dividem em filas inimigas e se defrontam em ataques e defesas, armados de arcos eles dançam 2 a 2, vis-à-vis, em desafio.

Anexo III.2.E. Caderno



Maxixe dança de salão de meados do século passado que cedeu lugar ao Samba

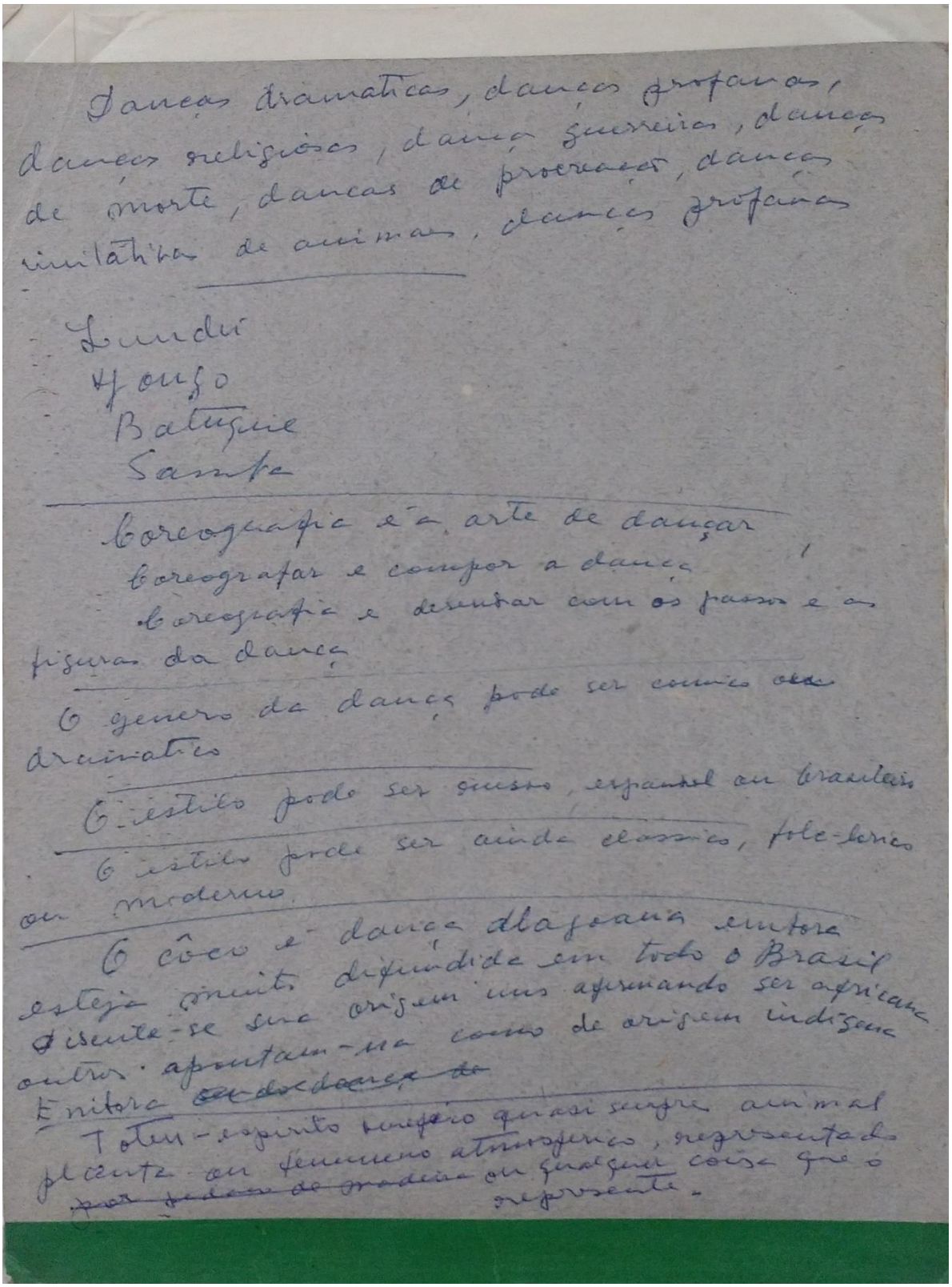
Schottish – Notes

Dança européia da Corte brasileira, tornou-se dança popular. É muito dançada nos bailes populares do Sul do país com acompanhamento de sanfona no ritmo 2/4

A Capoeira foi trazida pelos negros de Angola. Outrora utilizada como luta perigosa com golpes violentíssimos e de grande eficiência (um bom lutador de capoeira pode dominar uma coletividade) tornou-se hoje uma dança e um esporte que é muito divulgada no Bahia com acompanhamento de berimbau e canto. Um dos golpes mais conhecidos na capoeira é o rato de arraia ou rasteira. Na Bahia chamam a capoeira de brincadeira

Fandango

Anexo III.2.E. Caderno



Danças dramáticas, danças profanas, danças religiosas, dança guerreira, danças de morte, danças de procissão, danças imitativa de animais, danças profanas

Lundu
Fofo
Batuque
Samba

Coreografia é a arte de dançar
Coreografar e compor a dança
Coreografia e demarcar com os passos e as figuras da dança

O genero da dança pode ser comico ou dramatico

O estilo pode ser inusso, espanhol ou brasileiro

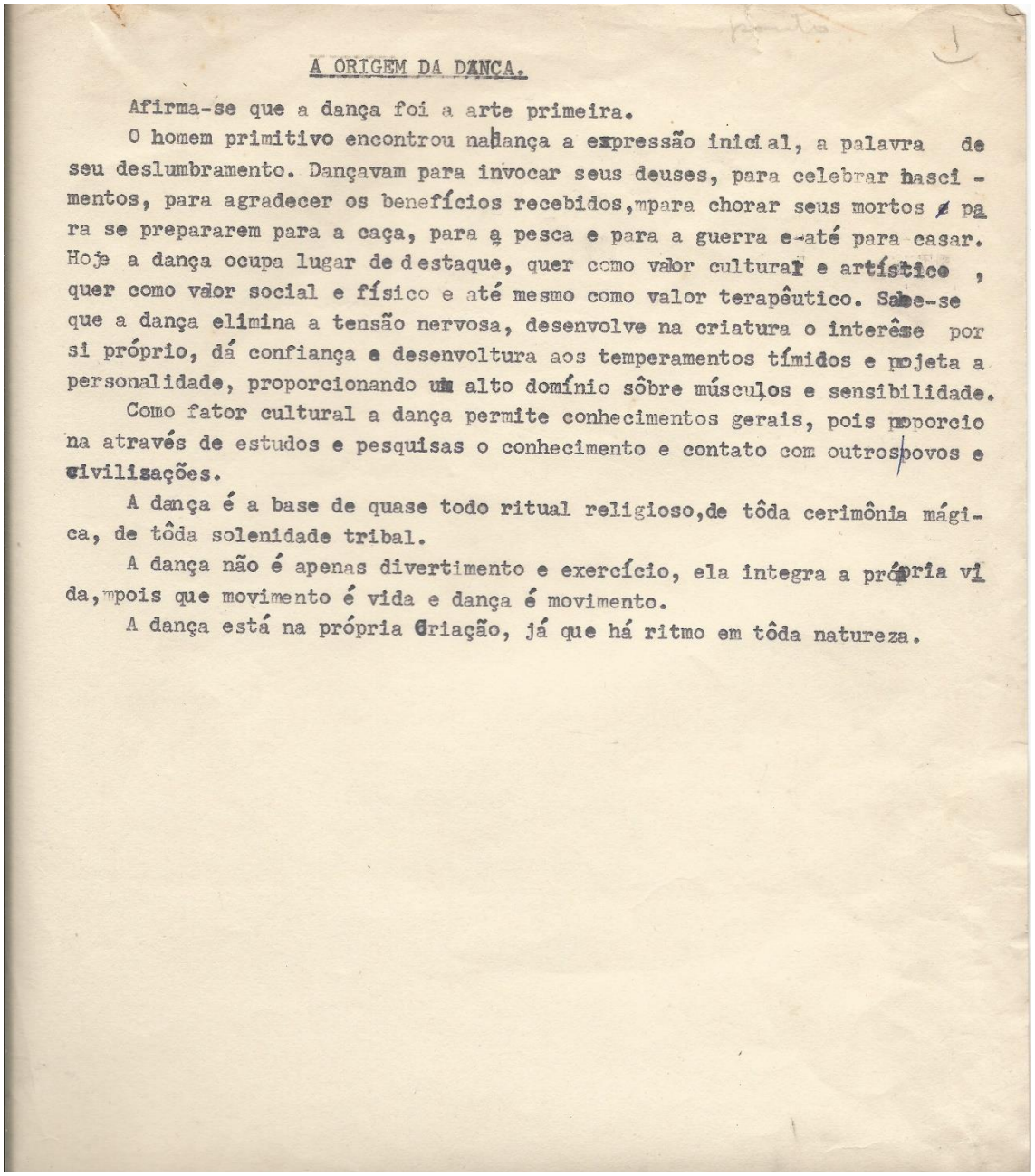
O estilo pode ser ainda classico, folclorico ou moderno.

O côco é dança dhagoana embora esteja muito difundida em todo o Brasil discute-se sua origem uns afirmando ser africana outros apontam-na como de origem indigena

Enitora ~~ou do dança do~~

Totem - espirito tutelar que é sempre animal planta ou fenomeno atmosferico, representado ~~por pedra de madeira~~ ou qualquer coisa que o represente.

Anexo III.2.F. Anotações



A ORIGEM DA DANÇA.

Afirma-se que a dança foi a arte primeira.

O homem primitivo encontrou na dança a expressão inicial, a palavra de seu deslumbramento. Dançavam para invocar seus deuses, para celebrar nascimentos, para agradecer os benefícios recebidos, para chorar seus mortos e para se prepararem para a caça, para a pesca e para a guerra e até para casar. Hoje a dança ocupa lugar de destaque, quer como valor cultural e artístico, quer como valor social e físico e até mesmo como valor terapêutico. Sabe-se que a dança elimina a tensão nervosa, desenvolve na criatura o interêsse por si próprio, dá confiança e desenvoltura aos temperamentos tímidos e projeta a personalidade, proporcionando um alto domínio sôbre músculos e sensibilidade.

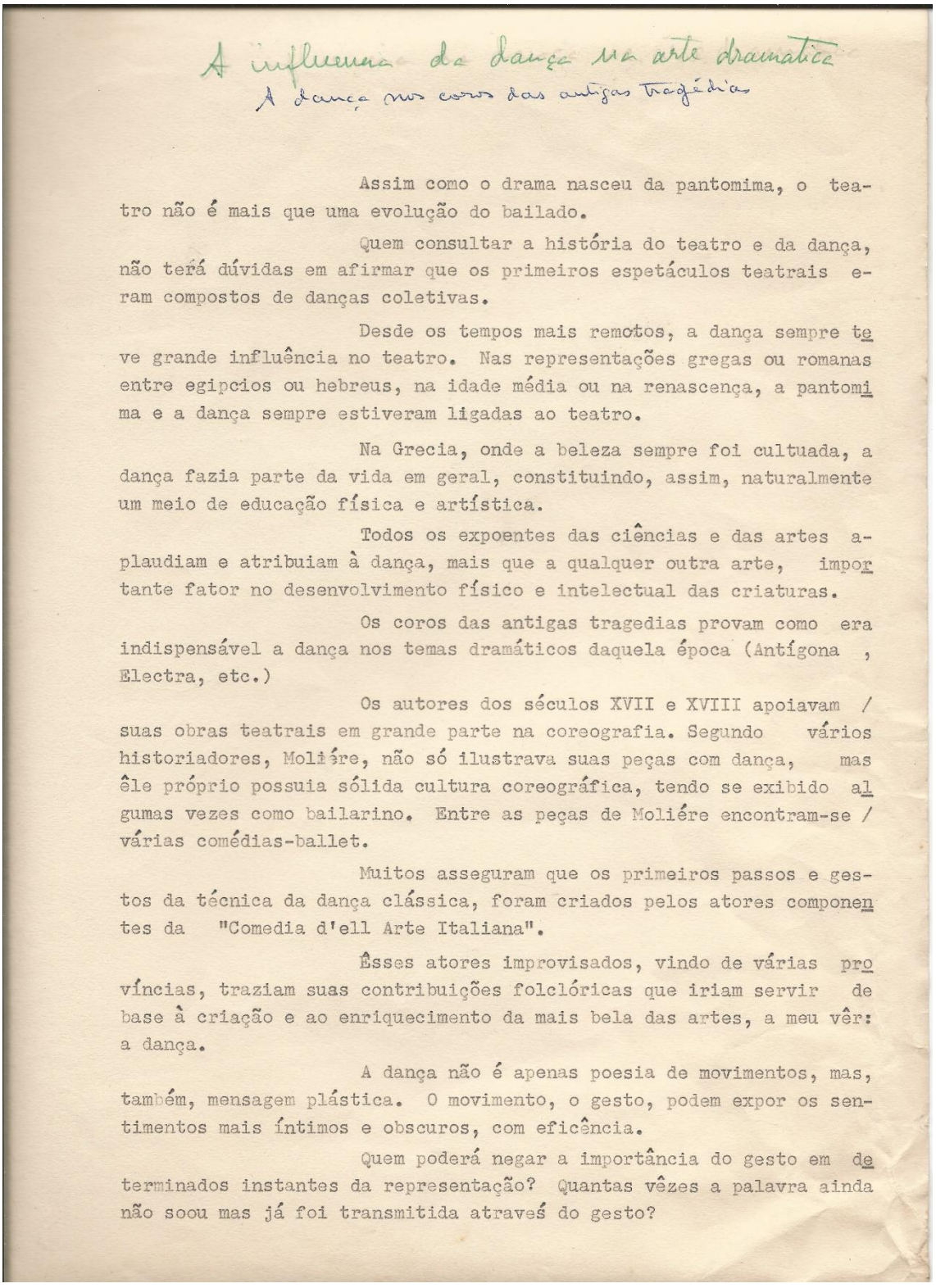
Como fator cultural a dança permite conhecimentos gerais, pois proporciona através de estudos e pesquisas o conhecimento e contato com outros povos e civilisações.

A dança é a base de quase todo ritual religioso, de tôda cerimônia mágica, de tôda solenidade tribal.

A dança não é apenas divertimento e exercício, ela integra a própria vida, pois que movimento é vida e dança é movimento.

A dança está na própria Criação, já que há ritmo em tôda natureza.

Anexo III.2.F. Anotações



A influencia da dança na arte dramatica

A dança nos coros das antigas tragédias

Assim como o drama nasceu da pantomima, o teatro não é mais que uma evolução do bailado.

Quem consultar a história do teatro e da dança, não terá dúvidas em afirmar que os primeiros espetáculos teatrais eram compostos de danças coletivas.

Desde os tempos mais remotos, a dança sempre teve grande influência no teatro. Nas representações gregas ou romanas entre egipcios ou hebreus, na idade média ou na renascença, a pantomima e a dança sempre estiveram ligadas ao teatro.

Na Grecia, onde a beleza sempre foi cultuada, a dança fazia parte da vida em geral, constituindo, assim, naturalmente um meio de educação física e artística.

Todos os expoentes das ciências e das artes aplaudiam e atribuiam à dança, mais que a qualquer outra arte, importante fator no desenvolvimento físico e intelectual das criaturas.

Os coros das antigas tragedias provam como era indispensável a dança nos temas dramáticos daquela época (Antígona , Electra, etc.)

Os autores dos séculos XVII e XVIII apoiavam / suas obras teatrais em grande parte na coreografia. Segundo vários historiadores, Molière, não só ilustrava suas peças com dança, mas êle próprio possuia sólida cultura coreográfica, tendo se exibido algumas vezes como bailarino. Entre as peças de Molière encontram-se / várias comédias-ballet.

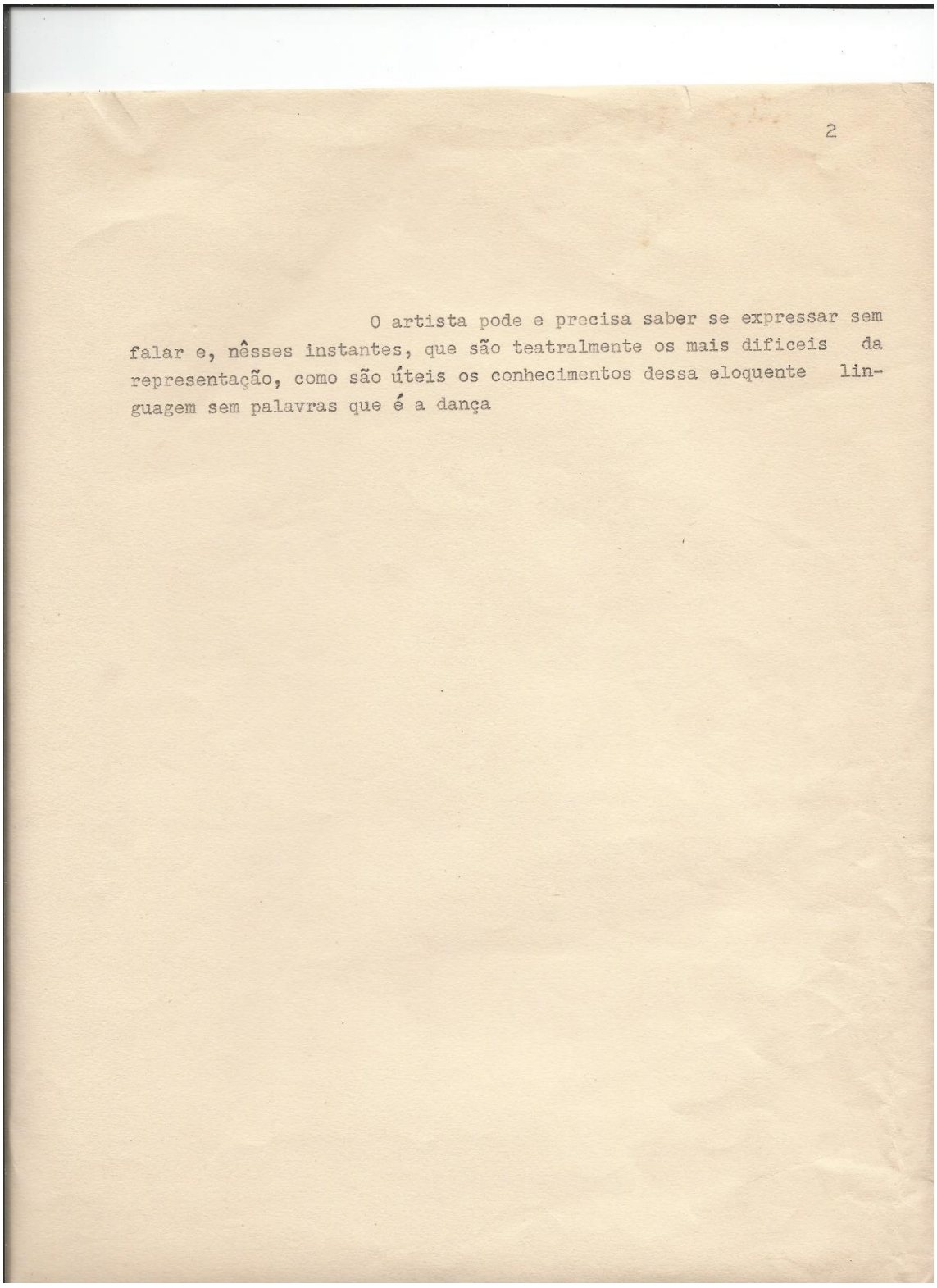
Muitos asseguram que os primeiros passos e gestos da técnica da dança clássica, foram criados pelos atores componentes da "Comedia d'ell Arte Italiana".

Êsses atores improvisados, vindo de várias províncias, traziam suas contribuições folclóricas que iriam servir de base à criação e ao enriquecimento da mais bela das artes, a meu vêr: a dança.

A dança não é apenas poesia de movimentos, mas, também, mensagem plástica. O movimento, o gesto, podem expor os sentimentos mais íntimos e obscuros, com eficência.

Quem poderá negar a importância do gesto em determinados instantes da representação? Quantas vêzes a palavra ainda não soou mas já foi transmitida através do gesto?

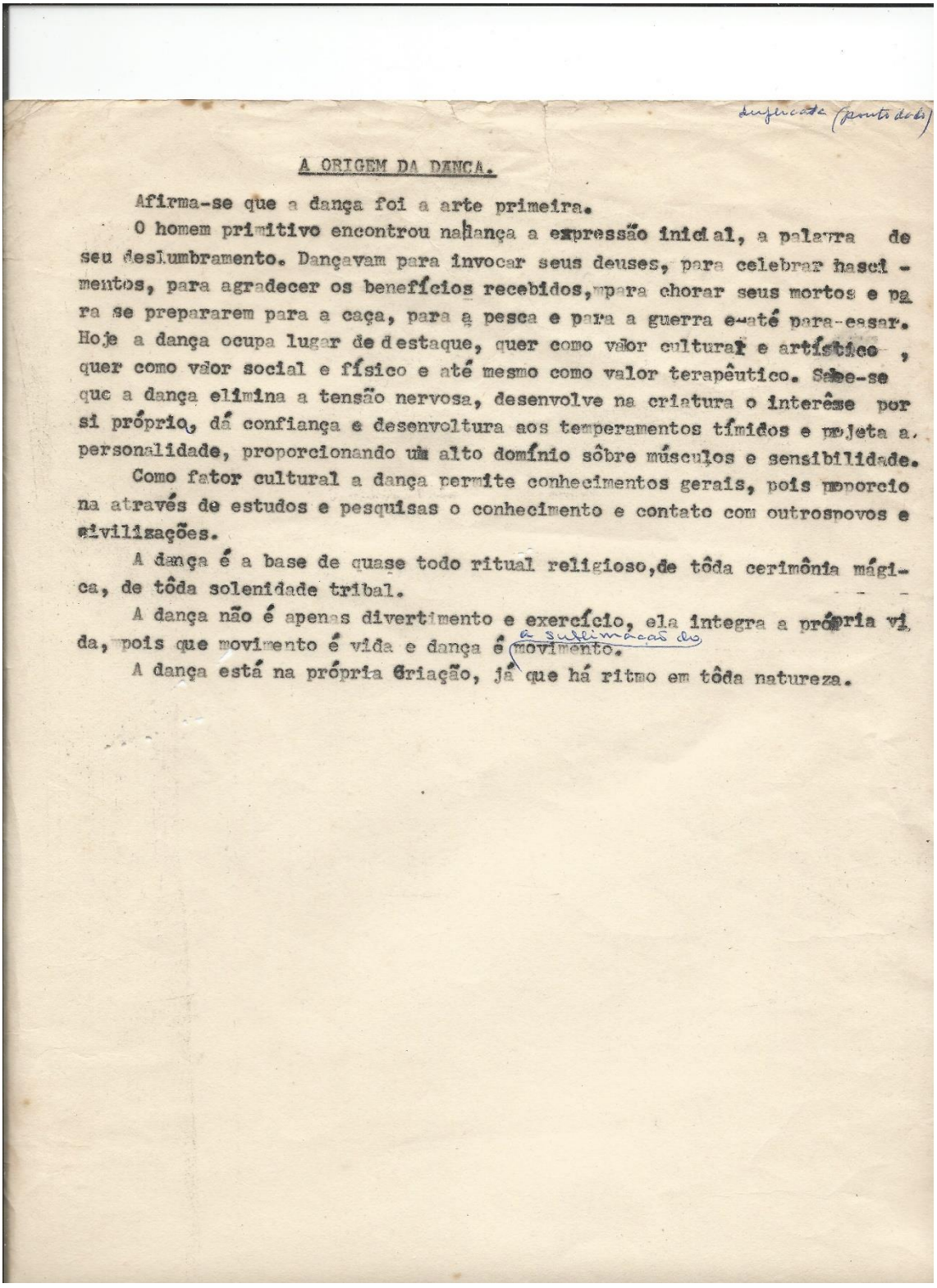
Anexo III.2.F. Anotações



2

O artista pode e precisa saber se expressar sem falar e, nêsses instantes, que são teatralmente os mais dificeis da representação, como são úteis os conhecimentos dessa eloquente linguagem sem palavras que é a dança

Anexo III.2.F. Anotações



duplicada (ponto dobr)

A ORIGEM DA DANÇA.

Afirma-se que a dança foi a arte primeira.

O homem primitivo encontrou na dança a expressão inicial, a palavra de seu deslumbramento. Dançavam para invocar seus deuses, para celebrar nascimentos, para agradecer os benefícios recebidos, para chorar seus mortos e para se prepararem para a caça, para a pesca e para a guerra e até para casar. Hoje a dança ocupa lugar de destaque, quer como valor cultural e artístico, quer como valor social e físico e até mesmo como valor terapêutico. Sabe-se que a dança elimina a tensão nervosa, desenvolve na criatura o interêsse por si próprio, dá confiança e desenvoltura aos temperamentos tímidos e projeta a personalidade, proporcionando um alto domínio sôbre músculos e sensibilidade.

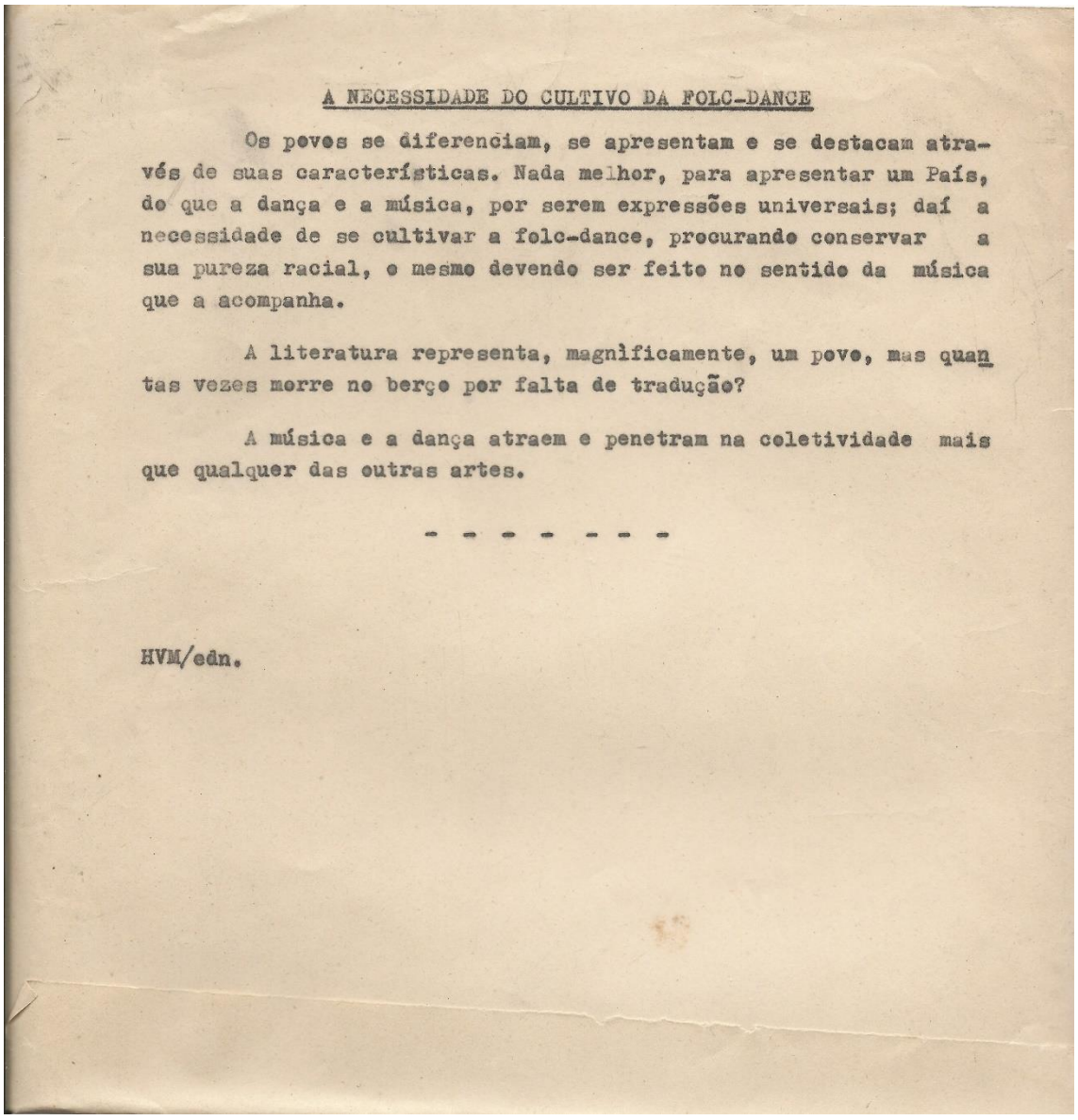
Como fator cultural a dança permite conhecimentos gerais, pois proporciona através de estudos e pesquisas o conhecimento e contato com outros povos e civilizações.

A dança é a base de quase todo ritual religioso, de tôda cerimônia mágica, de tôda solenidade tribal.

A dança não é apenas divertimento e exercício, ela integra a própria vida, pois que movimento é vida e dança é (a sublimação do) movimento.

A dança está na própria Criação, já que há ritmo em tôda natureza.

Anexo III.2.F. Anotações



A NECESSIDADE DO CULTIVO DA FOLC-DANCE

Os povos se diferenciam, se apresentam e se destacam através de suas características. Nada melhor, para apresentar um País, do que a dança e a música, por serem expressões universais; daí a necessidade de se cultivar a folc-dance, procurando conservar a sua pureza racial, o mesmo devendo ser feito no sentido da música que a acompanha.

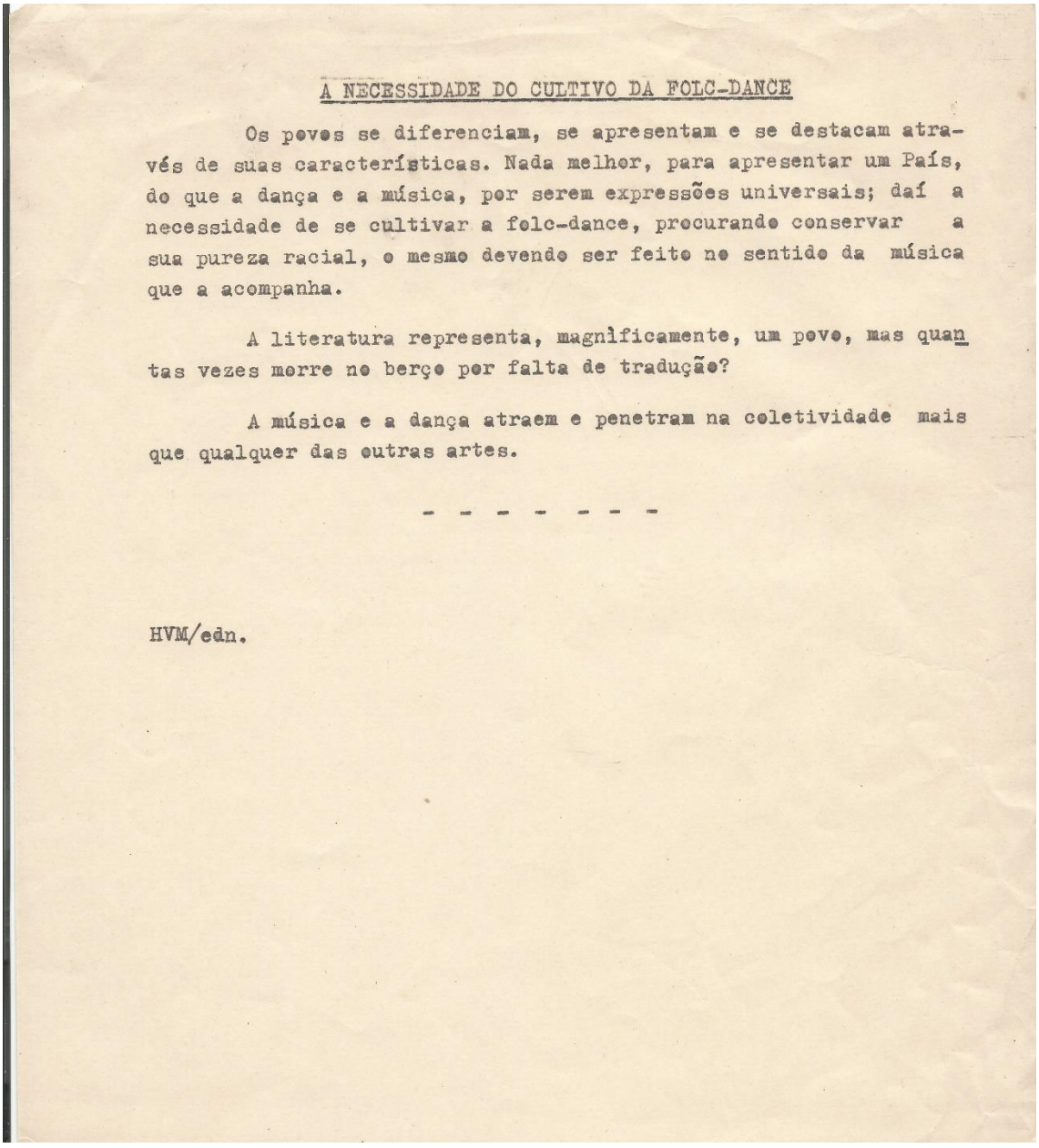
A literatura representa, magnìficamente, um povo, mas quantas vezes morre no berço por falta de tradução?

A música e a dança atraem e penetram na coletividade mais que qualquer das outras artes.

- - - - - - -

HVM/edn.

Anexo III.2.F. Anotações



A NECESSIDADE DO CULTIVO DA FOLC-DANCE

Os povos se diferenciam, se apresentam e se destacam através de suas características. Nada melhor, para apresentar um País, do que a dança e a música, por serem expressões universais; daí a necessidade de se cultivar a folc-dance, procurando conservar a sua pureza racial, o mesmo devendo ser feito no sentido da música que a acompanha.

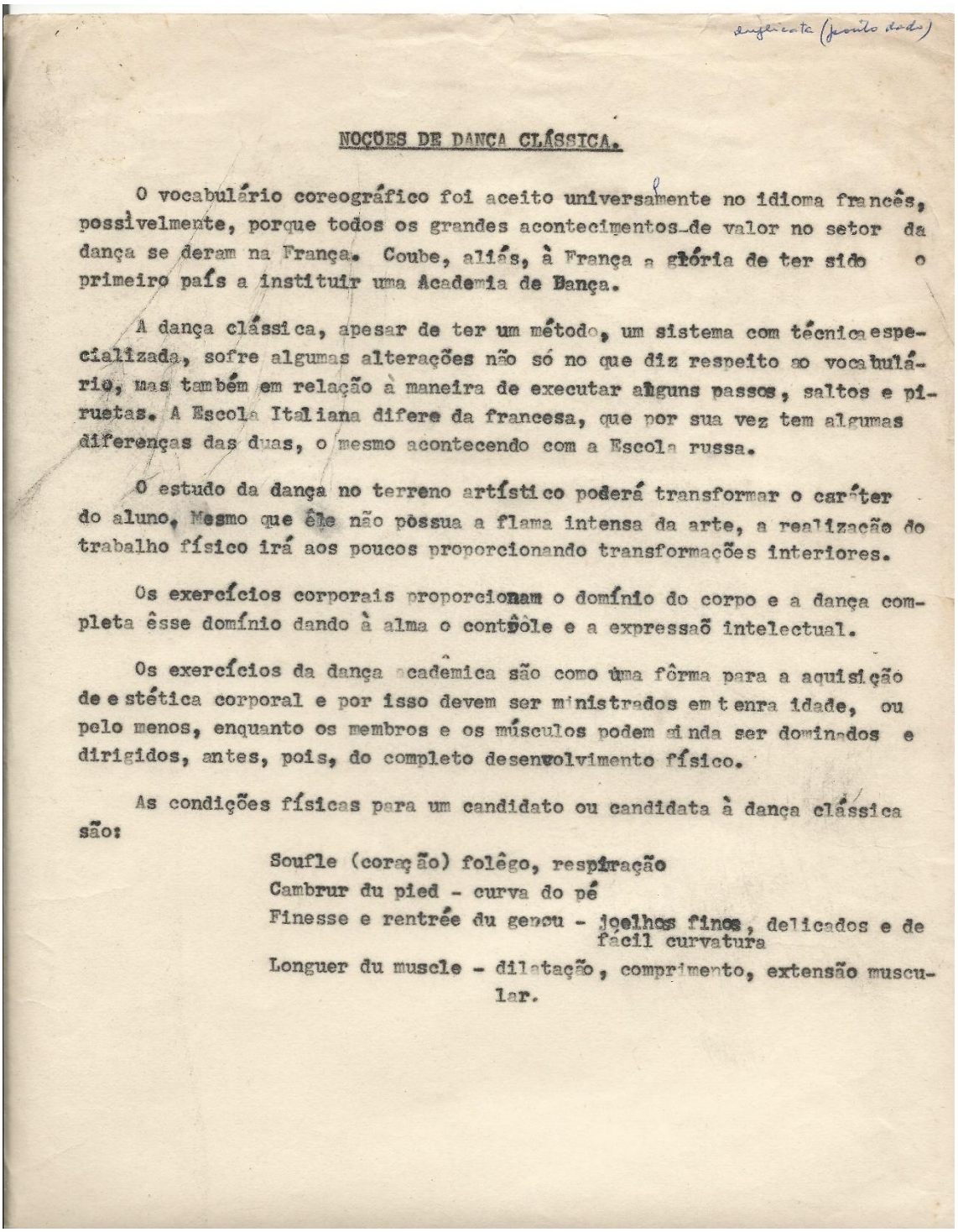
A literatura representa, magnìficamente, um povo, mas quantas vezes morre no berço por falta de tradução?

A música e a dança atraem e penetram na coletividade mais que qualquer das outras artes.

- - - - - - -

HVM/edn.

Anexo III.2.F. Anotações



angelicata (jacinto dodo)

NOÇÕES DE DANÇA CLÁSSICA.

O vocabulário coreográfico foi aceito universalmente no idioma francês, possìvelmente, porque todos os grandes acontecimentos de valor no setor da dança se deram na França. Coube, aliás, à França a glória de ter sido o primeiro país a instituir uma Academia de Dança.

A dança clássica, apesar de ter um método, um sistema com técnica especializada, sofre algumas alterações não só no que diz respeito ao vocabulário, mas também em relação à maneira de executar alguns passos, saltos e piruetas. A Escola Italiana difere da francesa, que por sua vez tem algumas diferenças das duas, o mesmo acontecendo com a Escola russa.

O estudo da dança no terreno artístico poderá transformar o caráter do aluno, Mesmo que êle não possua a flama intensa da arte, a realização do trabalho físico irá aos poucos proporcionando transformações interiores.

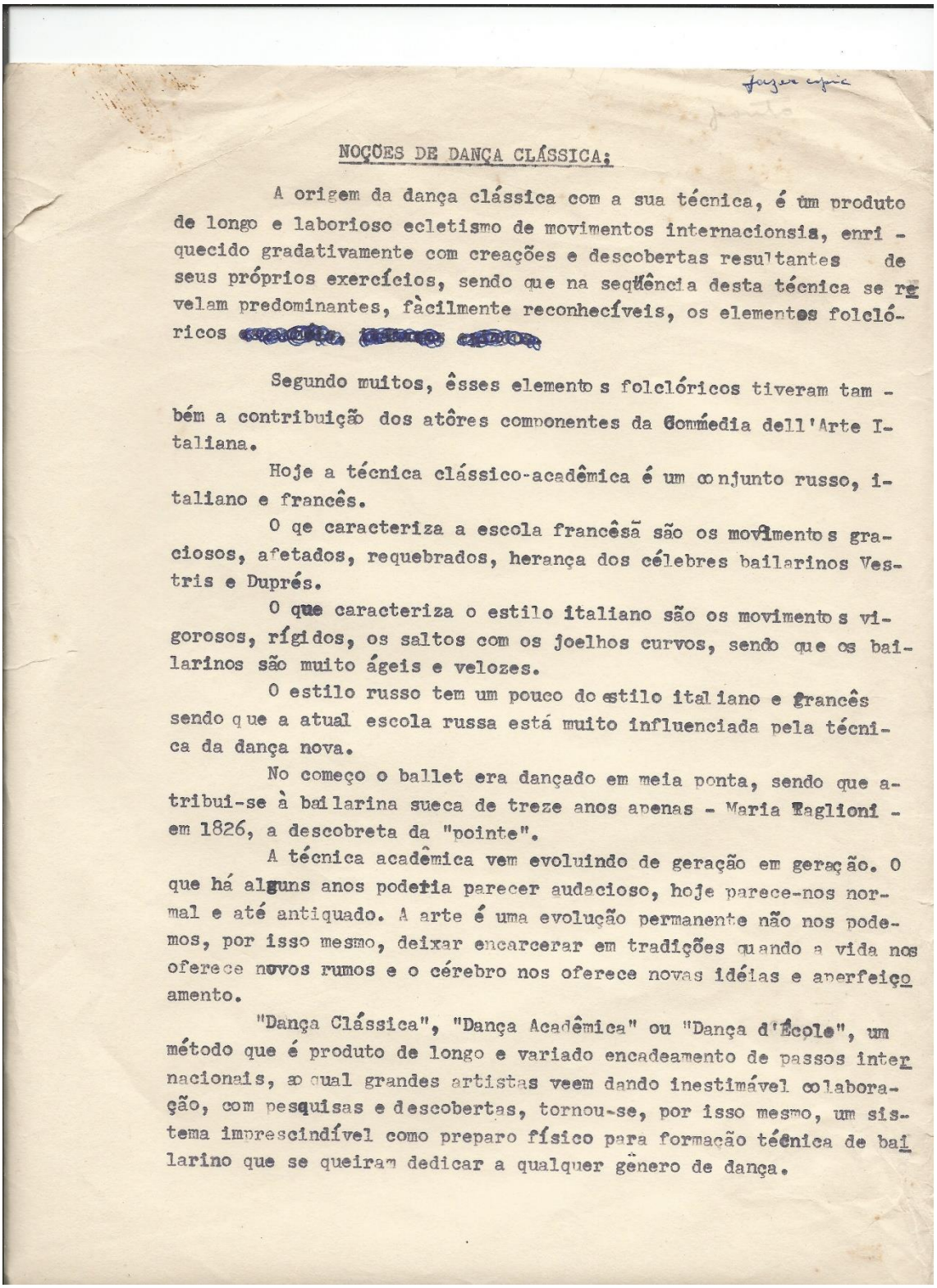
Os exercícios corporais proporcionam o domínio do corpo e a dança completa êsse domínio dando à alma o contrôle e a expressão intelectual.

Os exercícios da dança academica são como uma fôrma para a aquisição de estética corporal e por isso devem ser ministrados em tenra idade, ou pelo menos, enquanto os membros e os músculos podem ainda ser dominados e dirigidos, antes, pois, do completo desenvolvimento físico.

As condições físicas para um candidato ou candidata à dança clássica são:

Soufle (coração) folêgo, respiração
Cambrur du pied - curva do pé
Finesse e rentrée du genou - joelhos finos, delicados e de fácil curvatura
Longuer du muscle - dilatação, comprimento, extensão muscular.

Anexo III.2.F. Anotações



NOÇÕES DE DANÇA CLÁSSICA:

A origem da dança clássica com a sua técnica, é um produto de longo e laborioso ecletismo de movimentos internacionsis, enri - quecido gradativamente com creações e descobertas resultantes de seus próprios exercícios, sendo que na seqüência desta técnica se re velam predominantes, fàcilmente reconhecíveis, os elementos folclóricos [redacted].

Segundo muitos, êsses elemento s folclóricos tiveram tam - bém a contribuição dos atôres componentes da Commédia dell'Arte Italiana.

Hoje a técnica clássico-acadêmica é um conjunto russo, italiano e francês.

O qe caracteriza a escola francêsã são os movimento s graciosos, afetados, requebrados, herança dos célebres bailarinos Vestris e Duprés.

O que caracteriza o estilo italiano são os movimento s vigorosos, rígidos, os saltos com os joelhos curvos, sendo que os bailarinos são muito ágeis e velozes.

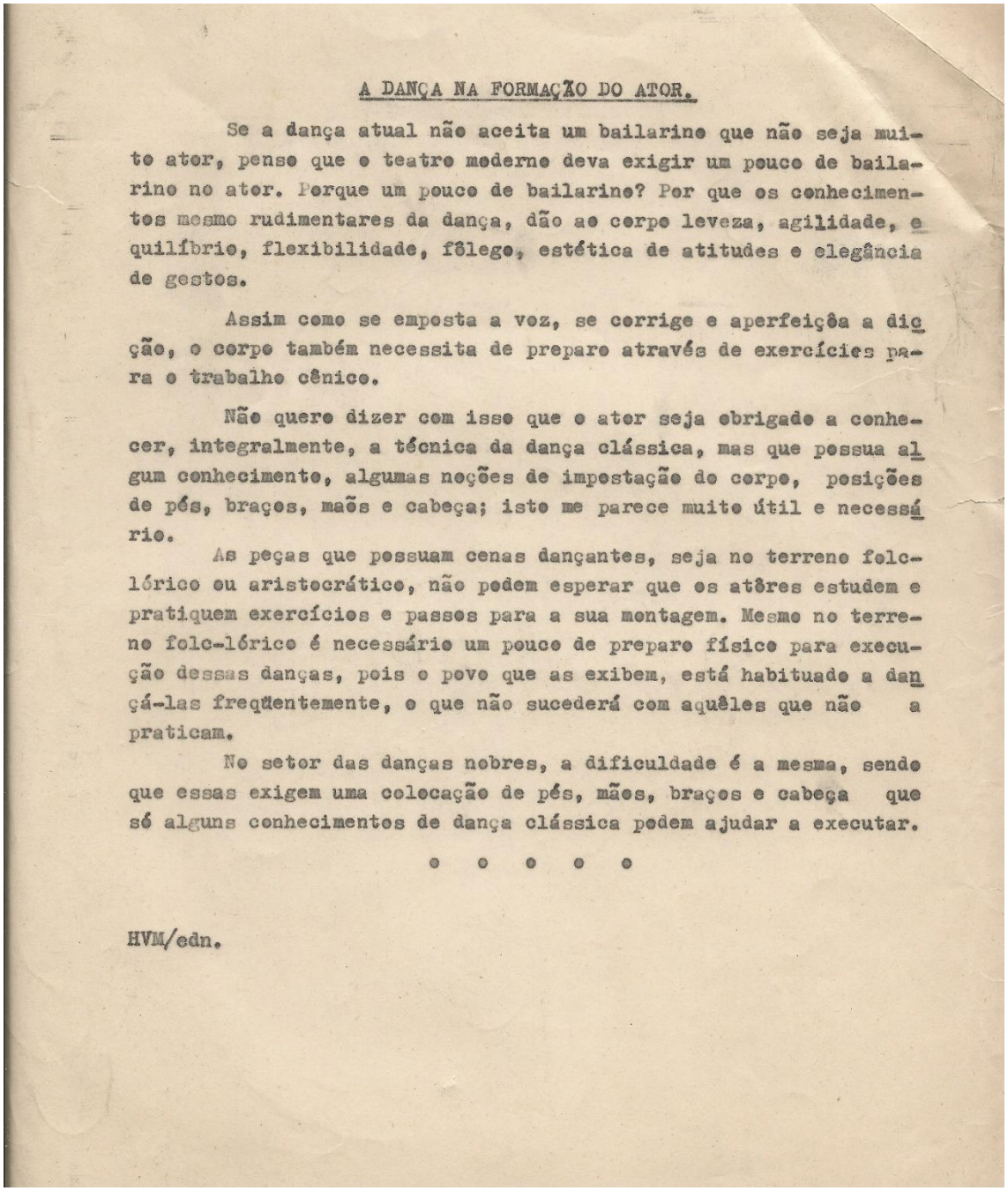
O estilo russo tem um pouco do estilo italiano e francês sendo que a atual escola russa está muito influenciada pela técnica da dança nova.

No começo o ballet era dançado em meia ponta, sendo que atribui-se à bailarina sueca de treze anos apenas - Maria Taglioni - em 1826, a descobreta da "pointe".

A técnica acadêmica vem evoluindo de geração em geração. O que há alguns anos poderia parecer audacioso, hoje parece-nos normal e até antiquado. A arte é uma evolução permanente não nos podemos, por isso mesmo, deixar encarcerar em tradições quando a vida nos oferece novos rumos e o cérebro nos oferece novas idéias e aperfeiçoamento.

"Dança Clássica", "Dança Acadêmica" ou "Dança d'École", um método que é produto de longo e variado encadeamento de passos internacionais, ao qual grandes artistas veem dando inestimável colaboração, com pesquisas e descobertas, tornou-se, por isso mesmo, um sistema imprescindível como preparo físico para formação técnica de bailarino que se queiram dedicar a qualquer gênero de dança.

Anexo III.2.F. Anotações



A DANÇA NA FORMAÇÃO DO ATOR.

Se a dança atual não aceita um bailarino que não seja muito ator, penso que o teatro moderno deva exigir um pouco de bailarino no ator. Porque um pouco de bailarino? Por que os conhecimentos mesmo rudimentares da dança, dão ao corpo leveza, agilidade, e quilíbrio, flexibilidade, fôlego, estética de atitudes e elegância de gestos.

Assim como se emposta a voz, se corrige e aperfeiçôa a dicção, o corpo também necessita de preparo através de exercícios para o trabalho cênico.

Não quero dizer com isso que o ator seja obrigado a conhecer, integralmente, a técnica da dança clássica, mas que possua algum conhecimento, algumas noções de impostação do corpo, posições de pés, braços, maõs e cabeça; isto me parece muito útil e necessário.

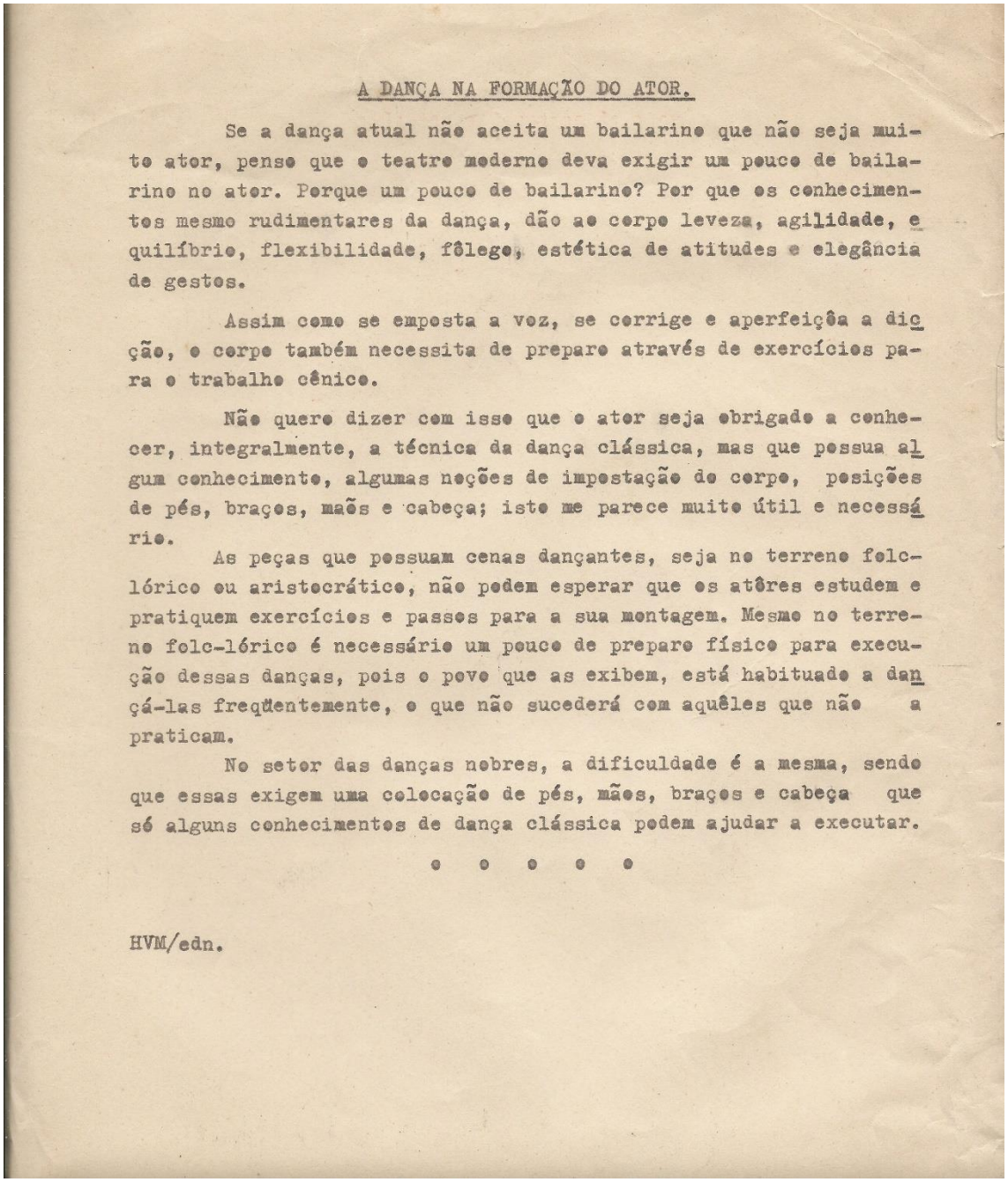
As peças que possuam cenas dançantes, seja no terreno folclórico ou aristocrático, não podem esperar que os atôres estudem e pratiquem exercícios e passos para a sua montagem. Mesmo no terreno folc-lórico é necessário um pouco de preparo físico para execução dessas danças, pois o povo que as exibem, está habituado a dançá-las freqüentemente, o que não sucederá com aquêles que não a praticam.

No setor das danças nobres, a dificuldade é a mesma, sendo que essas exigem uma colocação de pés, mãos, braços e cabeça que só alguns conhecimentos de dança clássica podem ajudar a executar.

o o o o o

HVM/edn.

Anexo III.2.F. Anotações



A DANÇA NA FORMAÇÃO DO ATOR.

Se a dança atual não aceita um bailarino que não seja muito ator, penso que o teatro moderno deva exigir um pouco de bailarino no ator. Porque um pouco de bailarino? Por que os conhecimentos mesmo rudimentares da dança, dão ao corpo leveza, agilidade, equilíbrio, flexibilidade, fôlego, estética de atitudes e elegância de gestos.

Assim como se emposta a voz, se corrige e aperfeiçôa a dicção, o corpo também necessita de preparo através de exercícios para o trabalho cênico.

Não quero dizer com isso que o ator seja obrigado a conhecer, integralmente, a técnica da dança clássica, mas que possua algum conhecimento, algumas noções de impostação do corpo, posições de pés, braços, mãos e cabeça; isto me parece muito útil e necessário.

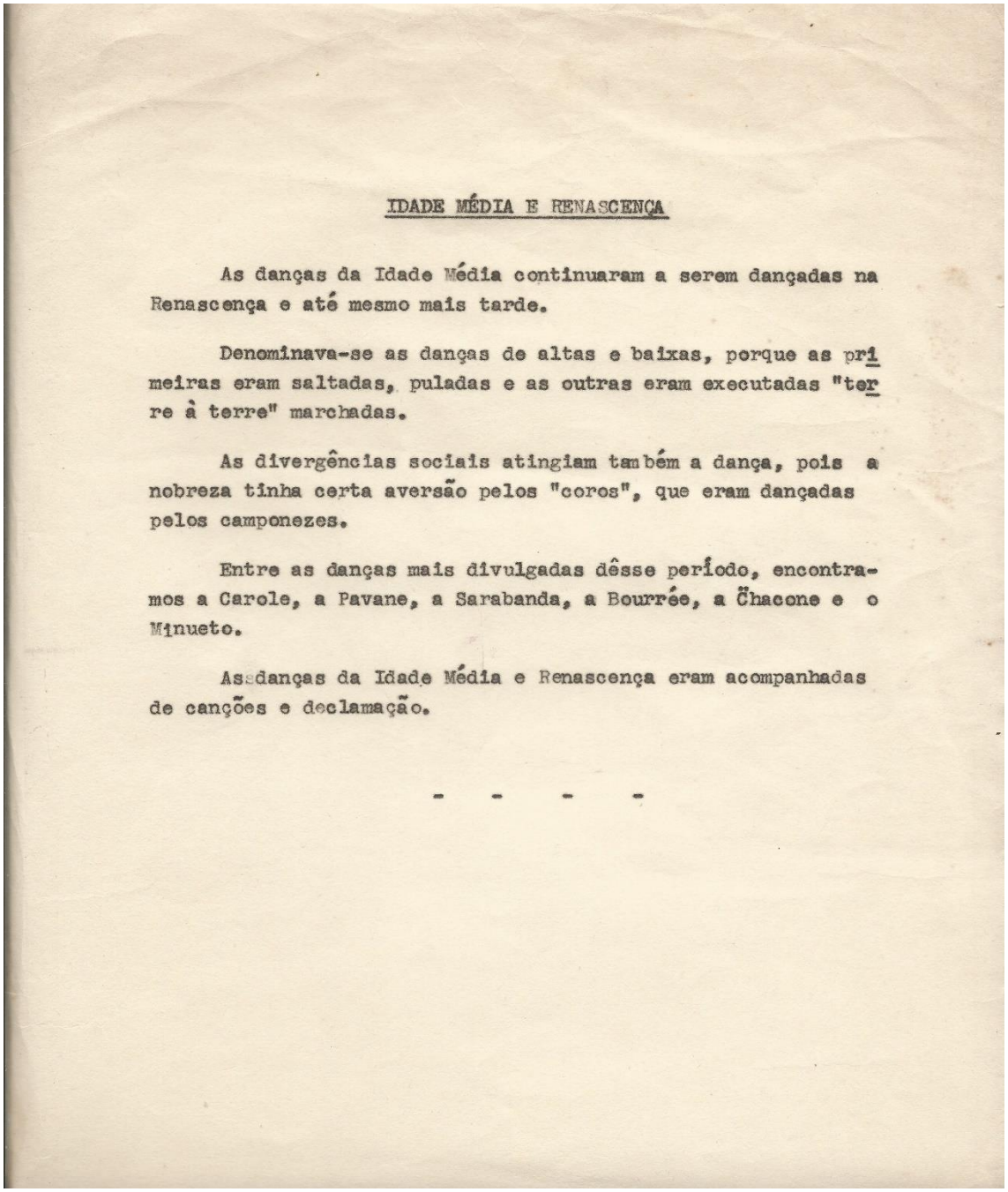
As peças que possuam cenas dançantes, seja no terreno folclórico ou aristocrático, não podem esperar que os atôres estudem e pratiquem exercícios e passos para a sua montagem. Mesmo no terreno folc-lórico é necessário um pouco de preparo físico para execução dessas danças, pois o povo que as exibem, está habituado a dançá-las freqüentemente, o que não sucederá com aquêles que não a praticam.

No setor das danças nobres, a dificuldade é a mesma, sendo que essas exigem uma colocação de pés, mãos, braços e cabeça que só alguns conhecimentos de dança clássica podem ajudar a executar.

o o o o o

HVM/edn.

Anexo III.2.F. Anotações



IDADE MÉDIA E RENASCENÇA

As danças da Idade Média continuaram a serem dançadas na Renascença e até mesmo mais tarde.

Denominava-se as danças de altas e baixas, porque as primeiras eram saltadas, puladas e as outras eram executadas "terre à terre" marchadas.

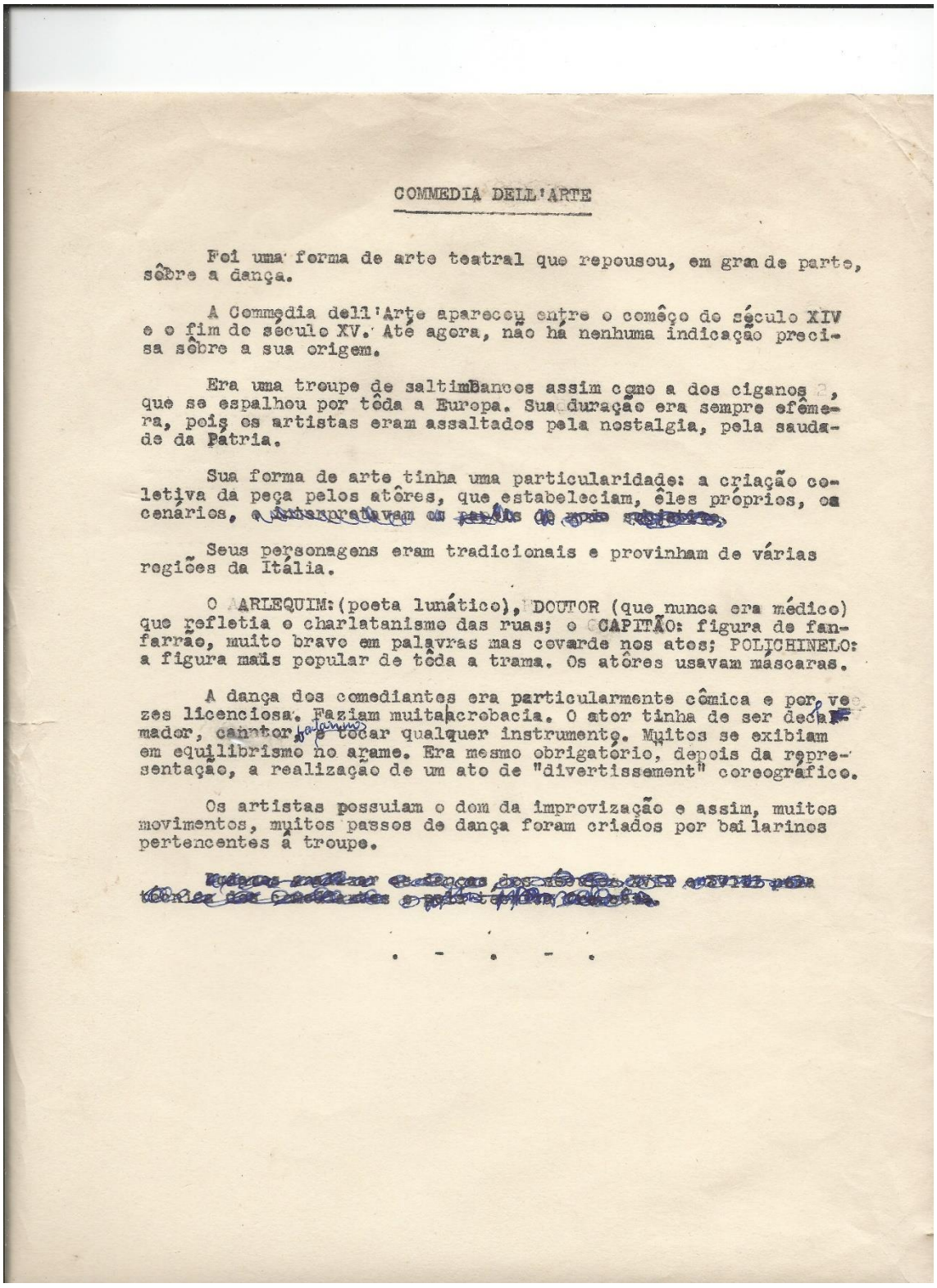
As divergências sociais atingiam também a dança, pois a nobreza tinha certa aversão pelos "coros", que eram dançadas pelos camponezes.

Entre as danças mais divulgadas dêsse período, encontramos a Carole, a Pavane, a Sarabanda, a Bourrée, a Chacone e o Minueto.

As danças da Idade Média e Renascença eram acompanhadas de canções e declamação.

- - - -

Anexo III.2.F. Anotações



COMMEDIA DELL'ARTE

Foi uma forma de arte teatral que repousou, em grande parte, sôbre a dança.

A Commedia dell'Arte apareceu entre o comêço do século XIV e o fim do século XV. Até agora, não há nenhuma indicação precisa sôbre a sua origem.

Era uma troupe de saltimBancos assim como a dos ciganos, que se espalhou por tôda a Europa. Sua duração era sempre efêmera, pois os artistas eram assaltados pela nostalgia, pela saudade da Pátria.

Sua forma de arte tinha uma particularidade: a criação coletiva da peça pelos atôres, que estabeleciam, êles próprios, os cenários, [illegible]

Seus personagens eram tradicionais e provinham de várias regiões da Itália.

O ARLEQUIM:(poeta lunático), DOUTOR (que nunca era médico) que refletia o charlatanismo das ruas; o CAPITÃO: figura de fanfarrão, muito brave em palavras mas covarde nos atos; POLICHINELO: a figura maïs popular de tôda a trama. Os atôres usavam máscaras.

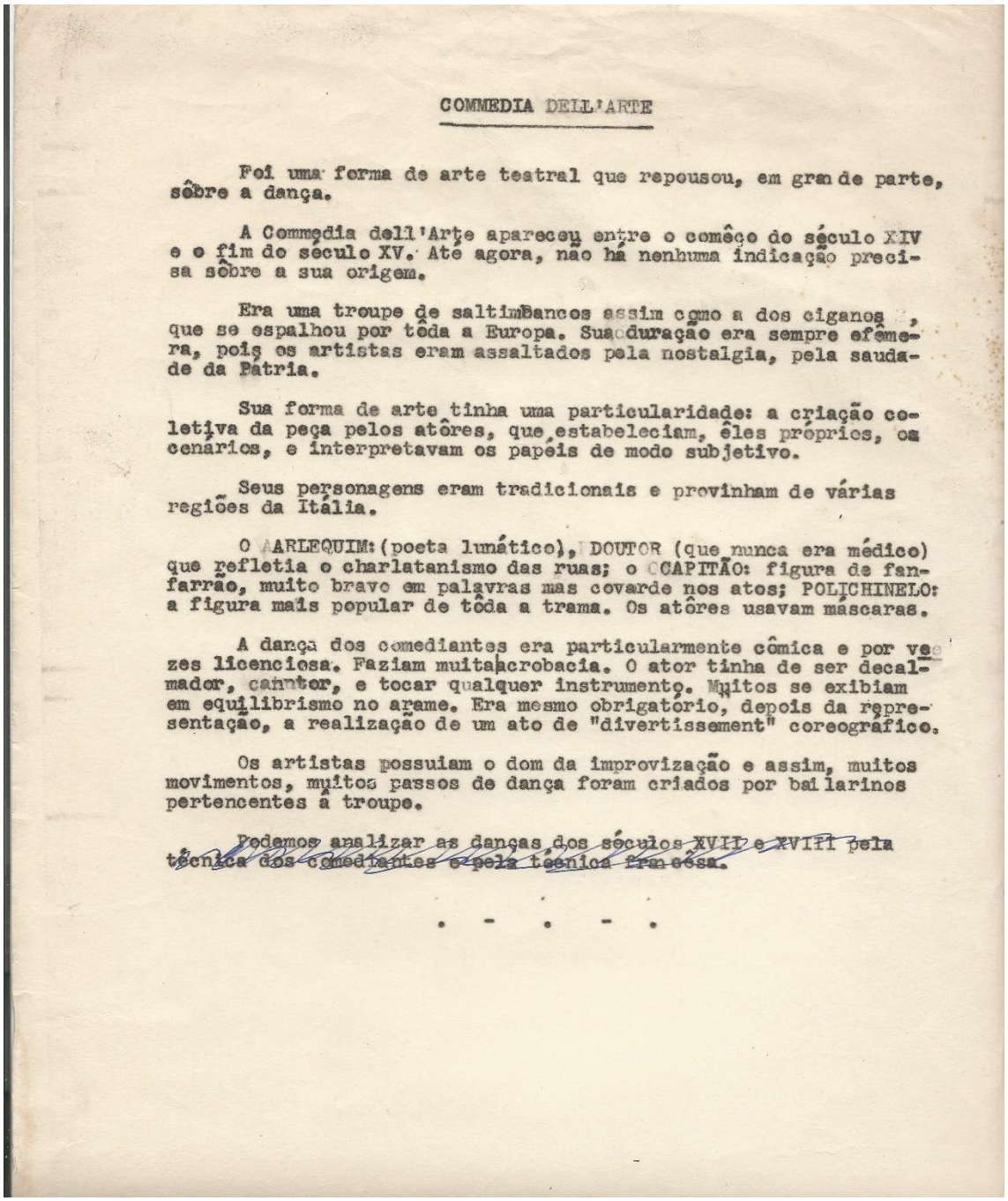
A dança dos comediantes era particularmente cômica e por vezes licenciosa. Faziam muita acrobacia. O ator tinha de ser declamador, cantor, bailarino e tocar qualquer instrumento. Muitos se exibiam em equilibrismo no arame. Era mesmo obrigatório, depois da representação, a realização de um ato de "divertissement" coreográfico.

Os artistas possuiam o dom da improvização e assim, muitos movimentos, muitos passos de dança foram criados por bailarinos pertencentes à troupe.

[illegible]

. - . - .

Anexo III.2.F. Anotações



COMMEDIA DELL'ARTE

Foi uma forma de arte teatral que repousou, em grande parte, sôbre a dança.

A Commedia dell'Arte apareceu entre o comêço do século XIV e o fim do século XV. Até agora, não há nenhuma indicação precisa sôbre a sua origem.

Era uma troupe de saltimbancos assim como a dos ciganos , que se espalhou por tôda a Europa. Sua duração era sempre efêmera, pois os artistas eram assaltados pela nostalgia, pela saudade da Pátria.

Sua forma de arte tinha uma particularidade: a criação coletiva da peça pelos atôres, que estabeleciam, êles próprios, os cenários, e interpretavam os papéis de modo subjetivo.

Seus personagens eram tradicionais e provinham de várias regiões da Itália.

O ARLEQUIM: (poeta lunático), DOUTOR (que nunca era médico) que refletia o charlatanismo das ruas; o CAPITÃO: figura de fanfarrão, muito bravo em palavras mas covarde nos atos; POLICHINELO: a figura mais popular de tôda a trama. Os atôres usavam máscaras.

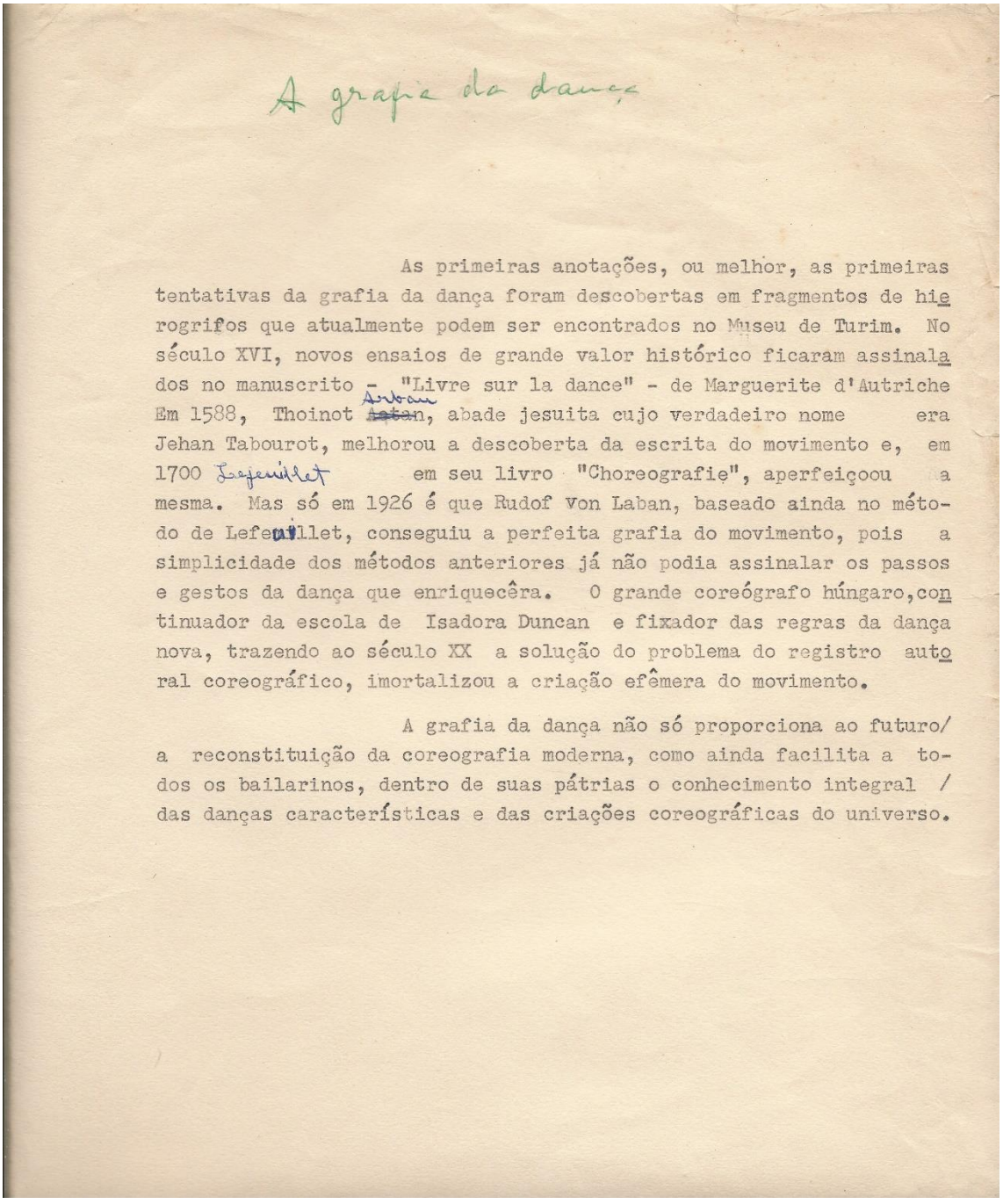
A dança dos comediantes era particularmente cômica e por vezes licenciosa. Faziam muita acrobacia. O ator tinha de ser declamador, cantor, e tocar qualquer instrumento. Muitos se exibiam em equilibrismo no arame. Era mesmo obrigatório, depois da representação, a realização de um ato de "divertissement" coreográfico.

Os artistas possuiam o dom da improvização e assim, muitos movimentos, muitos passos de dança foram criados por bailarinos pertencentes à troupe.

Podemos analizar as danças dos séculos XVII e XVIII pela técnica dos comediantes e pela técnica francêsa.

. - . - .

Anexo III.2.F. Anotações

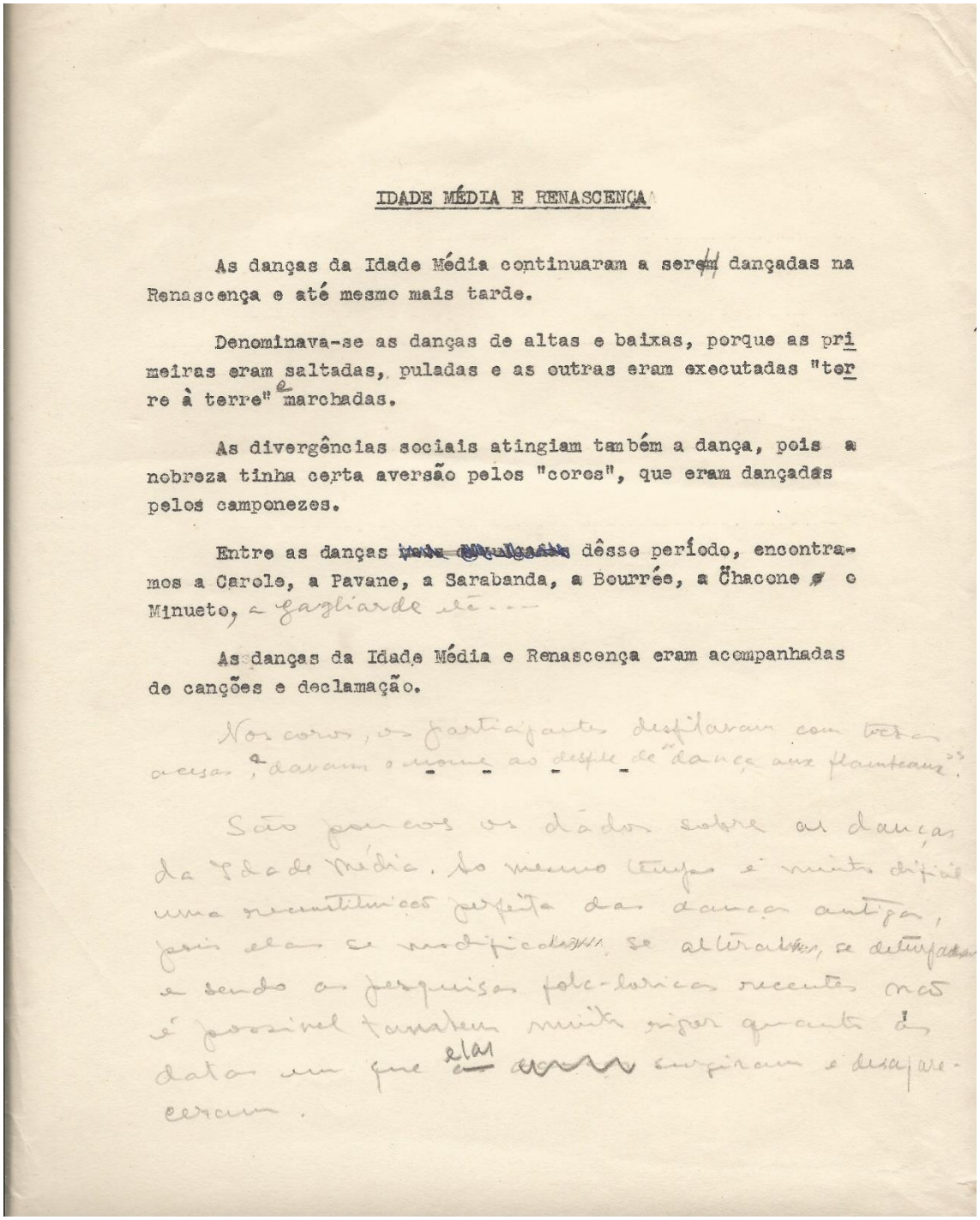


A grafia da dança

As primeiras anotações, ou melhor, as primeiras tentativas da grafia da dança foram descobertas em fragmentos de hieroglifos que atualmente podem ser encontrados no Museu de Turim. No século XVI, novos ensaios de grande valor histórico ficaram assinalados no manuscrito - "Livre sur la dance" - de Marguerite d'Autriche Em 1588, Thoinot Arbeau, abade jesuita cujo verdadeiro nome era Jehan Tabourot, melhorou a descoberta da escrita do movimento e, em 1700 Lefeuillet em seu livro "Choreografie", aperfeiçoou a mesma. Mas só em 1926 é que Rudof Von Laban, baseado ainda no método de Lefeuillet, conseguiu a perfeita grafia do movimento, pois a simplicidade dos métodos anteriores já não podia assinalar os passos e gestos da dança que enriquecêra. O grande coreógrafo húngaro, continuador da escola de Isadora Duncan e fixador das regras da dança nova, trazendo ao século XX a solução do problema do registro autoral coreográfico, imortalizou a criação efêmera do movimento.

A grafia da dança não só proporciona ao futuro/ a reconstituição da coreografia moderna, como ainda facilita a todos os bailarinos, dentro de suas pátrias o conhecimento integral / das danças características e das criações coreográficas do universo.

Anexo III.2.F. Anotações



IDADE MÉDIA E RENASCENÇA

As danças da Idade Média continuaram a serem dançadas na Renascença e até mesmo mais tarde.

Denominava-se as danças de altas e baixas, porque as primeiras eram saltadas, puladas e as outras eram executadas "terre à terre" e marchadas.

As divergências sociais atingiam também a dança, pois a nobreza tinha certa aversão pelos "coros", que eram dançadas pelos camponezes.

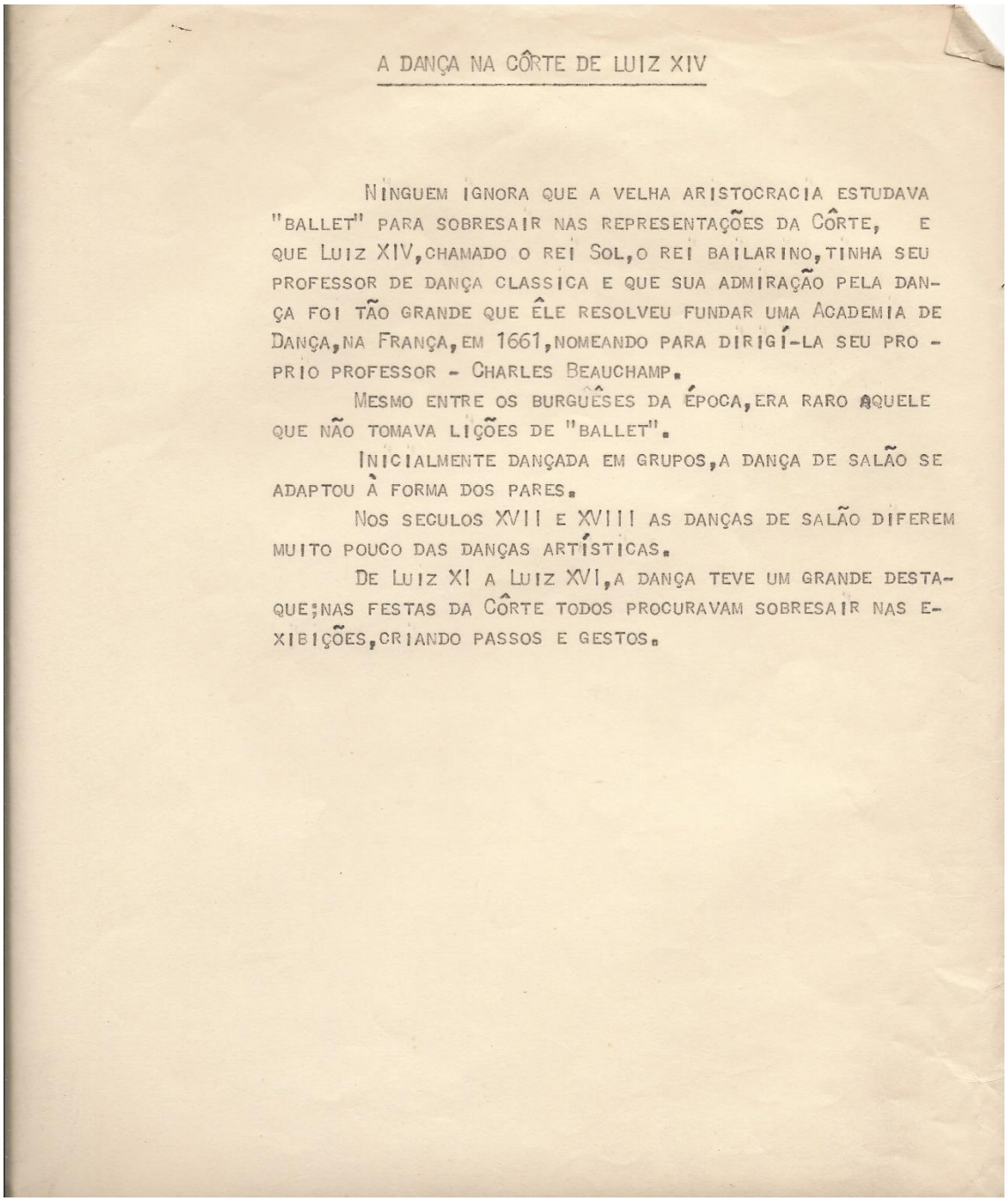
Entre as danças [illegible] dêsse período, encontramos a Carole, a Pavane, a Sarabanda, a Bourrée, a Chacone e o Minueto, a Gagliarde etc...

As danças da Idade Média e Renascença eram acompanhadas de canções e declamação.

Nos coros, os participantes desfilavam com tochas acesas e davam o nome ao desfile de "dança aux flambeaux".

São poucos os dados sobre as danças da Idade Média. Ao mesmo tempo é muito difícil uma reconstituição perfeita das danças antigas, pois elas se modificaram, se alteraram, se deturparam e sendo as pesquisas folc-lóricas recentes não é possível tomarem muita vigor quanto à data em que elas ocorreram surgiram e desapareceram.

Anexo III.2.F. Anotações



A DANÇA NA CÔRTE DE LUIZ XIV

NINGUEM IGNORA QUE A VELHA ARISTOCRACIA ESTUDAVA "BALLET" PARA SOBRESAIR NAS REPRESENTAÇÕES DA CÔRTE, E QUE LUIZ XIV, CHAMADO O REI SOL, O REI BAILARINO, TINHA SEU PROFESSOR DE DANÇA CLASSICA E QUE SUA ADMIRAÇÃO PELA DANÇA FOI TÃO GRANDE QUE ÊLE RESOLVEU FUNDAR UMA ACADEMIA DE DANÇA, NA FRANÇA, EM 1661, NOMEANDO PARA DIRIGÍ-LA SEU PROPRIO PROFESSOR - CHARLES BEAUCHAMP.

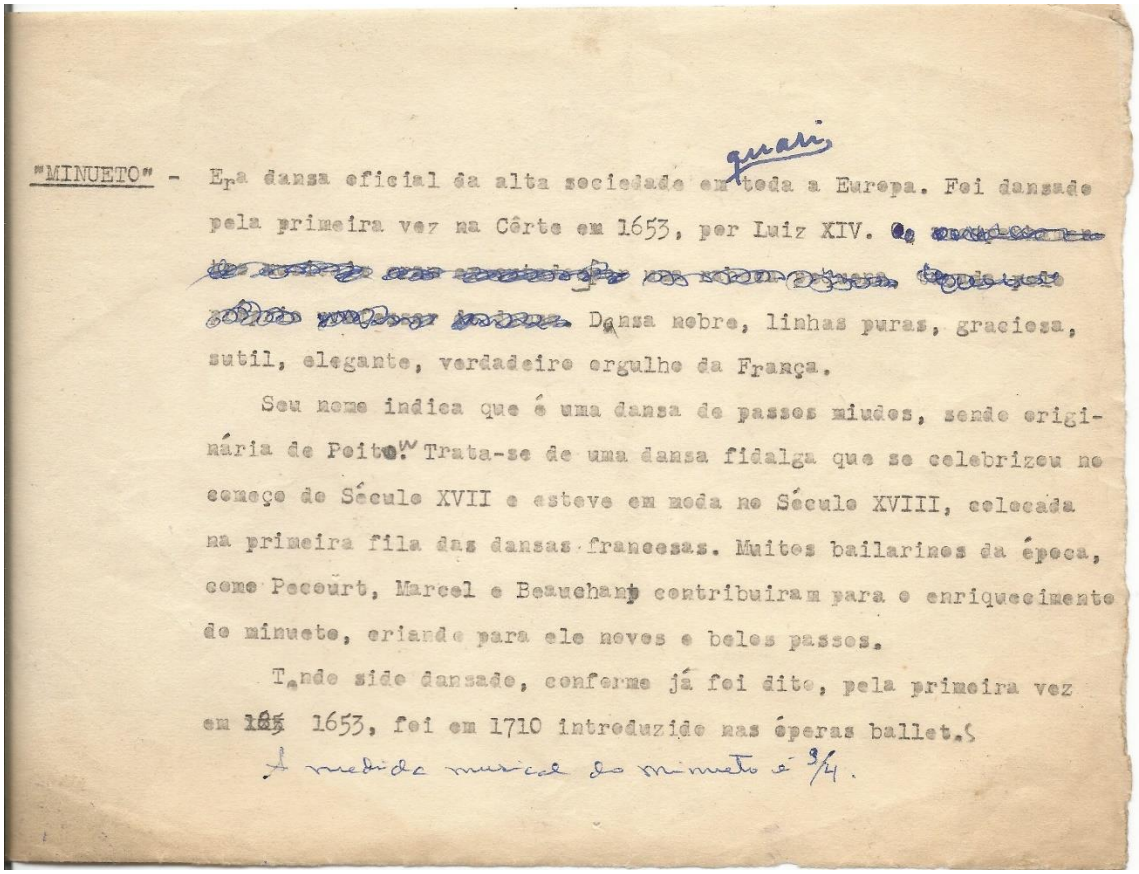
MESMO ENTRE OS BURGUÊSES DA ÉPOCA, ERA RARO AQUELE QUE NÃO TOMAVA LIÇÕES DE "BALLET".

INICIALMENTE DANÇADA EM GRUPOS, A DANÇA DE SALÃO SE ADAPTOU À FORMA DOS PARES.

NOS SECULOS XVII E XVIII AS DANÇAS DE SALÃO DIFEREM MUITO POUCO DAS DANÇAS ARTÍSTICAS.

DE LUIZ XI A LUIZ XVI, A DANÇA TEVE UM GRANDE DESTAQUE; NAS FESTAS DA CÔRTE TODOS PROCURAVAM SOBRESAIR NAS EXIBIÇÕES, CRIANDO PASSOS E GESTOS.

Anexo III.2.F. Anotações



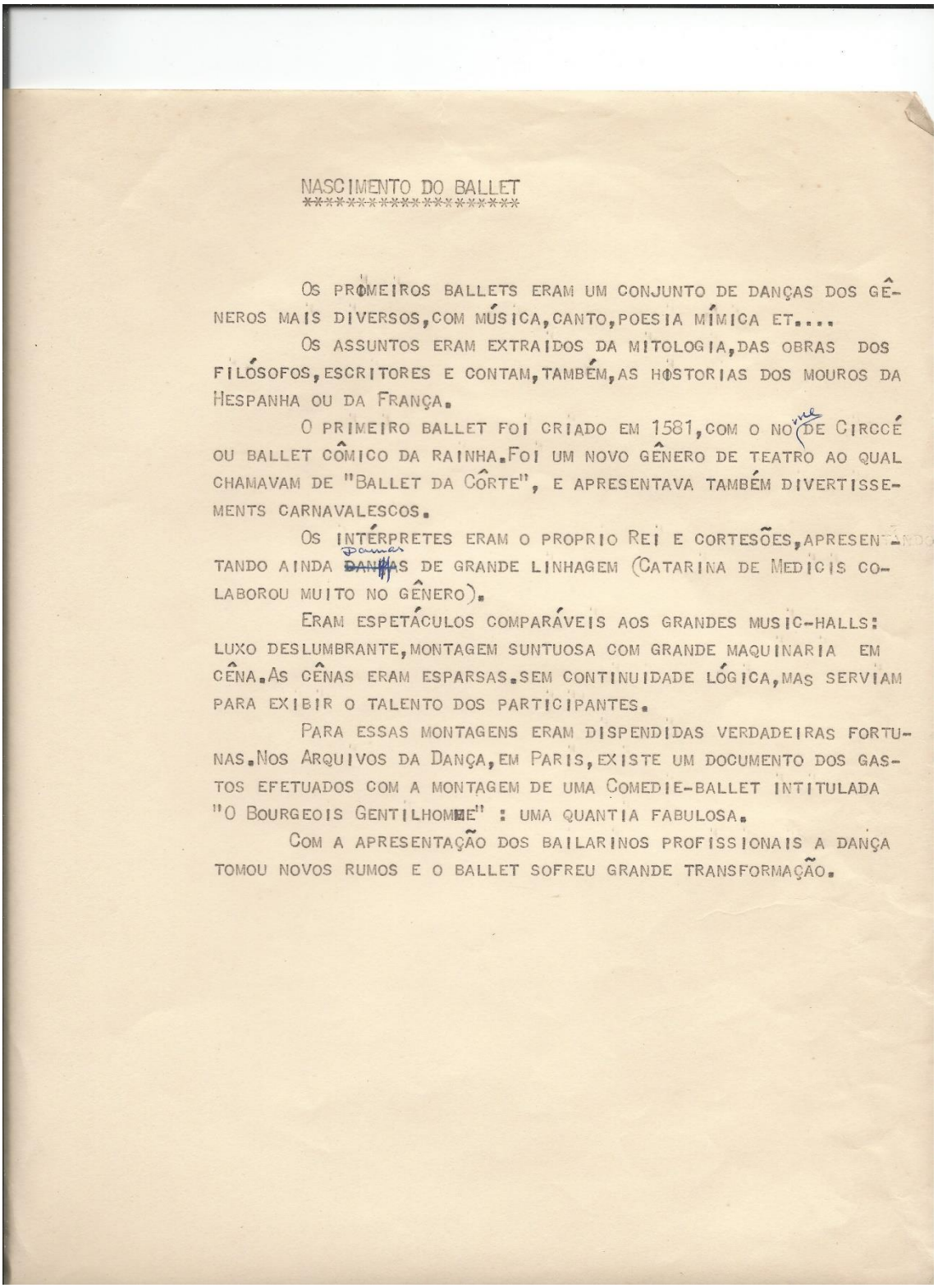
"MINUETO" - E.a dansa oficial da alta sociedade em quasi toda a Europa. Foi dansado pela primeira vez na Côrte em 1653, por Luiz XIV. [illegible] Dansa nobre, linhas puras, graciosa, sutil, elegante, verdadeiro orgulho da França.

Seu nome indica que é uma dansa de passos miudos, sendo originária de Poitou. Trata-se de uma dansa fidalga que se celebrizou no começo do Século XVII e esteve em moda no Século XVIII, colocada na primeira fila das dansas francesas. Muitos bailarinos da época, como Pecourt, Marcel e Beauchamp contribuiram para o enriquecimento do minueto, criando para ele novos e belos passos.

Tendo sido dansado, conforme já foi dito, pela primeira vez em ~~165~~ 1653, foi em 1710 introduzido nas óperas ballet.

A medida musical do minueto é 3/4.

Anexo III.2.F. Anotações



NASCIMENTO DO BALLET
****

Os prOmeiros ballets eram um conjunto de danças dos gêneros mais diversos, com música, canto, poesia mímica et....

Os assuntos eram extraidos da mitologia, das obras dos filósofos, escritores e contam, também, as hOstorias dos mouros da Hespanha ou da França.

O primeiro ballet foi criado em 1581, com o nome de Circcé ou ballet cômico da rainha. Foi um novo gênero de teatro ao qual chamavam de "Ballet da Côrte", e apresentava também divertissements carnavalescos.

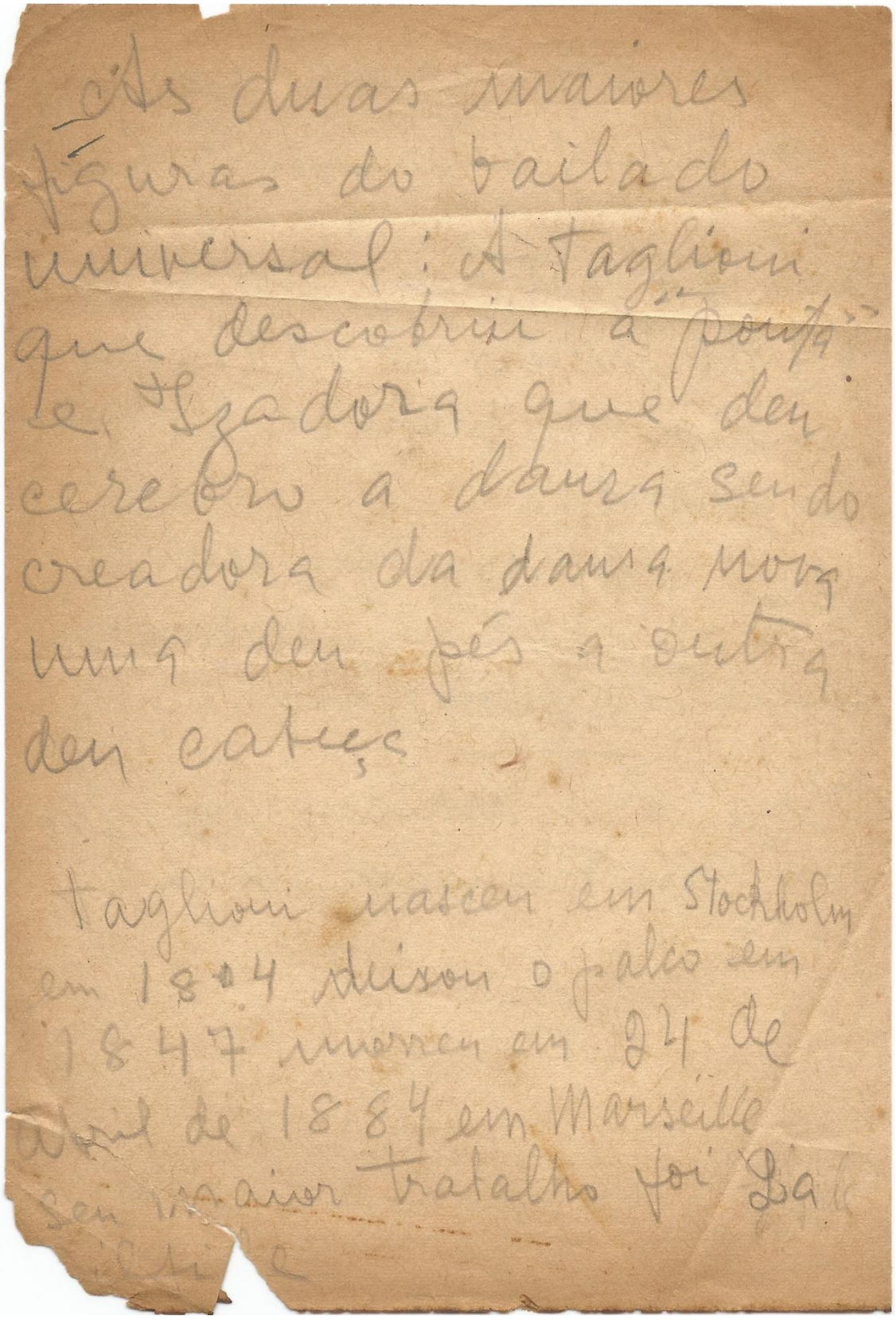
Os intérpretes eram o proprio Rei e cortesões, apresentando ainda damas de grande linhagem (Catarina de Medicis colaborou muito no gênero).

Eram espetáculos comparáveis aos grandes music-halls: luxo deslumbrante, montagem suntuosa com grande maquinaria em cêna. As cênas eram esparsas. sem continuidade lógica, mas serviam para exibir o talento dos participantes.

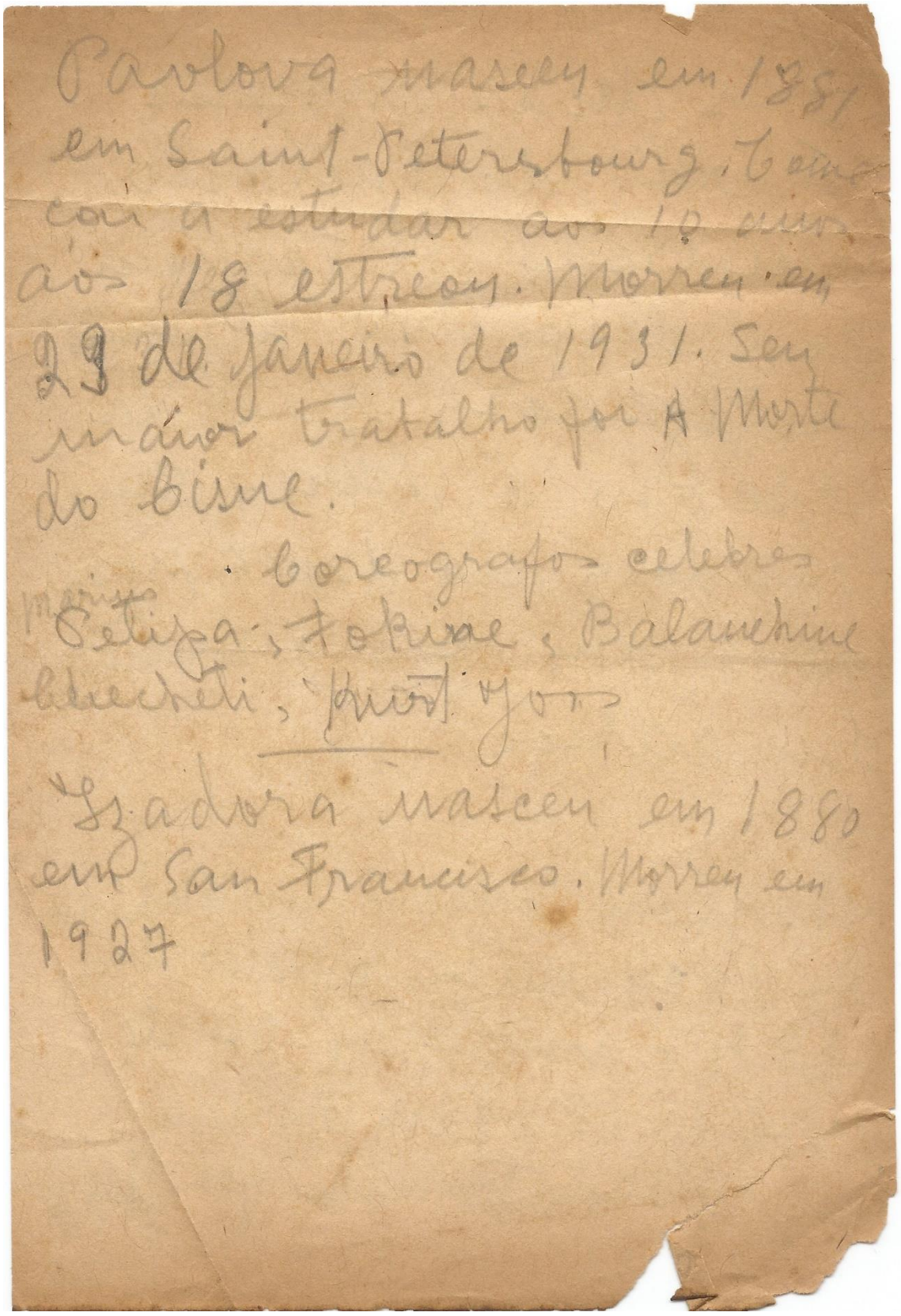
Para essas montagens eram dispendidas verdadeiras fortunas. Nos Arquivos da Dança, em Paris, existe um documento dos gastos efetuados com a montagem de uma Comedie-ballet intitulada "O Bourgeois Gentilhomme" : uma quantia fabulosa.

Com a apresentação dos bailarinos profissionais a dança tomou novos rumos e o ballet sofreu grande transformação.

Anexo III.2.G. Anotações



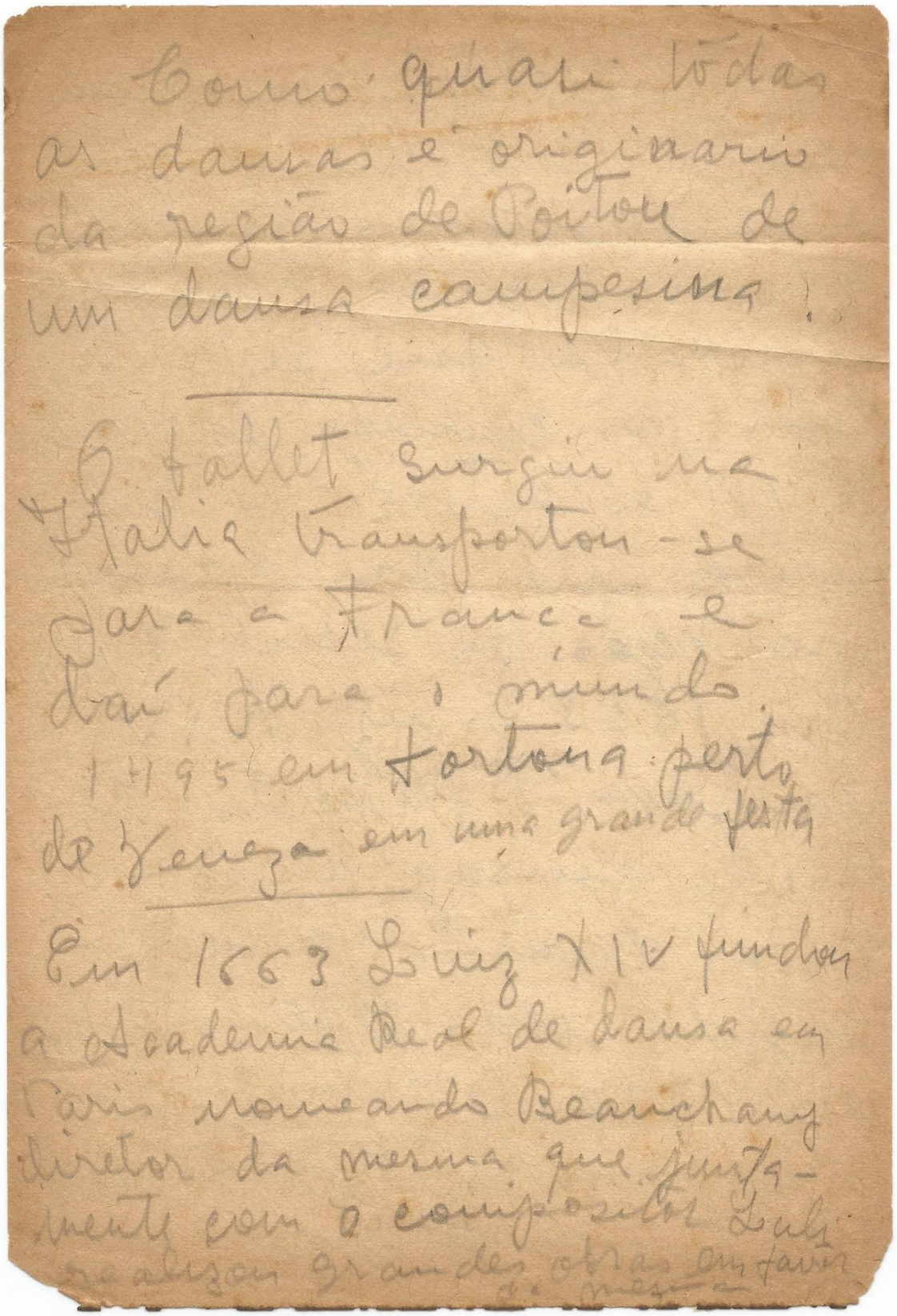
Anexo III.2.G. Anotações


Pavlova nasceu em 1881
em Saint-Petersbourg. Come-
çou a estudar aos 10 anos
aos 18 estreou. Morreu em
29 de janeiro de 1931. Seu
maior trabalho foi A Morte
do Cisne.

Coreografos celebres
Petipa; Fokine; Balanchine
Massine, Nijinsky

Isadora nasceu em 1880
em San Francisco. Morreu em
1927

Anexo III.2.G. Anotações



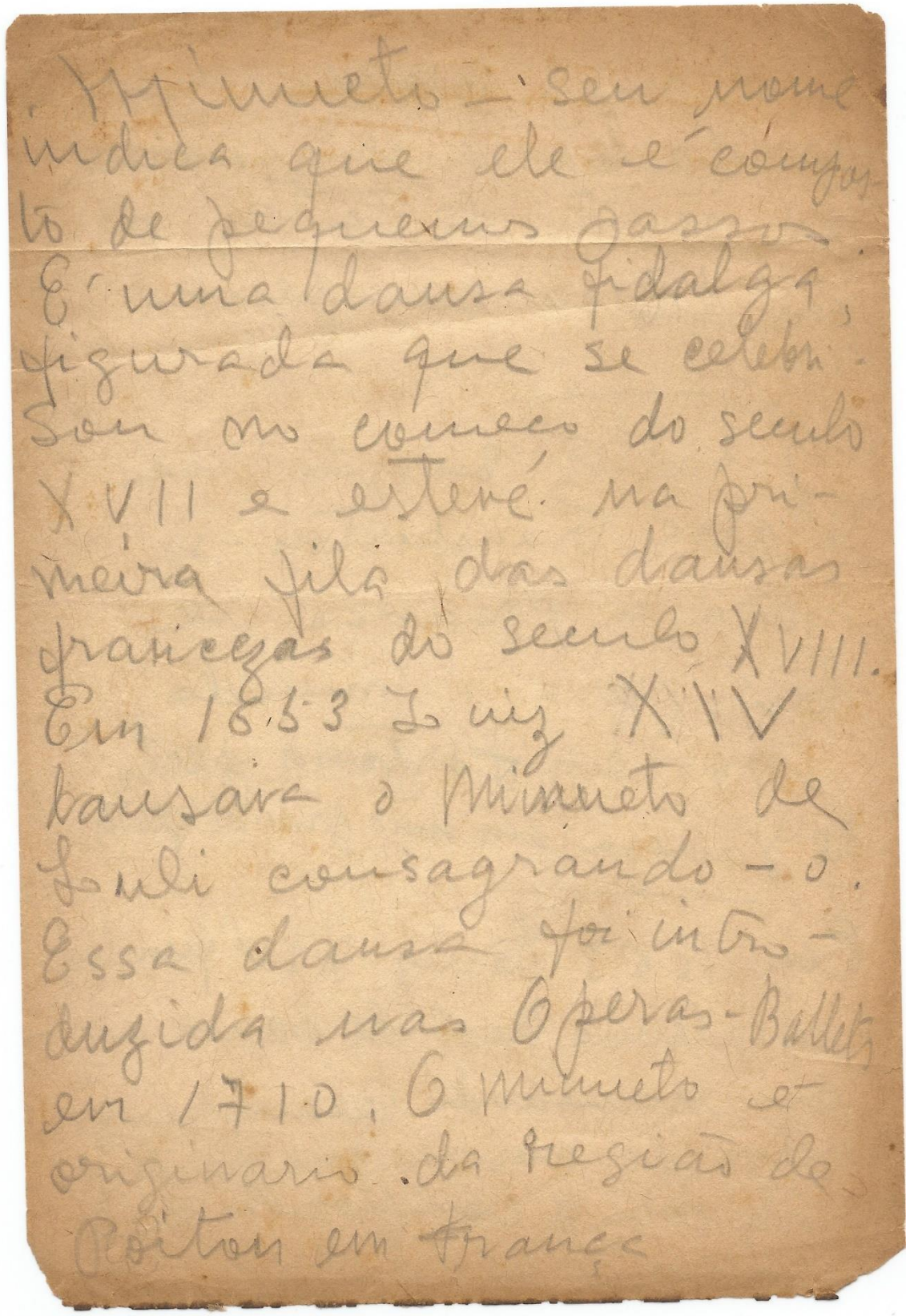
Como quase todas as danças é originário da região de Poitou de uma dança camponesa!

O ballet surgiu na Italia transportou-se para a França e daí para o mundo

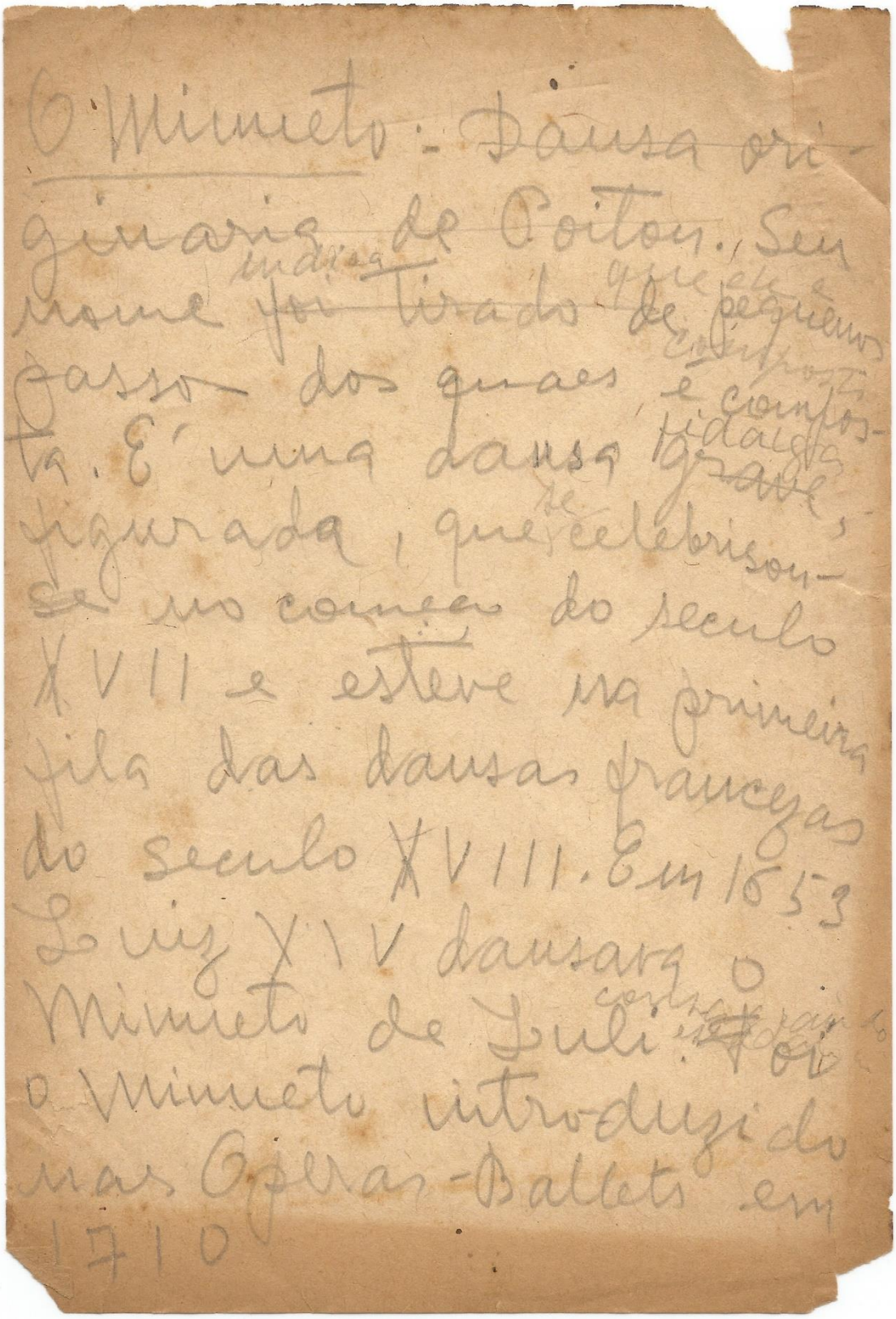
1715 em Tortona perto de Veneza em uma grande festa

Em 1663 Luiz XIV fundou a Academia Real de dança em Paris nomeando Beauchamp diretor da mesma que juntamente com o compositor Lully realizou grandes obras em favor

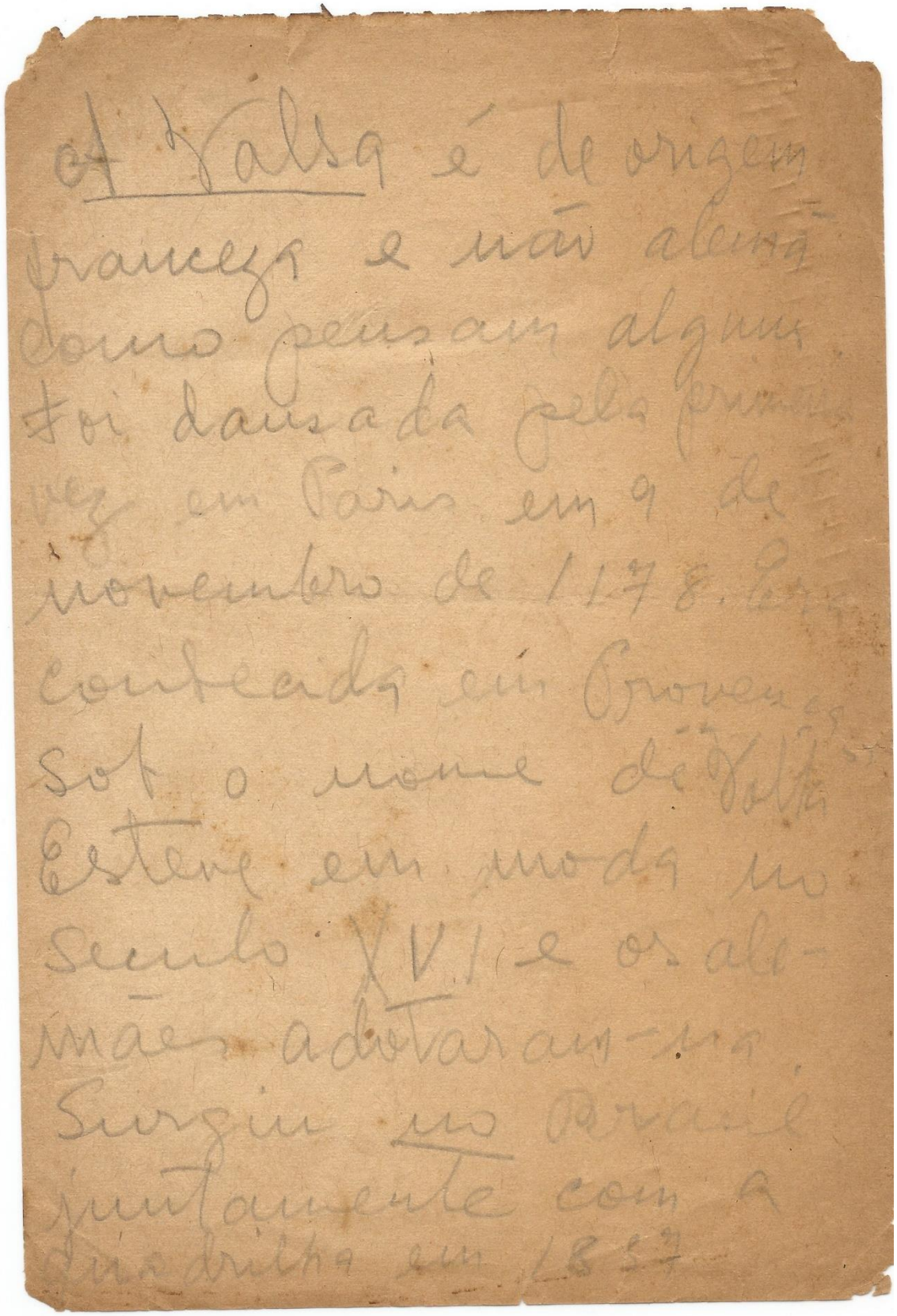
Anexo III.2.G. Anotações


Minueto - Seu nome indica que ele é composto de pequenos passos. É uma dança fidalga, figurada que se celebrou no começo do século XVII e esteve na primeira fila das danças francesas do século XVIII. Em 1653 Luiz XIV dançara o Minueto de Lulli consagrando-o. Essa dança foi introduzida nas Operas-Ballets em 1710. O minueto é originario da região de Poitou em França

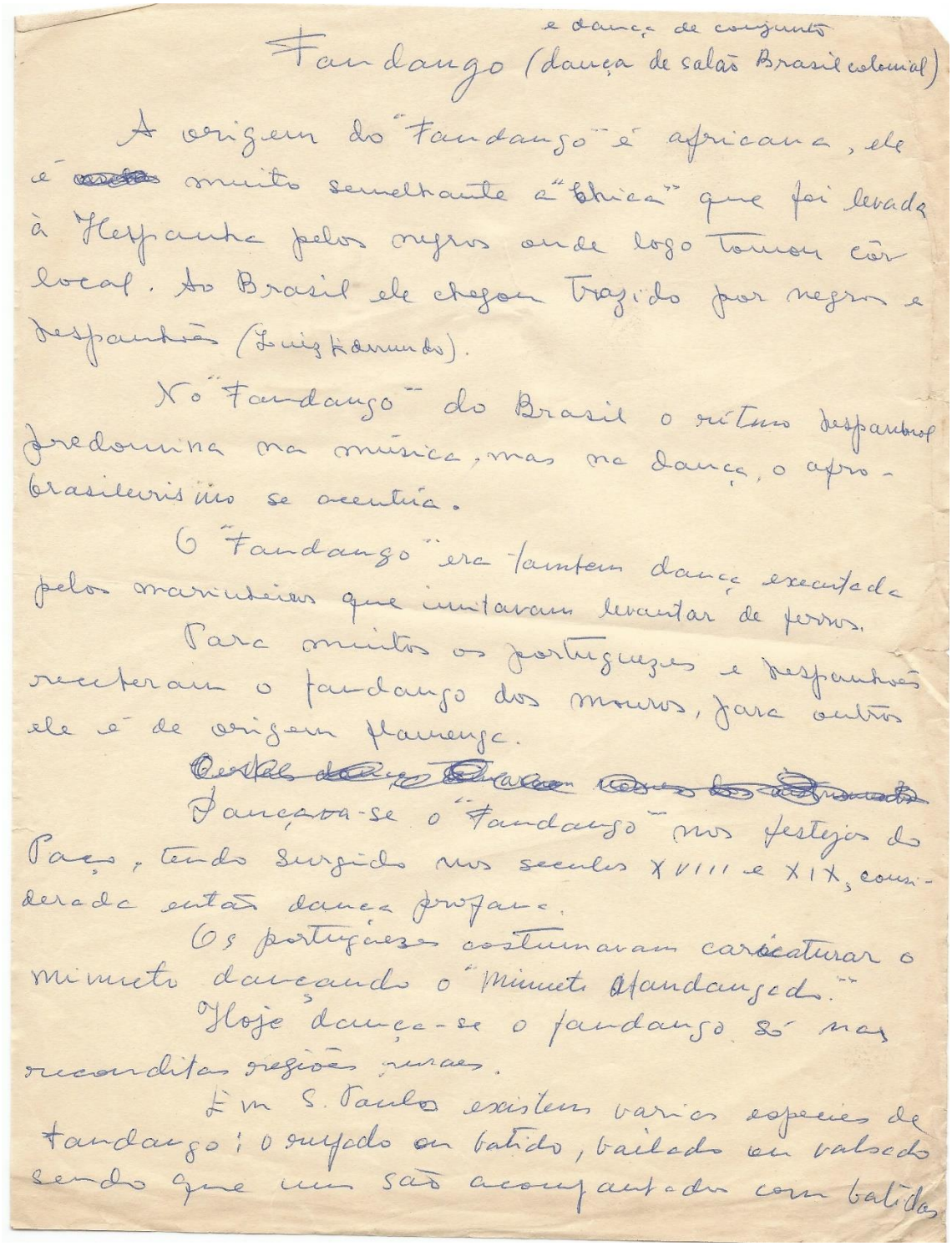
Anexo III.2.G. Anotações


O Minueto - Dansa ori-
ginaria de Poitou. Seu
nome foi tirado de pequeno
passo dos quaes é composta. É uma dansa
figurada, que celebrisou-
se no começo do seculo
XVII e esteve na primeira
fila das dansas francezas
do seculo XVIII. Em 1653
Luiz XIV dansava o
Minueto de Lulli
O Minueto introduzido
nas Operas-Ballets em
1710

Anexo III.2.G. Anotações



Anexo III.2.H. Anotações



e dança de conjunto

Fandango (dança de salão Brasil colonial)

A origem do "fandango" é africana, ele é ~~muito~~ muito semelhante à "chica" que foi levada à Hespanha pelos negros onde logo tomou côr local. Ao Brasil ele chegou trazido por negros e hespanhóis (Luis Edmundo).

No "fandango" do Brasil o ritmo hespanhol predomina na música, mas na dança, o afro-brasileirismo se accentúa.

O "fandango" era também dança executada pelos marinheiros que muitavam levantar de ferros.

Para muitos os portuguezes e hespanhóis receberam o fandango dos mouros, para outros ele é de origem flamenga.

~~Certas danças, chamadas [illegible]~~

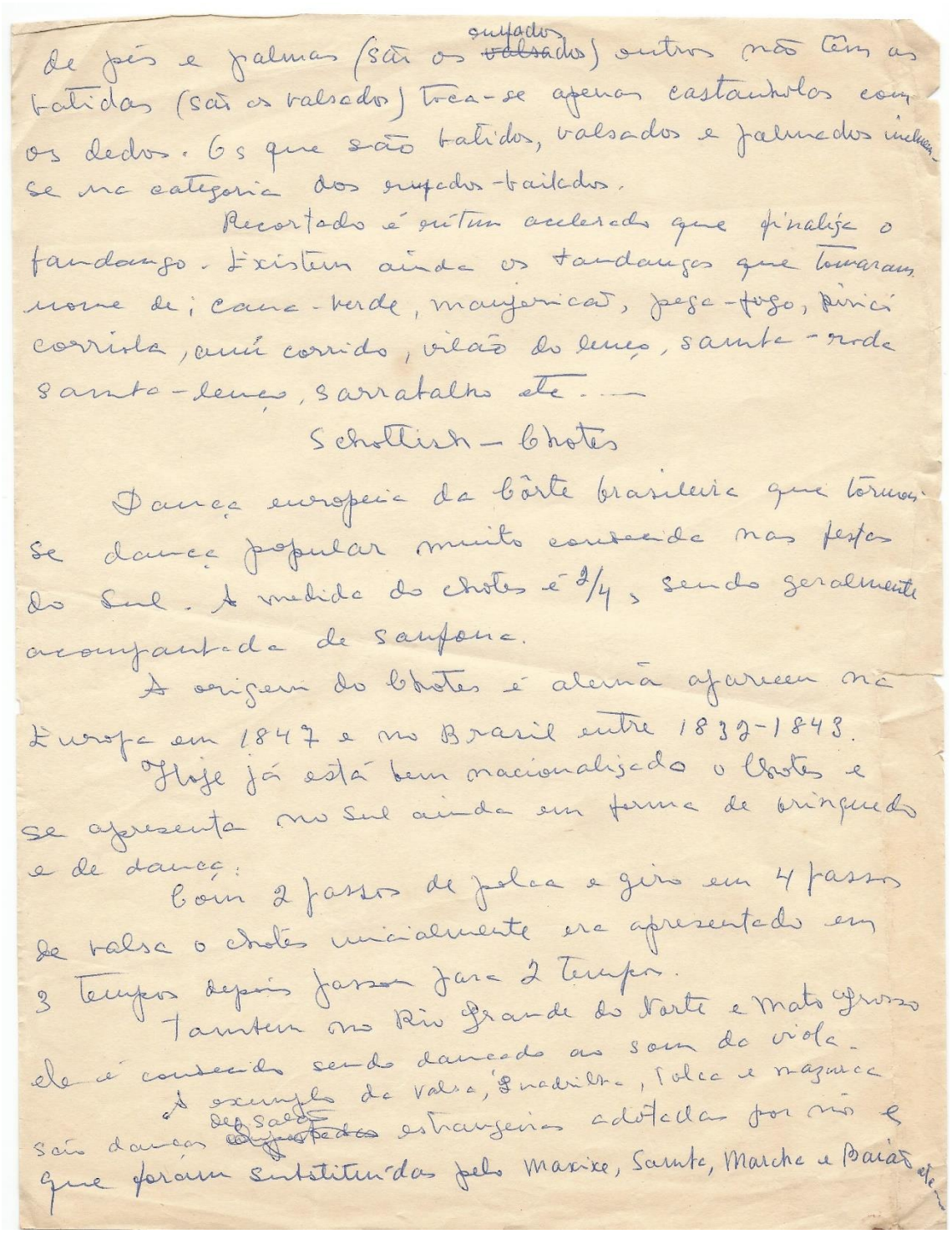
Dançava-se o "fandango" nos festejos do Paço, tendo surgido nos seculos XVIII e XIX, considerada então dança profana.

Os portuguezes costumavam caricaturar o minueto dançando o "minueto afandangado."

Hoje dança-se o fandango só nas recônditas regiões rurais.

Em S. Paulo existem varias especies de fandango: o rufado ou batido, bailado ou valsado sendo que um são acompanhados com batidas

Anexo III.2.H. Anotações



de pés e palmas (são os ~~valsados~~ sujados) outros não têm as batidas (são os valsados) troca-se apenas castanholas com os dedos. Os que são batidos, valsados e palmeados incluem-se na categoria dos sujados-batidos.

Recortado é outro acelerado que finaliza o fandango. Existem ainda os fandangos que tomaram nome de; cana-verde, mangericão, pega-fogo, pinicá corrida, anú corrido, vilão do lenço, santa-roda santo-lenço, sarratalho etc....

Schottish - Chotes

Dança européia da Côrte brasileira que tornou-se dança popular muito conhecida nas festas do Sul. A medida do chotes é 2/4, sendo geralmente acompanhada de sanfona.

A origem do Chotes é alemã aparece na Europa em 1847 e no Brasil entre 1832-1843.

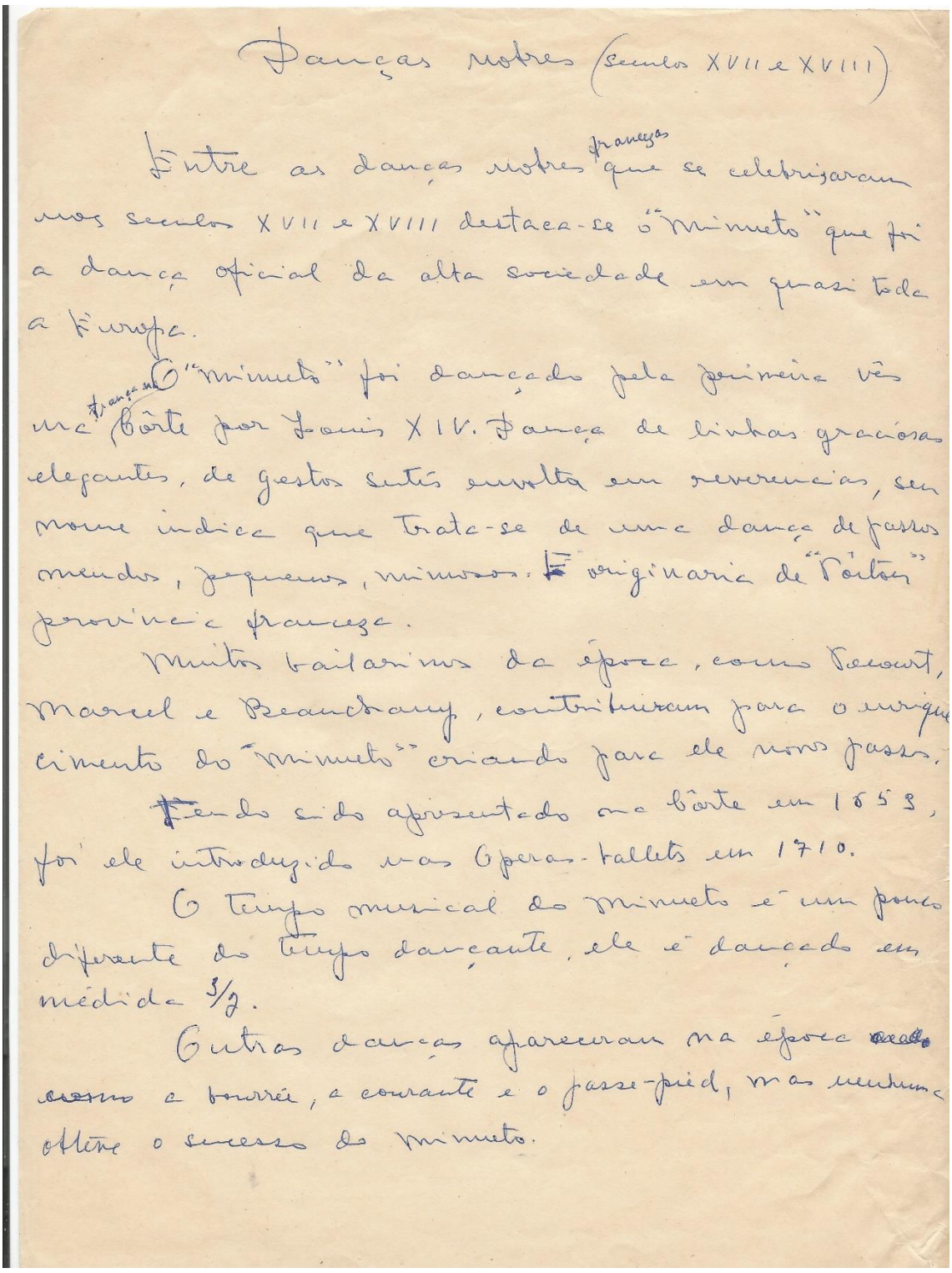
Hoje já está bem nacionalizado o Chotes e se apresenta no Sul ainda em forma de brinquedo e de dança:

Com 2 passos de polca e giro em 4 passos de valsa o chotes inicialmente era apresentado em 3 Tempos depois passou para 2 Tempos.

Tambem no Rio Grande do Norte e Mato Grosso ele é conhecido sendo dançado ao som de viola.

À exemplo da valsa, Schottish, Polca e mazurca são danças ~~conquistadas~~ dos salões estrangeiros adotadas por nós e que foram substituídas pelo Maxixe, Samba, Marcha e Baiao etc.

Anexo III.2.I. Anotações



Danças nobres (séculos XVII e XVIII)

Entre as danças nobres francesas que se celebrizaram nos séculos XVII e XVIII destaca-se o "minueto" que foi a dança oficial da alta sociedade em quasi toda a Europa.

O "minueto" foi dançado pela primeira vês numa Côrte por Luis XIV. Dança de linhas graciosas elegantes, de gestos sutis envolta em reverencias, seu nome indica que trata-se de uma dança de passos miudos, pequenos, minusos. É originaria de "Poitou" provincia francesa.

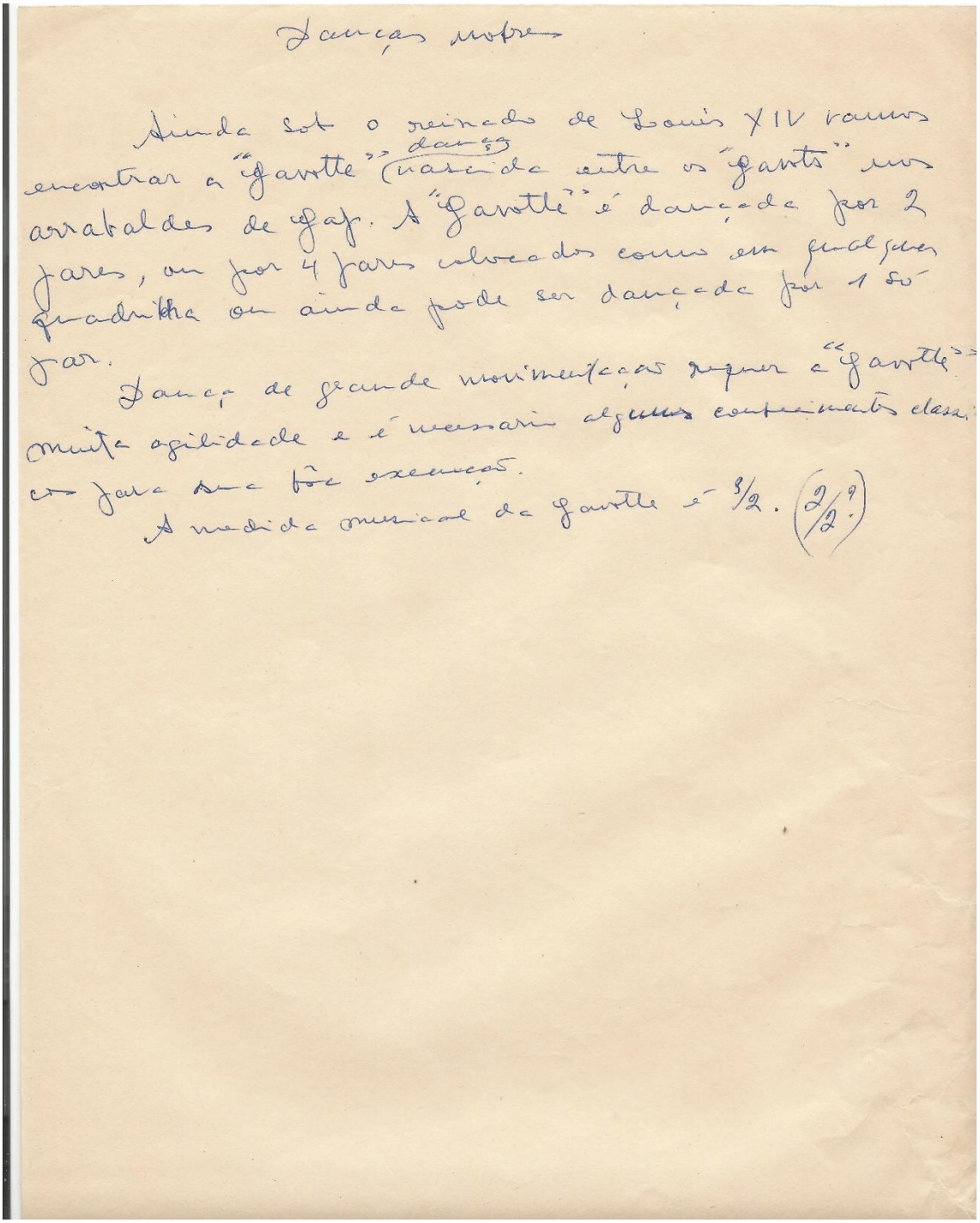
Muitos bailarinos da época, como Lecourt, Marcel e Beauchamp, contribuiram para o engrandecimento do "minueto" criando para ele novos passos.

Tendo sido apresentado na Côrte em 1653, foi ele introduzido nas Operas-ballets em 1710.

O tempo musical do minueto é um pouco diferente do tempo dançante, ele é dançado em médida 3/2.

Outras danças apareceram na época como a bourrée, a courante e o passe-pied, mas nenhuma obteve o sucesso do minueto.

Anexo III.2.I. Anotações



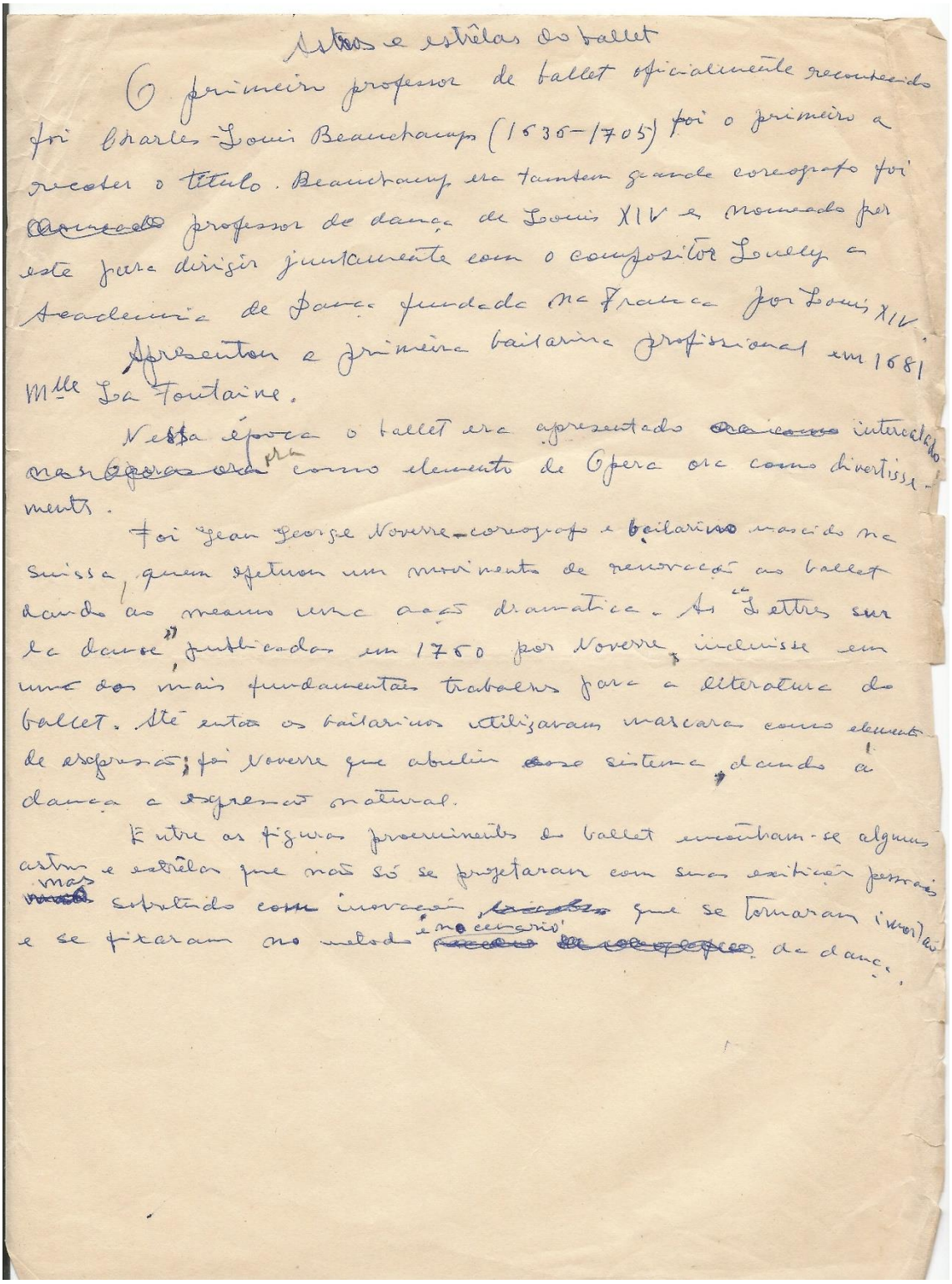
Danças modernas

Ainda sob o reinado de Louis XIV vamos encontrar a "gavotte" (nascida entre os "gavots" nos arrabaldes de Gap. A "gavotte" é dançada por 2 pares, ou por 4 pares colocados como em finalpares quadrilha ou ainda pode ser dançada por 1 só par.

Dança de grande movimentação requer a "gavotte" muita agilidade e é necessário alguns conhecimentos clássicos para sua boa execução.

A medida musical da gavotte é 3/2. (2/2.)

Anexo III.2.I. Anotações



Artes e estrêlas do ballet

O primeiro professor de ballet oficialmente reconhecido foi Charles-Louis Beauchamps (1636–1705) foi o primeiro a receber o título. Beauchamp era também grande coreógrafo foi professor de dança de Louis XIV e nomeado por este para dirigir juntamente com o compositor Lully a Academia de Dança fundada na França por Louis XIV.

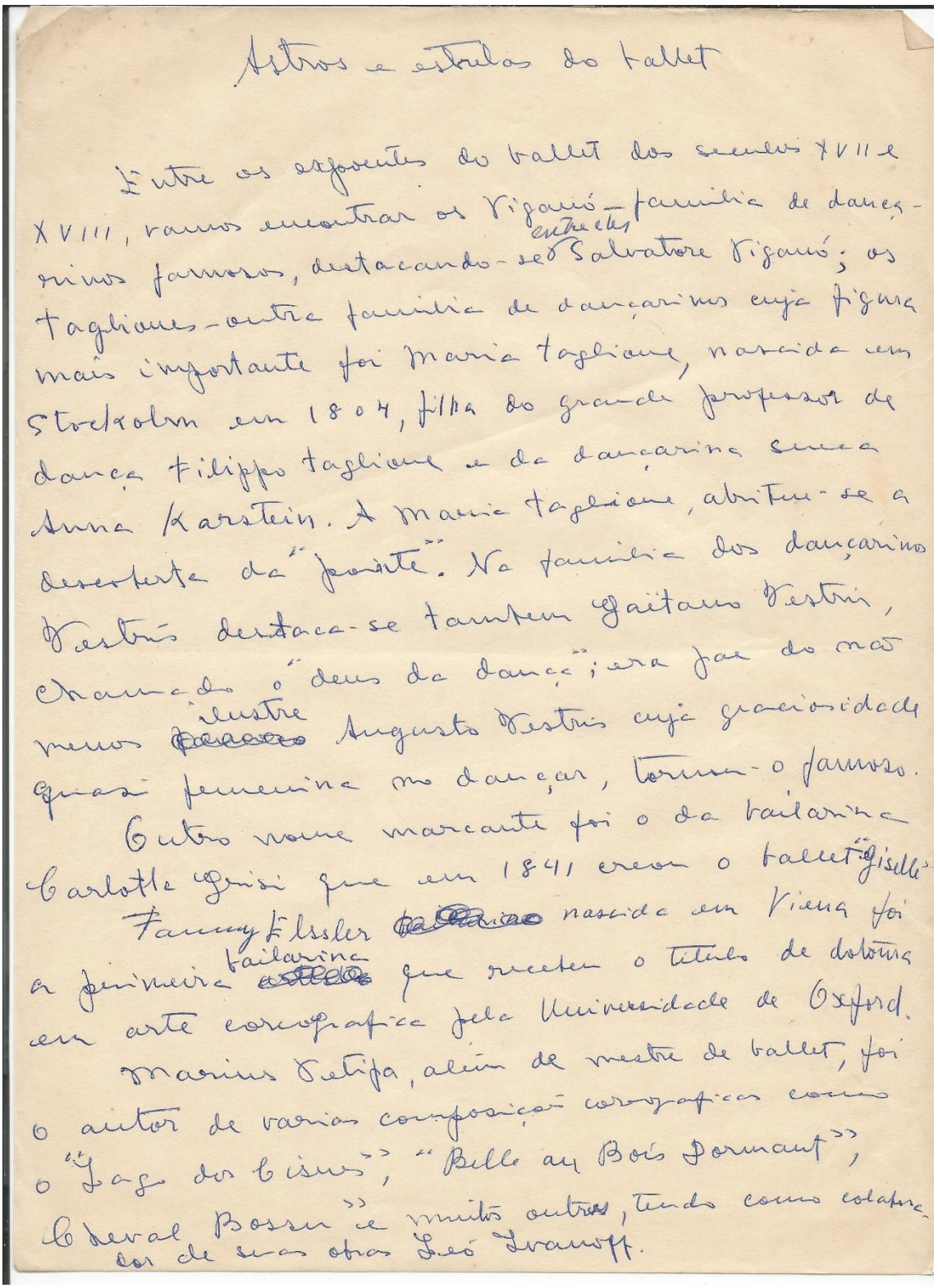
Apresentou a primeira bailarina profissional em 1681 Mlle La Fontaine.

Nessa época o ballet era apresentado intercalado nas óperas como elemento de Ópera ou como divertissements.

Foi Jean George Noverre – coreógrafo e bailarino nascido na Suissa, quem operou um movimento de renovação ao ballet dando ao mesmo uma ação dramática. As "Lettres sur la danse" publicadas em 1760 por Noverre, incluisse em uma dos mais fundamentais trabalhos para a literatura do ballet. Até então os bailarinos utilizavam mascara como elemento de expressão; foi Noverre que aboliu esse sistema, dando à dança a expressão natural.

Entre as figuras proeminentes do ballet encontram-se algumas artistas e estrêlas que não só se projetaram com suas exibições pessoais mas também sobretudo com inovações que se tornaram (incorporadas) e se fixaram no melodrama (no cenário) e na técnica de dança.

Anexo III.2.I. Anotações



Astros e estrelas do ballet

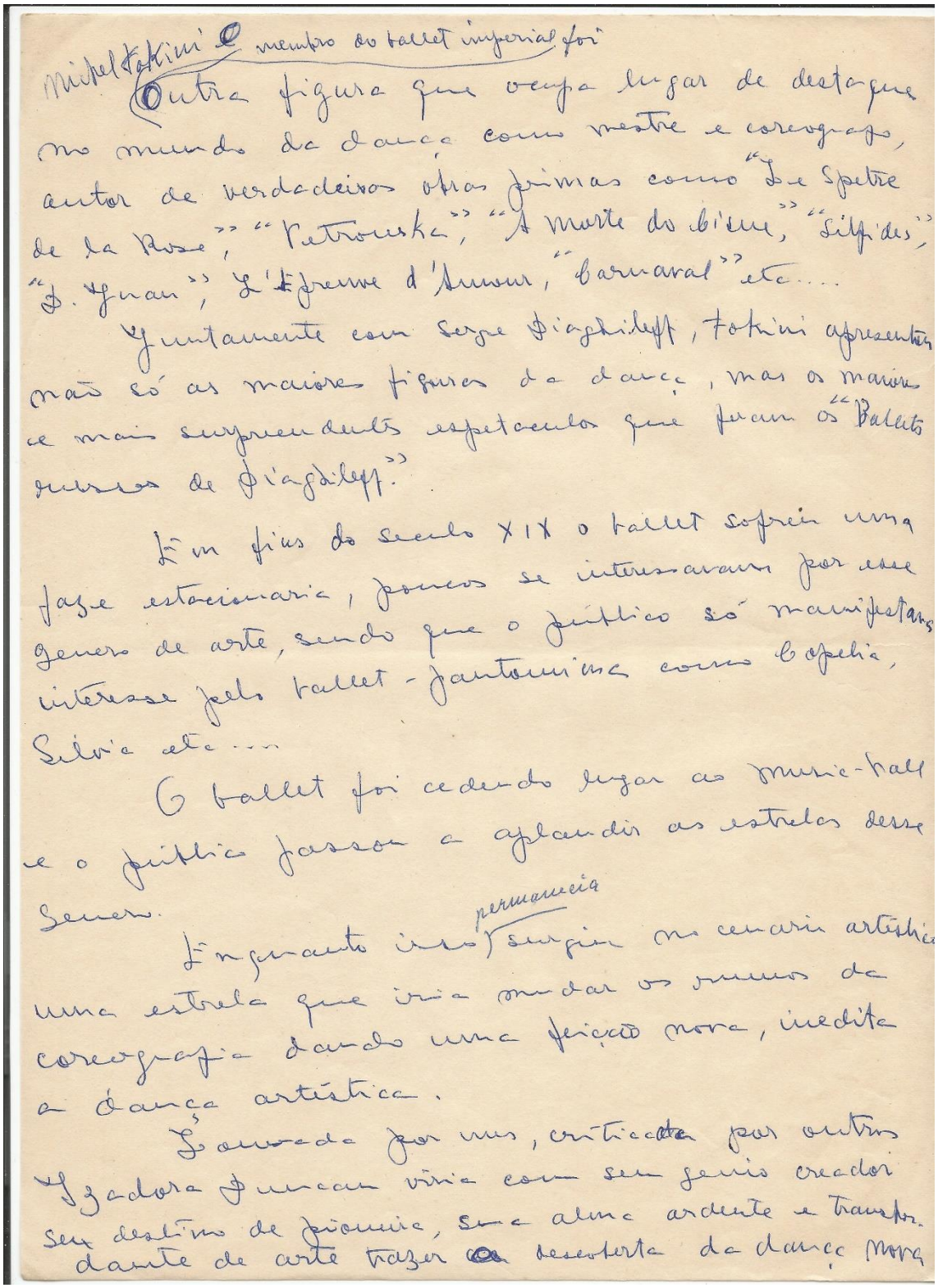
Entre os expoentes do ballet dos seculos XVIII e XVIII, vamos encontrar os Vigano – familia de dançarinos famosos, destacando-se Salvatore Vigano; os Tagliones – outra familia de dançarinos cuja figura mais importante foi Maria Taglione, nascida em Stockolm em 1804, filha do grande professor de dança Filippo Taglione e da dançarina sueca Anna Karstein. A Maria Taglione, abriu-se a descoberta da "pointe". Na familia dos dançarinos Vestris destaca-se tambem Gaitano Vestris, chamado o "deus da dança"; era pai do nosso ilustre Augusto Vestris cuja graciosidade quasi feminina no dançar, tornou-o famoso.

Outro nome marcante foi o da bailarina Carlotta Grisi que em 1841 creou o ballet "Giselle".

Fanny Elssler nascida em Viena foi a primeira bailarina que recebeu o titulo de doutora em arte coreografica pela Universidade de Oxford.

Marius Petipa, além de mestre de ballet, foi o autor de varias composições coreograficas como o "Lago dos Cisnes", "Bella au Bois Dormant", "Cheval Bossu" e muitos outros, tendo como colaborador de suas obras Leó Ivanoff.

Anexo III.2.I. Anotações



Michel Fokine é membro do ballet imperial foi

Outra figura que ocupa lugar de destaque no mundo da dança como mestre e coreografo, autor de verdadeiras obras primas como "La Spetre de la Rose", "Petrouska", "A morte do cisne", "Silfides", "D. Juan", "L'Epreuve d'Amour", "Carnaval" etc....

Juntamente com Serge Diaghileff, Fokine apresentou não só as maiores figuras da dança, mas os mais e mais surpreendentes espetaculos que foram os "Ballets russes de Diaghileff."

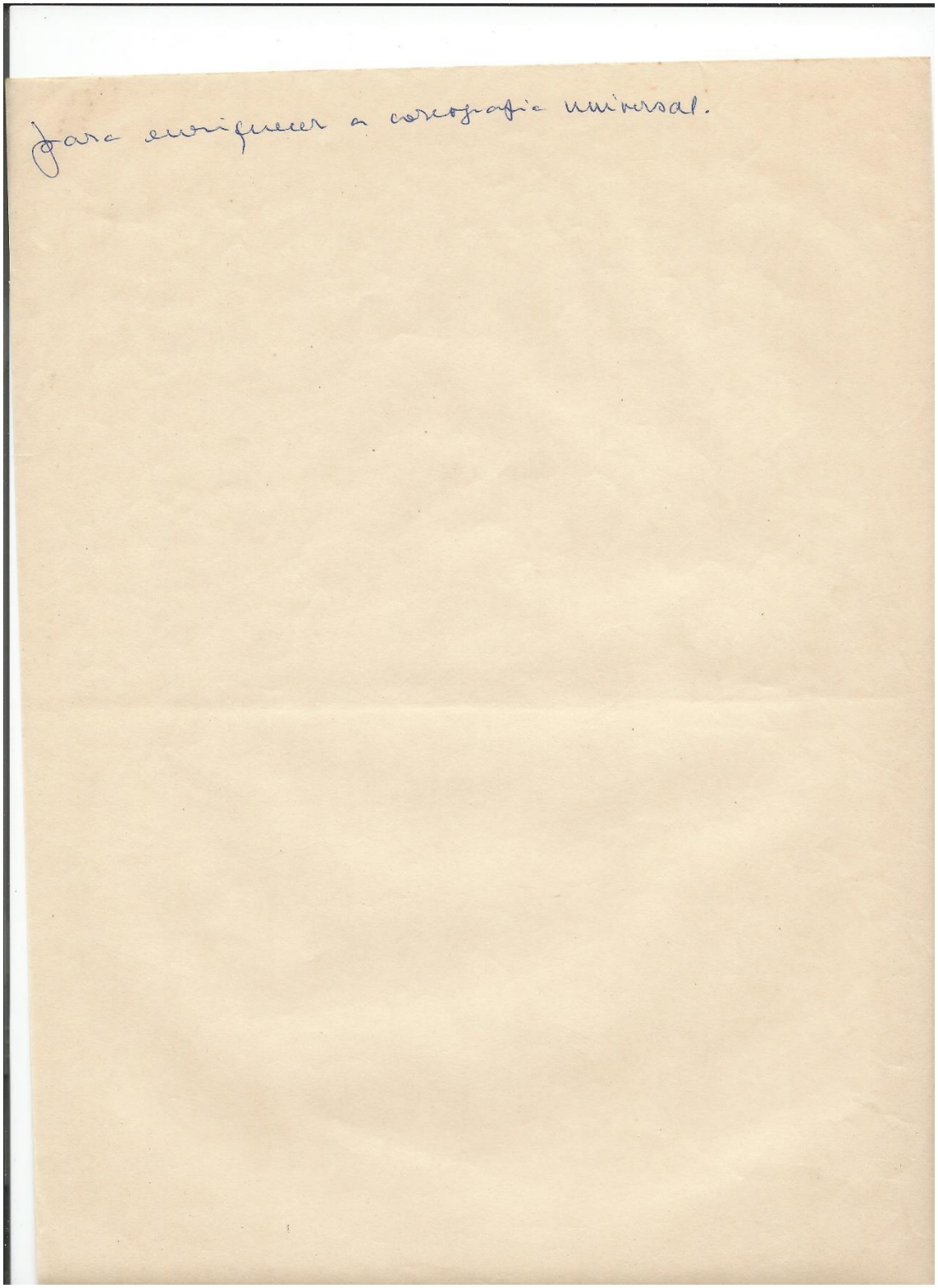
Em fins do seculo XIX o ballet soffria uma fase estacionaria, poucos se interessavam por esse genero de arte, sendo que o publico só manifestava interesse pelo ballet-pantomima como Coppelia, Silvia etc....

O ballet foi cedendo lugar ao music-hall e o publico passou a aplaudir as estrelas desse Genero.

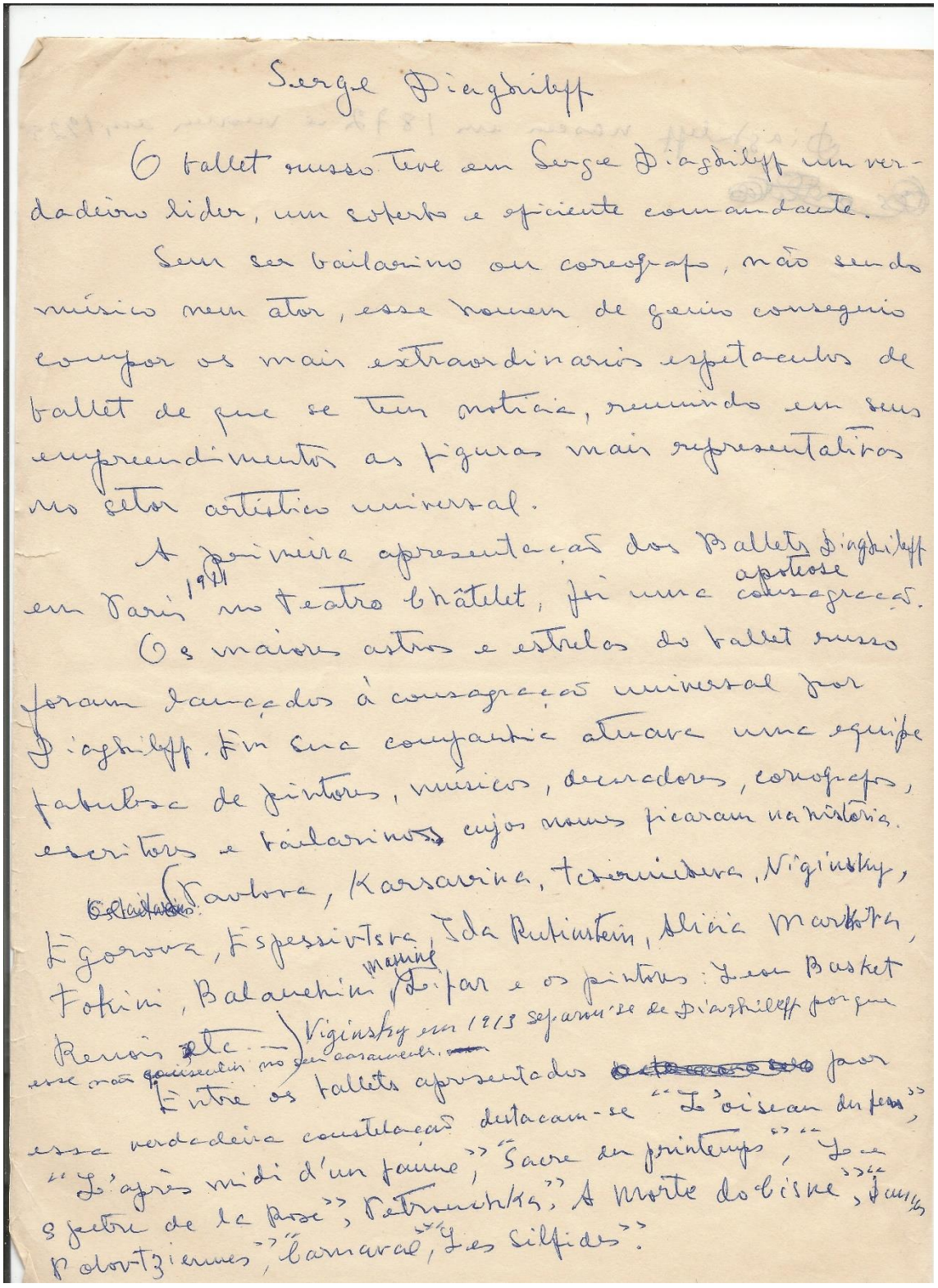
Ingenuamente (permanencia) surgiu no cenario artistico uma estrela que viria mudar os rumos da coreografia dando uma feição nova, inedita a dança artistica.

Louvada por uns, criticada por outros Isadora Duncan veio com seu genio creador seu destino de fatalidade, sua alma ardente e transbordante de arte trazer a descoberta da dança nova

Anexo III.2.I. Anotações



Anexo III.2.I. Anotações



Serge Diaghileff

O ballet russo teve em Serge Diaghileff um verdadeiro líder, um esperto e eficiente comandante.

Sem ser bailarino ou coreógrafo, não sendo músico nem ator, esse homem de gênio conseguiu compor os mais extraordinários espetáculos de ballet de que se tem notícia, reunindo em seus empreendimentos as figuras mais representativas no setor artístico universal.

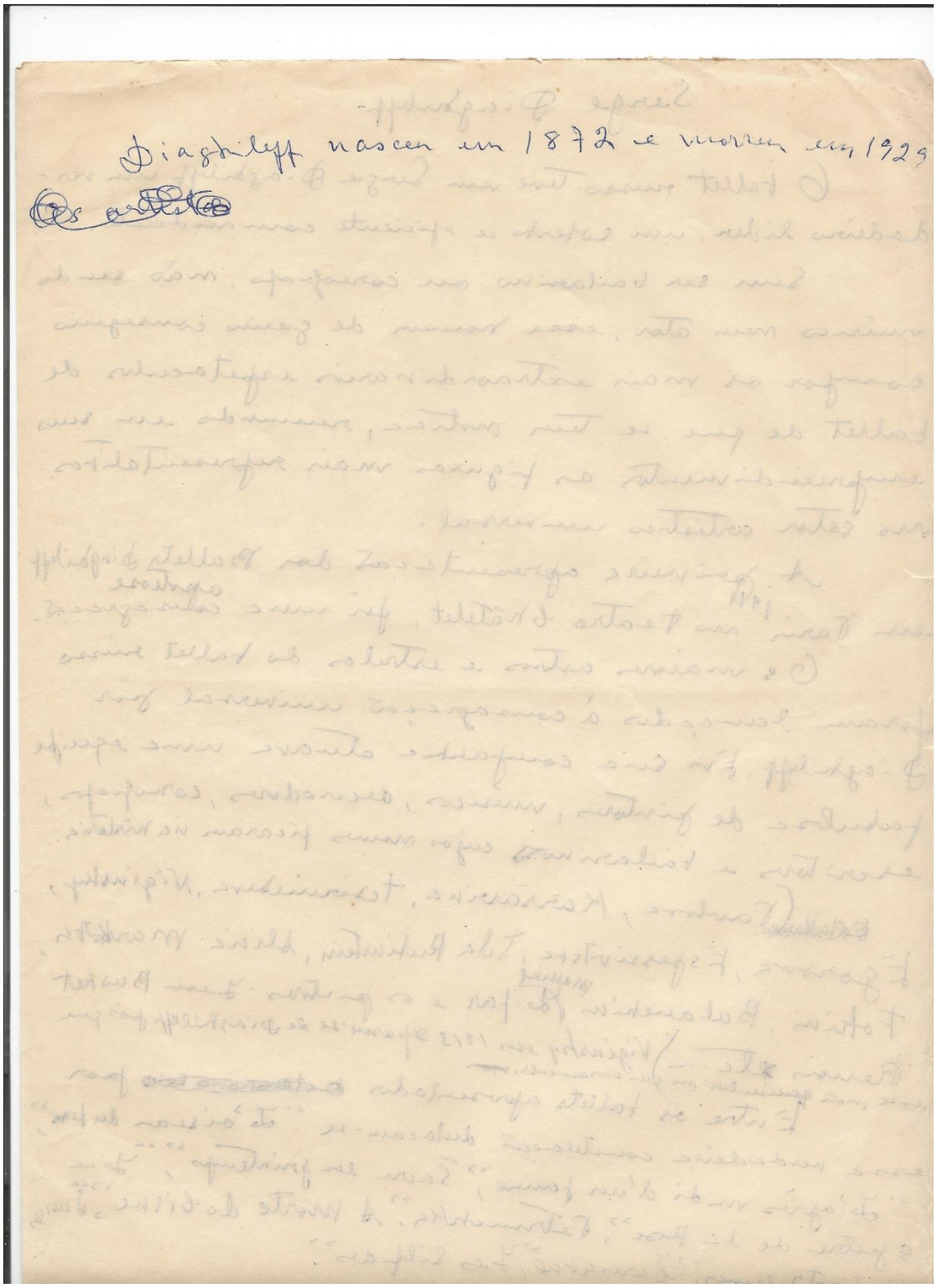
A primeira apresentação dos Ballets Diaghileff em Paris 1911 no teatro Châtelet, foi uma apoteose consagração.

Os maiores astros e estrelas do ballet russo foram lançados à consagração universal por Diaghileff. Em sua companhia atuava uma equipe fabulosa de pintores, músicos, decoradores, coreógrafos, escritores e bailarinos cujos nomes ficaram na história.

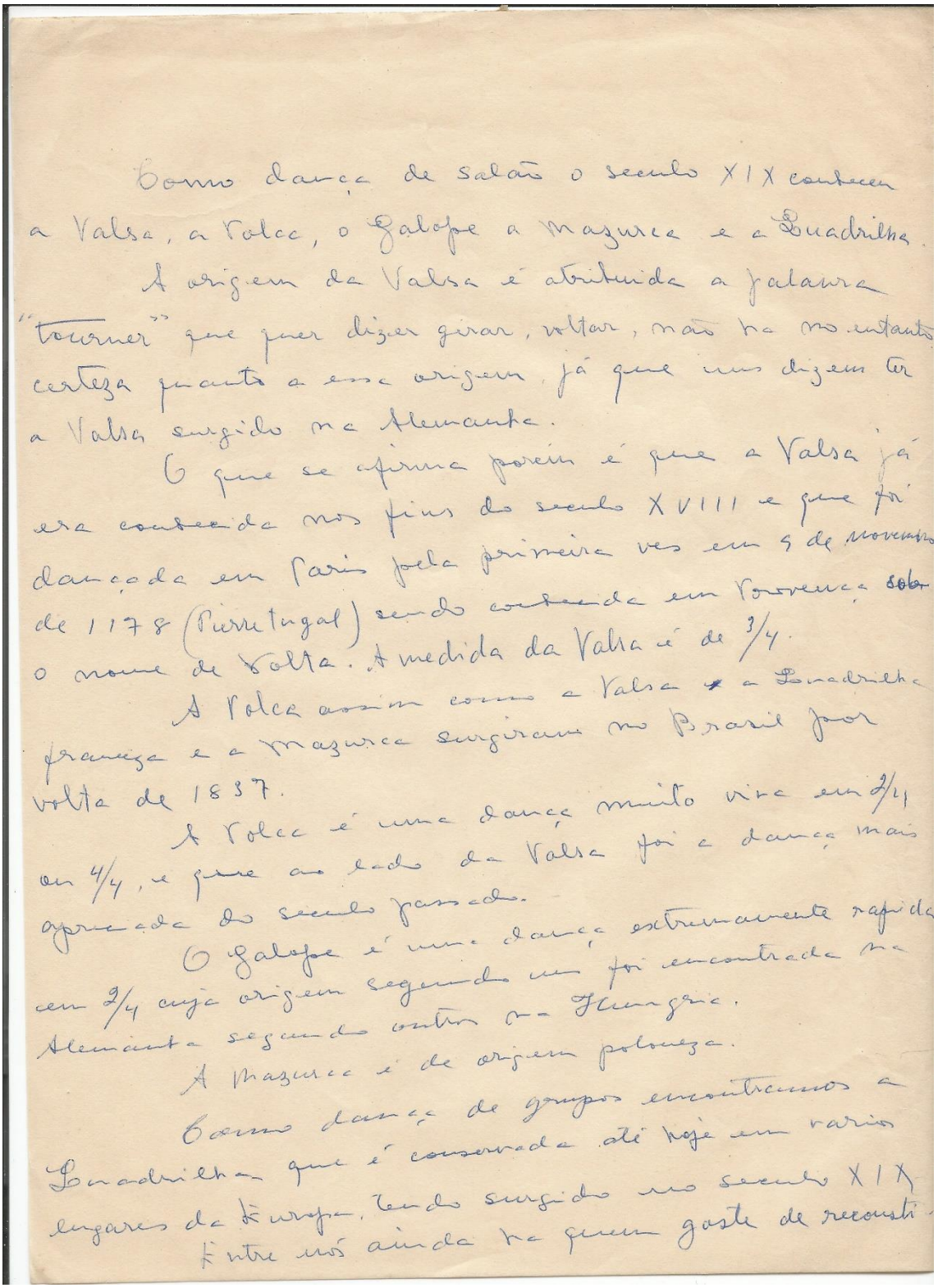
Pavlova, Karsavina, Tcherniceva, Nijinsky, Egorova, Espessivtseva, Ida Rubinstein, Alicia Markova, Fokine, Balanchine, Dolar e os pintores Jean Basket Renoir etc. — Vaslav Nijinsky em 1913 separou-se de Diaghileff por ser não consentir no seu casamento.

Entre os ballets apresentados por essa verdadeira constelação destacam-se "L'oiseau de feu", "L'après midi d'un faune", "Sacre du printemps", "Le spectre de la rose", "Petrouchka", "A morte do cisne", "Danças polovtzianas", "Carnaval", "Les Sylfides".

Anexo III.2.I. Anotações

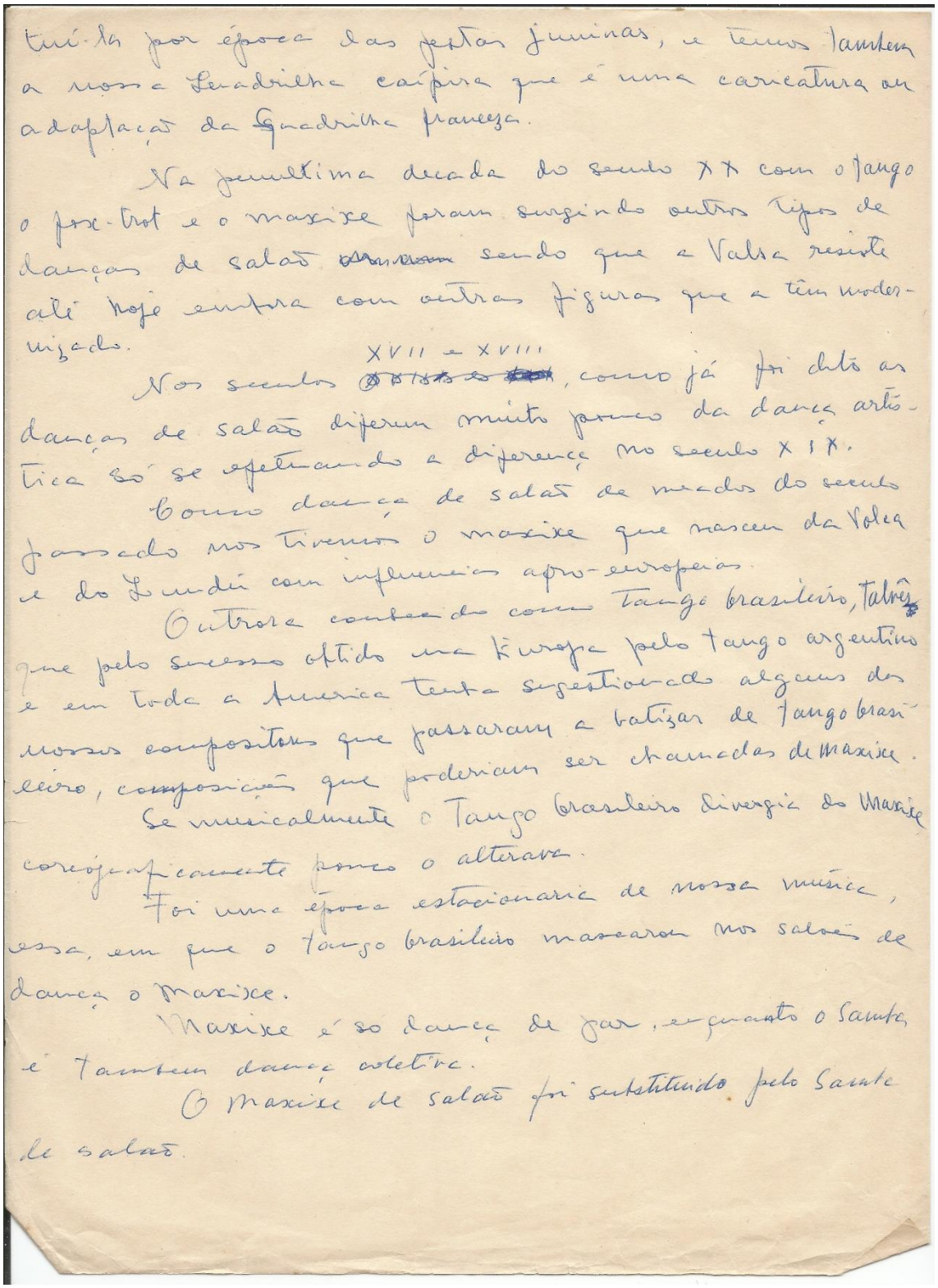


Anexo III.2.I. Anotações



Como dança de salão o século XIX conhece
a Valsa, a Polca, o Galope a Mazurca e a Quadrilha.
A origem da Valsa é atribuida a palavra
"tourner" que quer dizer girar, voltar, mas ha no entanto
certeza quanto a essa origem, já que uns dizem ter
a Valsa surgido na Alemanha.
O que se afirma porém é que a Valsa já
era conhecida nos fins do século XVIII e que foi
dançada em Paris pela primeira vez em 5 de novembro
de 1178 (Portugal) sendo conhecida em Provença sob
o nome de Volta. A medida da Valsa é de 3/4.
A Polca assim como a Valsa e a Quadrilha
francesa e a Mazurca surgiram no Brasil por
volta de 1837.
A Polca é uma dança muito viva em 2/4
ou 4/4, e que ao lado da Valsa foi a dança mais
apreciada do século passado.
O Galope é uma dança extremamente rapida
em 2/4 cuja origem segundo uns foi encontrada na
Alemanha segundo outros na Hungria.
A Mazurca é de origem polonesa.
Como dança de grupos encontramos a
Quadrilha que é conservada ali hoje em varios
lugares da Europa, tendo surgido no século XIX
Entre nós ainda na quem gosta de reconsti-

Anexo III.2.I. Anotações



tuí-la por época das festas juninas, e temos também a nossa Quadrilha caipira que é uma caricatura ou adaptação da Quadrilha francesa.

Na penúltima década do século XX com o tango o fox-trot e o maxixe foram surgindo outros tipos de danças de salão ~~[illegible]~~ sendo que a Valsa resiste até hoje entre com outras figuras que a têm modernizado.

XVII e XVIII

Nos séculos ~~[illegible]~~, como já foi dito as danças de salão diferem muito pouco da dança artística só se efetuando a diferença no século XIX.

Como dança de salão de meados do século passado nos tivemos o maxixe que nasceu da Polca e do Lundú com influências afro-européias.

Outrora confundido com Tango brasileiro, talvez que pelo sucesso obtido na Europa pelo tango argentino e em toda a América tenha sugestionado alguns dos nossos compositores que passaram a batizar de Tango brasileiro, composições que poderiam ser chamadas de Maxixe.

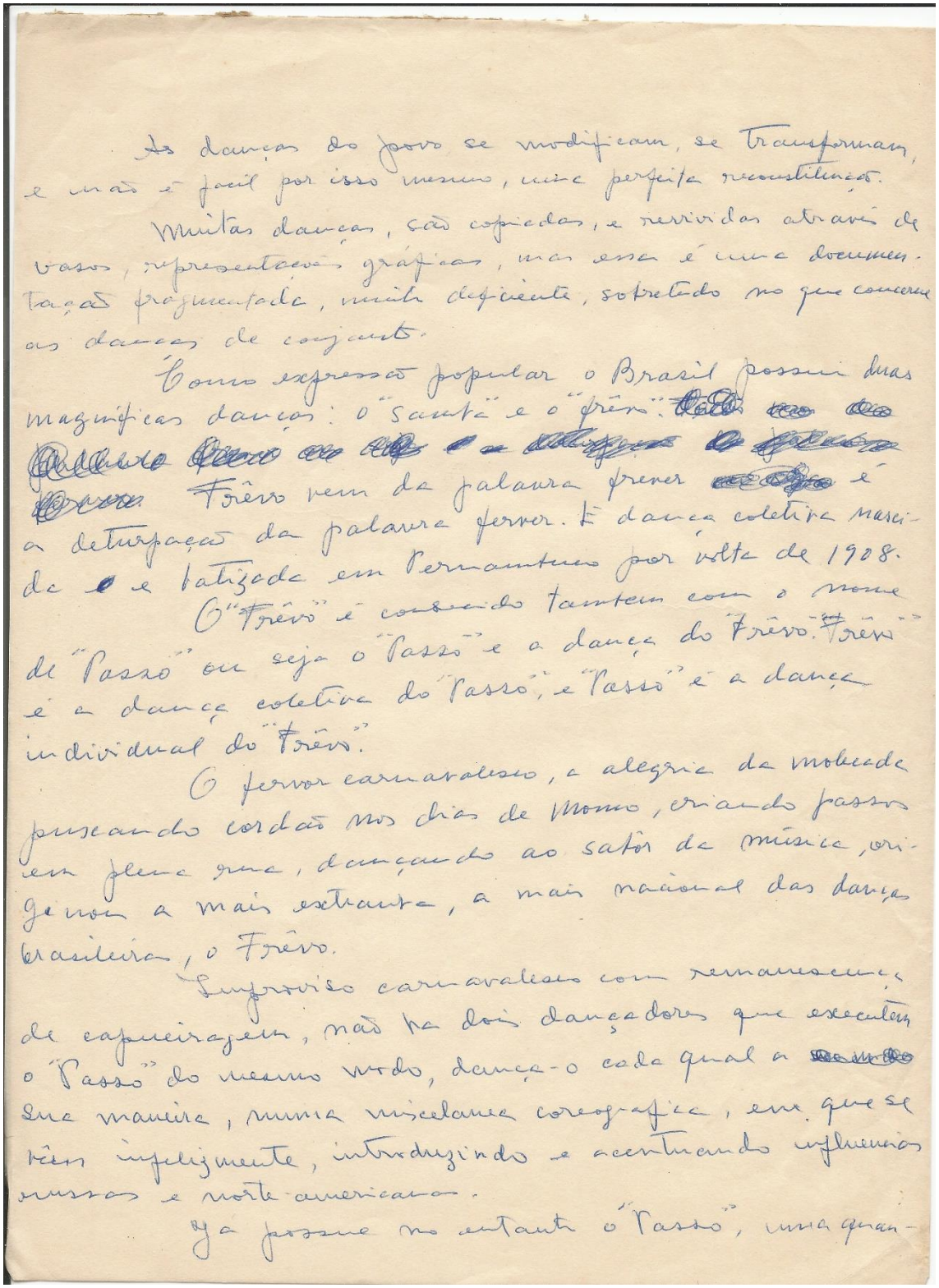
Se musicalmente o Tango brasileiro divergia do Maxixe coreograficamente pouco o alterava.

Foi uma época estacionária de nossa música, essa, em que o Tango brasileiro mascarou nos salões de dança o Maxixe.

Maxixe é só dança de par, enquanto o Samba é também dança coletiva.

O Maxixe de salão foi substituido pelo Samba de salão.

Anexo III.2.I. Anotações



As danças do povo se modificam, se transformam, e não é fácil por isso mesmo, uma perfeita reconstituição.

Muitas danças, são copiadas, e servidas através de vasos, representações gráficas, mas essa é uma documentação fragmentada, muito deficiente, sobretudo no que concerne as danças de conjunto.

Como expressão popular o Brasil possui duas magníficas danças: o "Samba" e o "Frêvo". ~~[illegible]~~ Frêvo vem da palavra ferver ~~[illegible]~~ é a deturpação da palavra ferver. É dança coletiva nascida e batizada em Pernambuco por volta de 1908.

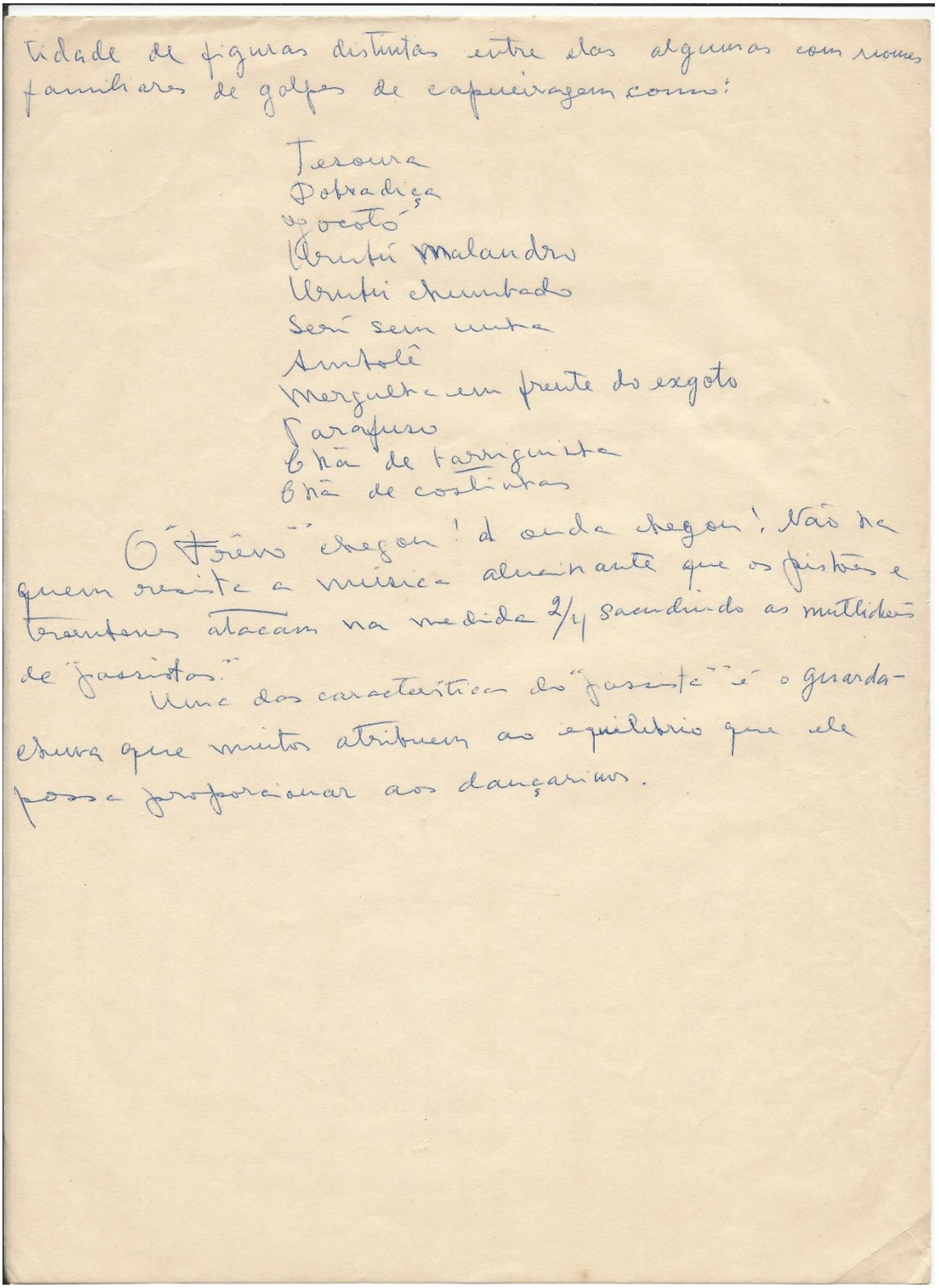
O "Frêvo" é conhecido também com o nome de "Passo" ou seja o "Passo" é a dança do "Frêvo". "Frêvo" é a dança coletiva do "Passo", e "Passo" é a dança individual do "Frêvo".

O fervor carnavalesco, a alegria da moleada pulsando cordão nos dias de Momo, criando passos em plena rua, dançando ao sabor da música, originou a mais estranha, a mais nacional das danças brasileiras, o Frêvo.

Improviso carnavalesco com remanescência de capoeiragem, não há dois dançadores que executem o "Passo" do mesmo modo, dança-o cada qual a ~~[illegible]~~ sua maneira, numa miscelânea coreográfica, em que se vêm inteligentemente, introduzindo e acentuando influências russas e norte-americanas.

Já possue no entanto o "Passo", uma gran-

Anexo III.2.I. Anotações



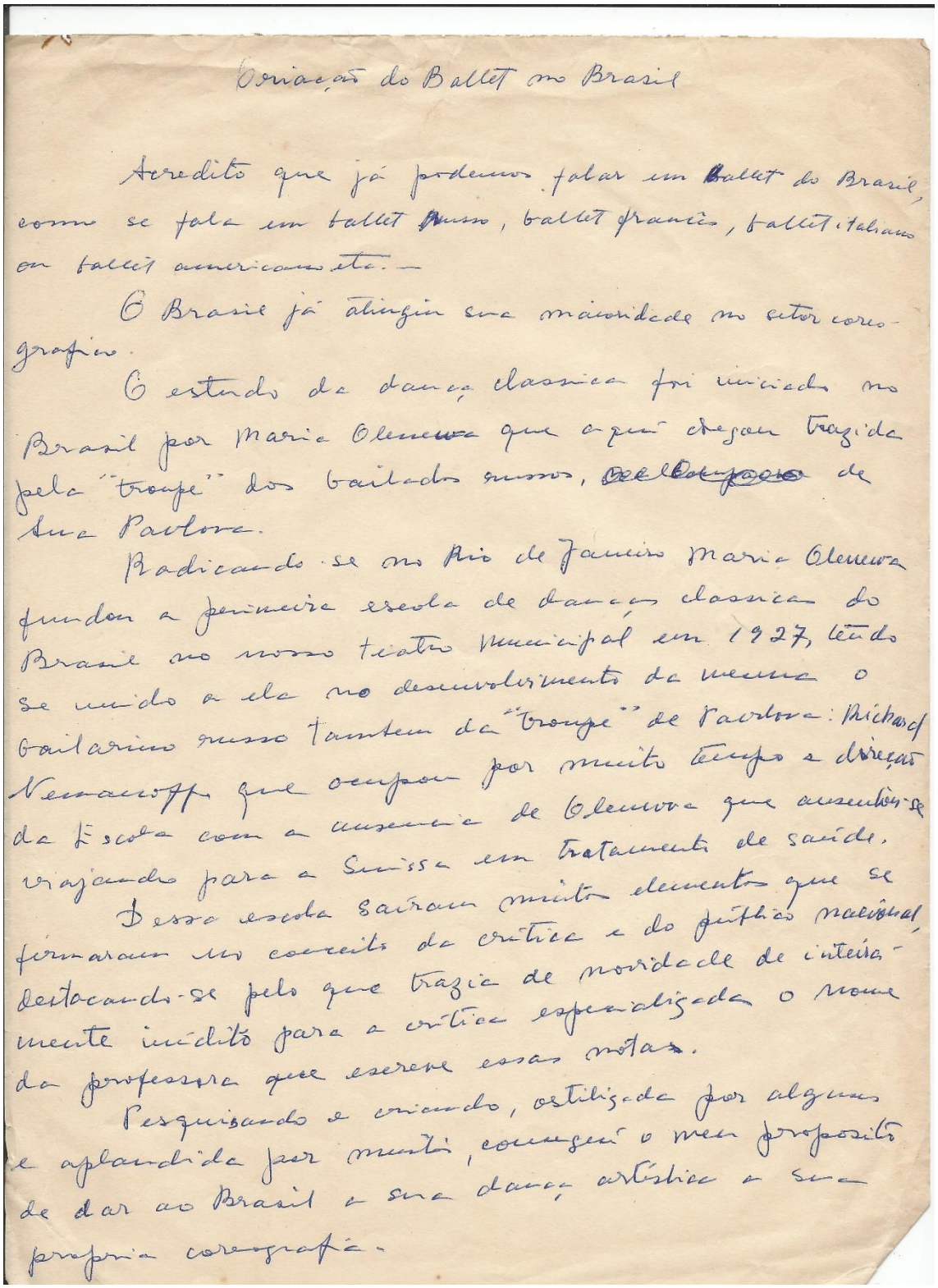
tidade de figuras distintas entre elas algumas com nomes familiares de golpes de capoeiragem como:

Tesoura
Pobradiça
Voceto
Aruti Malandro
Aruti chumbado
Seu sem unha
Rolê
Mergulho em frente do esgoto
Saqueio
Bênção de tartaruga
Bênção de costureira

O "Trem" chegou! Ai onda chegou! Não há quem resista a música alucinante que os pistões e trombones atacam na medida 2/4 sacudindo as multidões de "passistas".

Uma das características do "passista" é o guarda-chuva que muitos atribuem ao equilíbrio que ele possa proporcionar aos dançarinos.

Anexo III.2.I. Anotações



Criação do Ballet no Brasil

Acredito que já podemos falar um Ballet do Brasil, como se fala em ballet russo, ballet francês, ballet italiano ou ballet americano etc. —

O Brasil já atingiu sua maioridade no setor coreográfico.

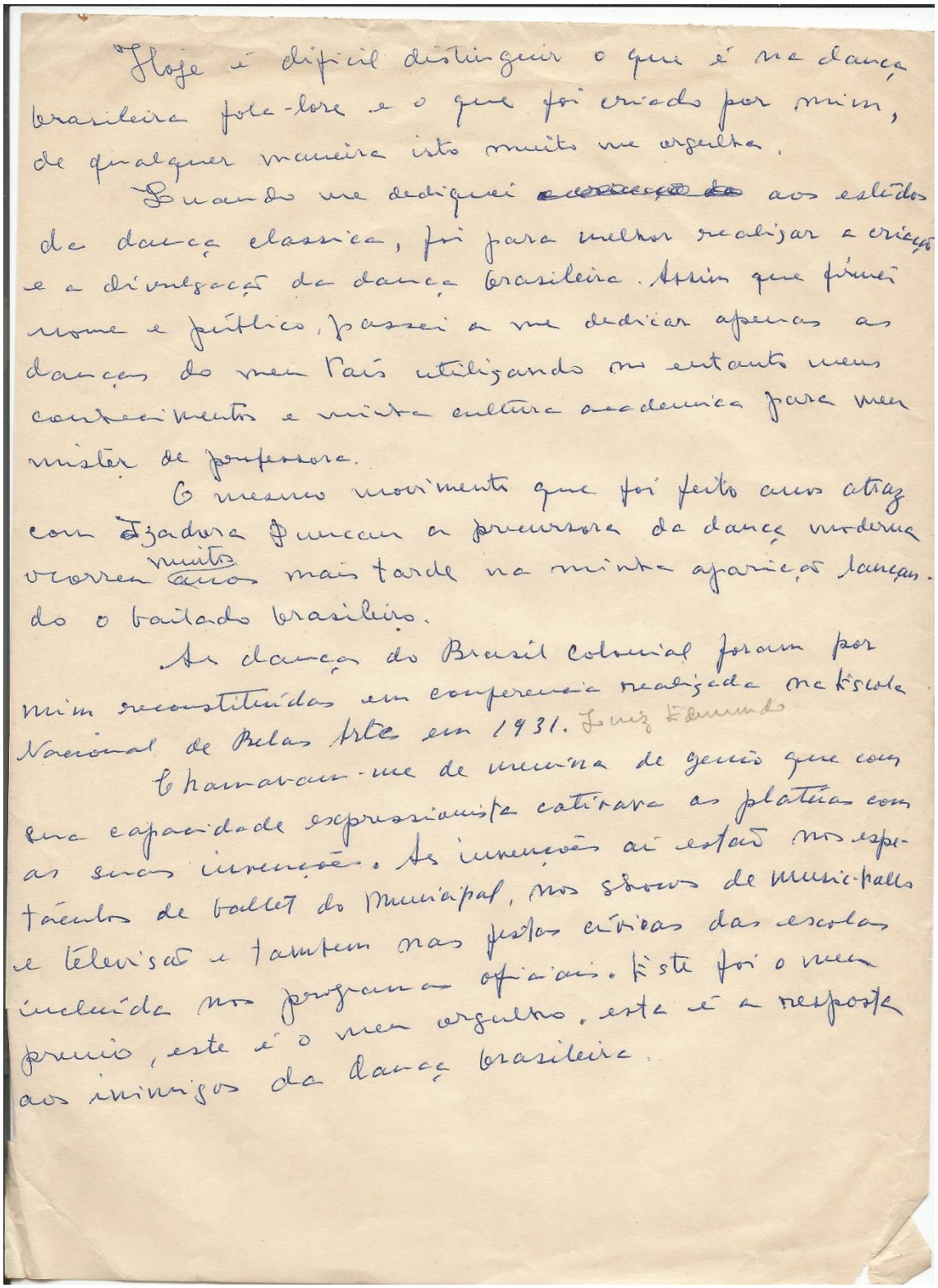
O estudo da dança clássica foi iniciado no Brasil por Maria Olenewa que aqui chegou trazida pela "troupe" dos bailados russos, ~~de Ballets~~ de Ana Pavlova.

Radicando-se no Rio de Janeiro Maria Olenewa fundou a primeira escola de dança clássica do Brasil no nosso teatro Municipal em 1927, tendo se unido a ela no desenvolvimento da mesma o bailarino russo também da "troupe" de Pavlova: Richard Nemanoff que ocupou por muito tempo a direção da Escola com a ausência de Olenewa que ausentou-se viajando para a Suissa em tratamento de saúde.

Dessa escola saíram muito elementos que se firmaram no conceito da crítica e do público nacional, destacando-se pelo que trazia de novidade de inteiramente inédito para a crítica especializada o nome da professora que escreve essas notas.

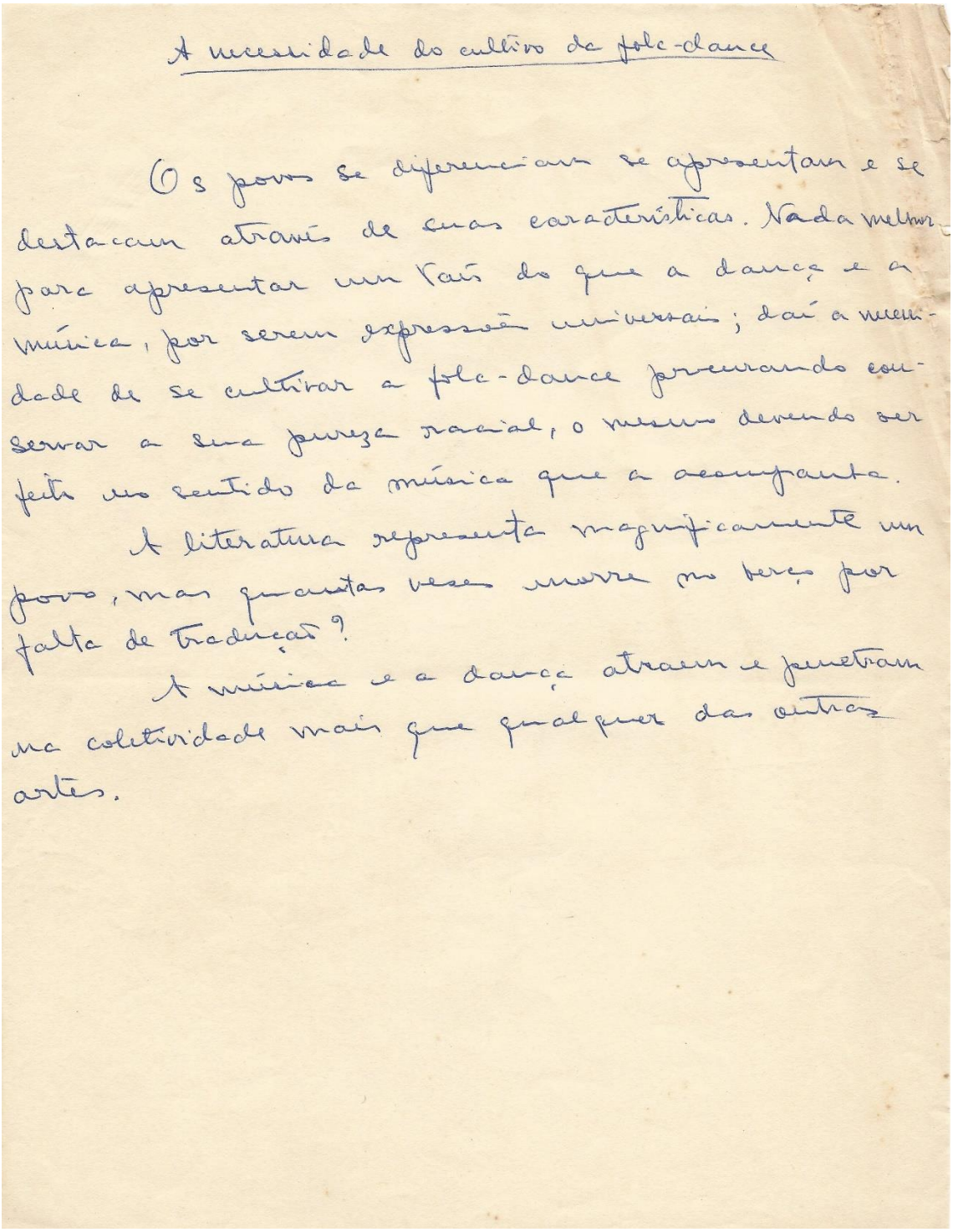
Pesquisando e criando, criticada por alguns e aplaudida por muitos, comecei o meu propósito de dar ao Brasil a sua dança artística a sua própria coreografia.

Anexo III.2.I. Anotações



Hoje é difícil distinguir o que é na dança
brasileira folc-lore e o que foi criado por mim,
de qualquer maneira isto muito me orgulha.
Quando me dediquei ~~a contracção da~~ aos estudos
de dança clássica, foi para melhor realizar a criação
e a divulgação da dança brasileira. Assim que fiquei
nome e público, passei a me dedicar apenas as
danças do meu País utilizando no entanto meus
conhecimentos e minha cultura academica para meu
mister de pesquisa.
O mesmo movimento que foi feito anos atraz
com Isadora Duncan a precursora da dança moderna
vieram muitos anos mais tarde na minha aparição dançan-
do o bailado brasileiro.
As danças do Brasil Colonial foram por
mim reconstituídas em conferencia realizada na Escola
Nacional de Belas Artes em 1931. Luiz Edmundo
Chamaram-me de menina de gênio que com
sua capacidade expressionista cativara as platéias com
as suas invenções. As invenções aí estão nos espe-
táculos de ballet do Municipal, nos shows de music-halls
e televisão e tambem nas festas cívicas das escolas
incluída nos programas oficiais. Isto foi o meu
premio, este é o meu orgulho. esta é a resposta
aos inimigos da dança brasileira.

Anexo III.2.I. Anotações



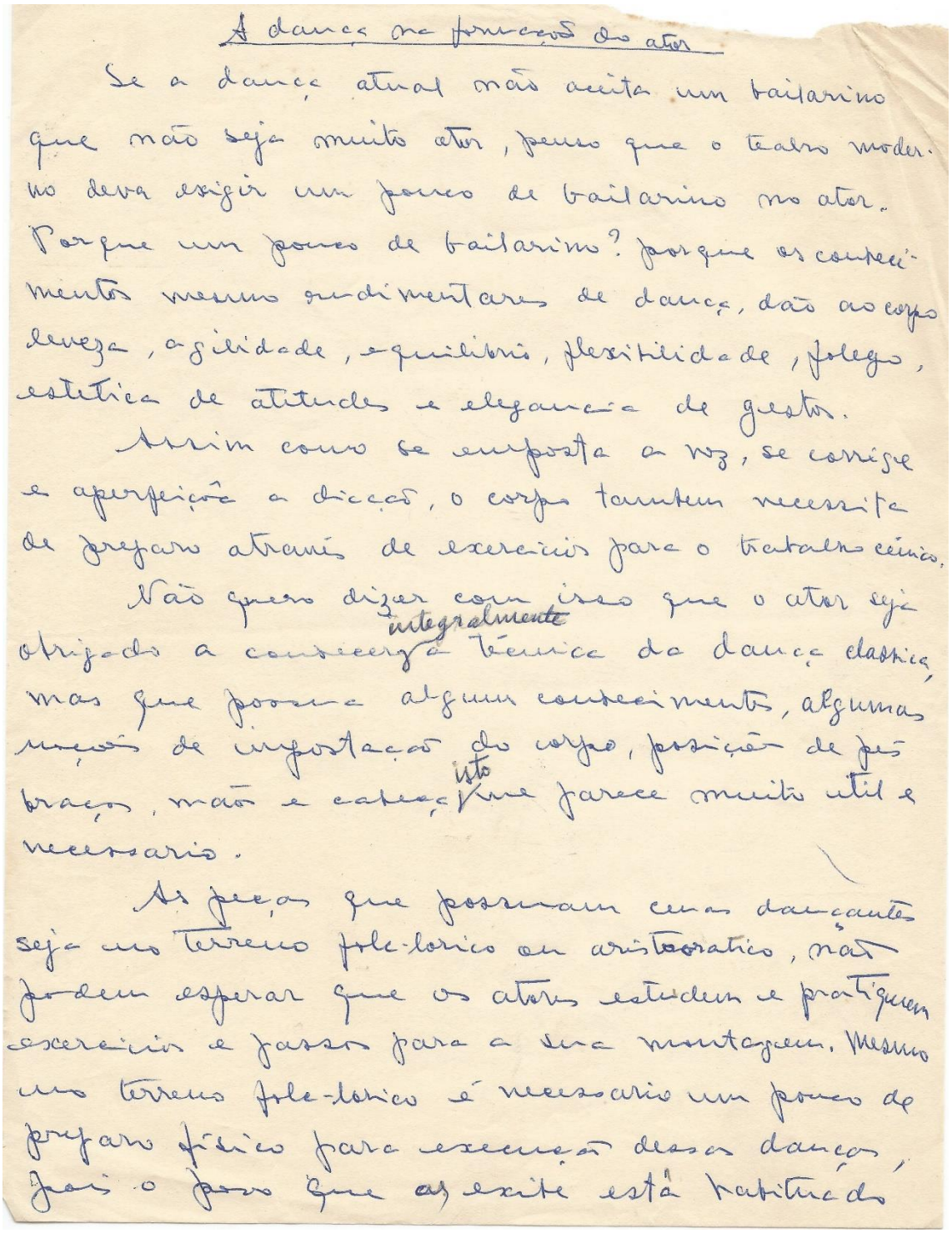
A necessidade do cultivo do folc-dance

Os povos se diferenciam se apresentam e se destacam através de suas características. Nada melhor para apresentar um país do que a dança e a música, por serem expressão universais; daí a necessidade de se cultivar a folc-dance procurando conservar a sua pureza racial, o mesmo devendo ser feito no sentido da música que a acompanha.

A literatura representa magnificamente um povo, mas quantas vezes morre no berço por falta de tradução?

A música e a dança atraem e penetram na coletividade mais que qualquer das outras artes.

Anexo III.2.I. Anotações



A dança na formação do ator

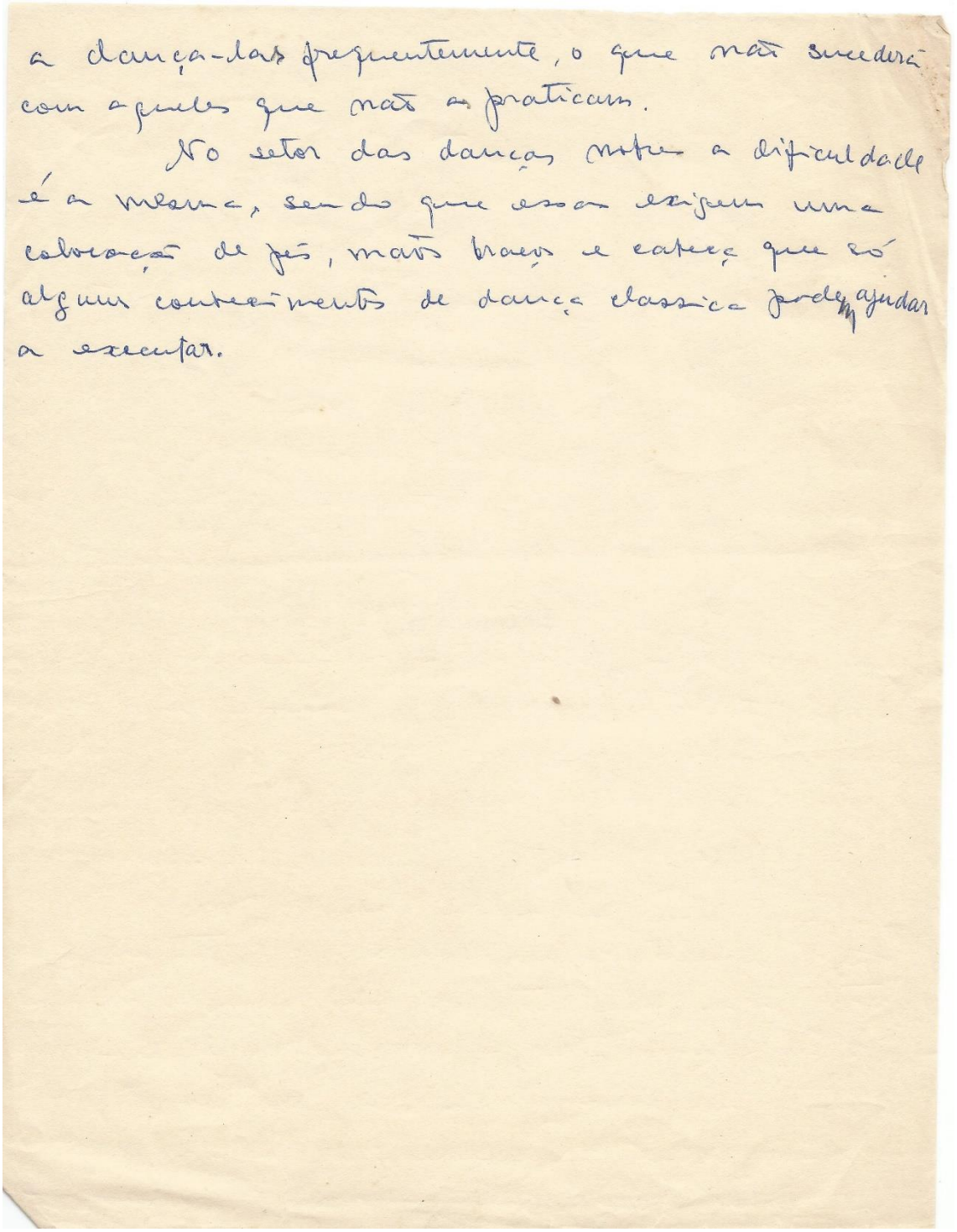
Se a dança atual não aceita um bailarino que não seja muito ator, penso que o teatro moderno deva exigir um pouco de bailarino no ator. Porque um pouco de bailarino? porque os conhecimentos mesmo rudimentares de dança, dão ao corpo leveza, agilidade, equilíbrio, flexibilidade, folego, estética de atitudes e elegancia de gestos.

Assim como se emposta a voz, se corrige a aperfeiçoa a dicção, o corpo tambem necessita de preparo através de exercícios para o trabalho cênico.

Não quero dizer com isso que o ator seja obrigado a conhecer integralmente a técnica da dança classica, mas que possua alguns conhecimentos, algumas noções de impostação do corpo, posição de pés braços, mãos e cabeça, isto que parece muito util e necessario.

As peças que possuam cenas dançantes seja no terreno folclorico ou aristocratico, não podem esperar que os atores estudem e pratiquem exercícios e passos para a sua montagem. Mesmo no terreno folclorico é necessario um pouco de preparo físico para execução dessas danças, pois o passo que ao exito está habituado

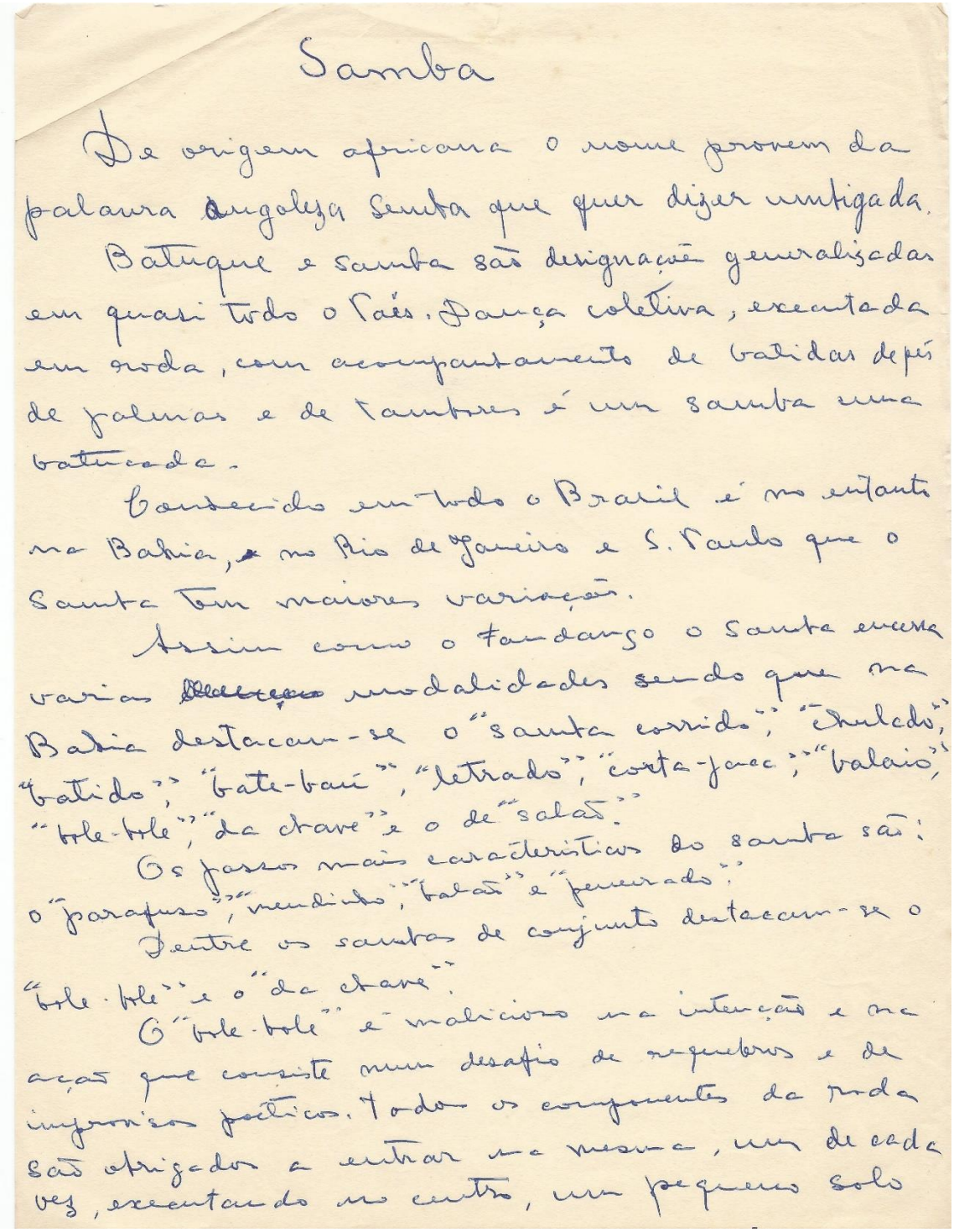
Anexo III.2.I. Anotações



a dança-las frequentemente, o que não sucederá com aqueles que não as praticam.

No setor das danças mistas a dificuldade é a mesma, sendo que essas exigem uma coloração de pés, mãos braços e cabeça que só alguns conhecimentos de dança clássica poderão ajudar a executar.

Anexo III.2.I. Anotações



Samba

De origem africana o nome provem da palavra angoleza Semba que quer dizer umtigada.

Batuque e samba são designações generalizadas em quasi todo o País. Dança coletiva, executada em roda, com acompanhamento de batidas depés de palmas e de tambores é um samba uma batucada.

Conhecido em todo o Brasil é no entanto na Bahia, no Rio de Janeiro e S. Paulo que o Samba tem maiores variações.

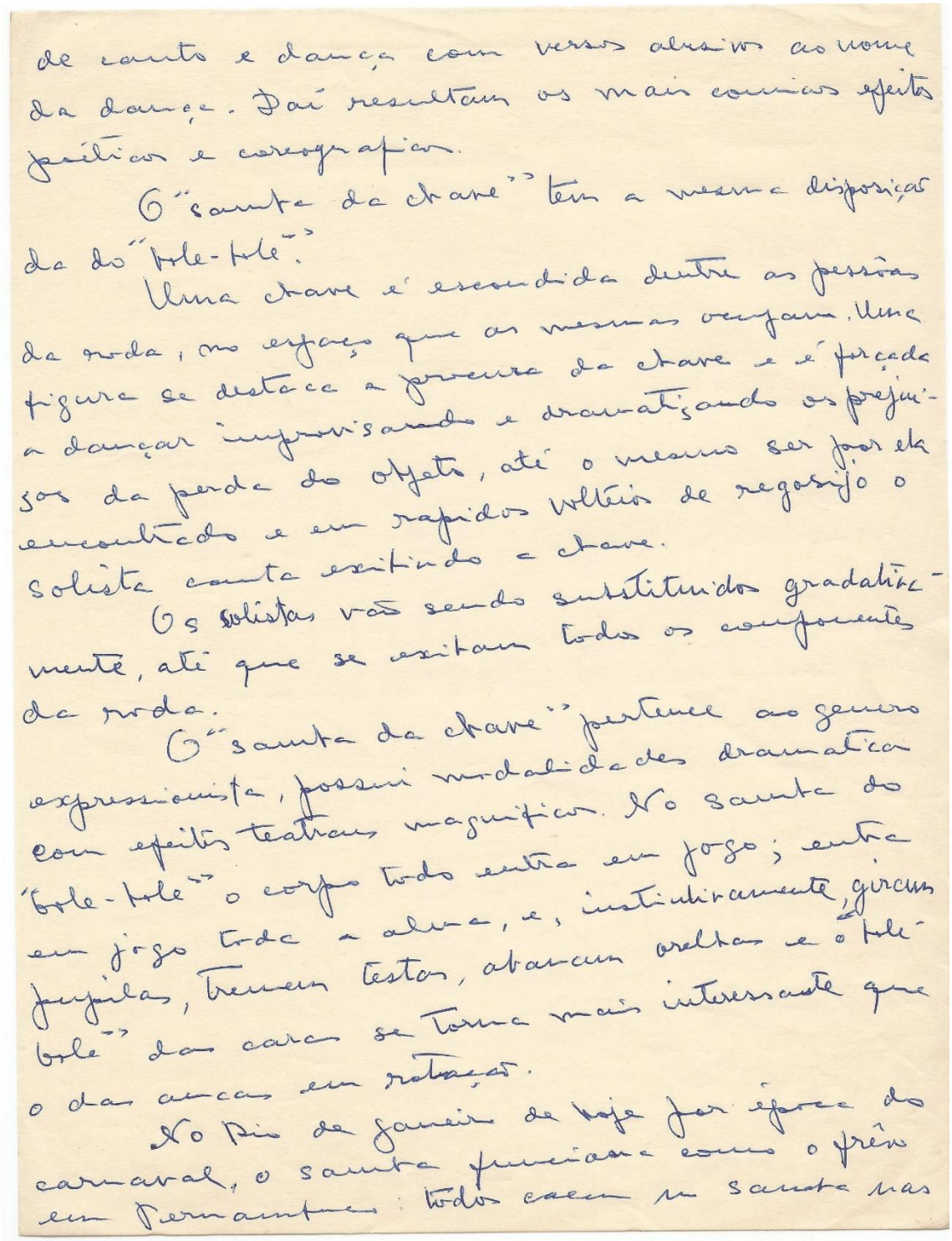
Assim como o fandango o Samba encerra varias ~~[illegible]~~ modalidades sendo que na Bahia destacam-se o "samba corrido", "chulado", "batido", "bate-baú", "letrado", "corta-jaca", "valsa", "bole-bole", "da chave" e o de "salão".

Os passos mais caracteristicos do samba são: o "parafuso", "umbigo", "balão" e "penetrado".

Dentre os sambas de conjunto destacam-se o "bole-bole" e o "da chave".

O "bole-bole" é malicioso na intenção e na ação que consiste num desafio de requebros e de improvisos poeticos. Todos os componentes da roda são obrigados a entrar no mesmo, um de cada vez, executando no centro, um pequeno solo

Anexo III.2.I. Anotações



de canto e dança com versos alusivos ao nome da dança. Daí resultam os mais comicos efeitos poéticos e coreográficos.

O "samba da chave" tem a mesma disposição do do "bole-bole".

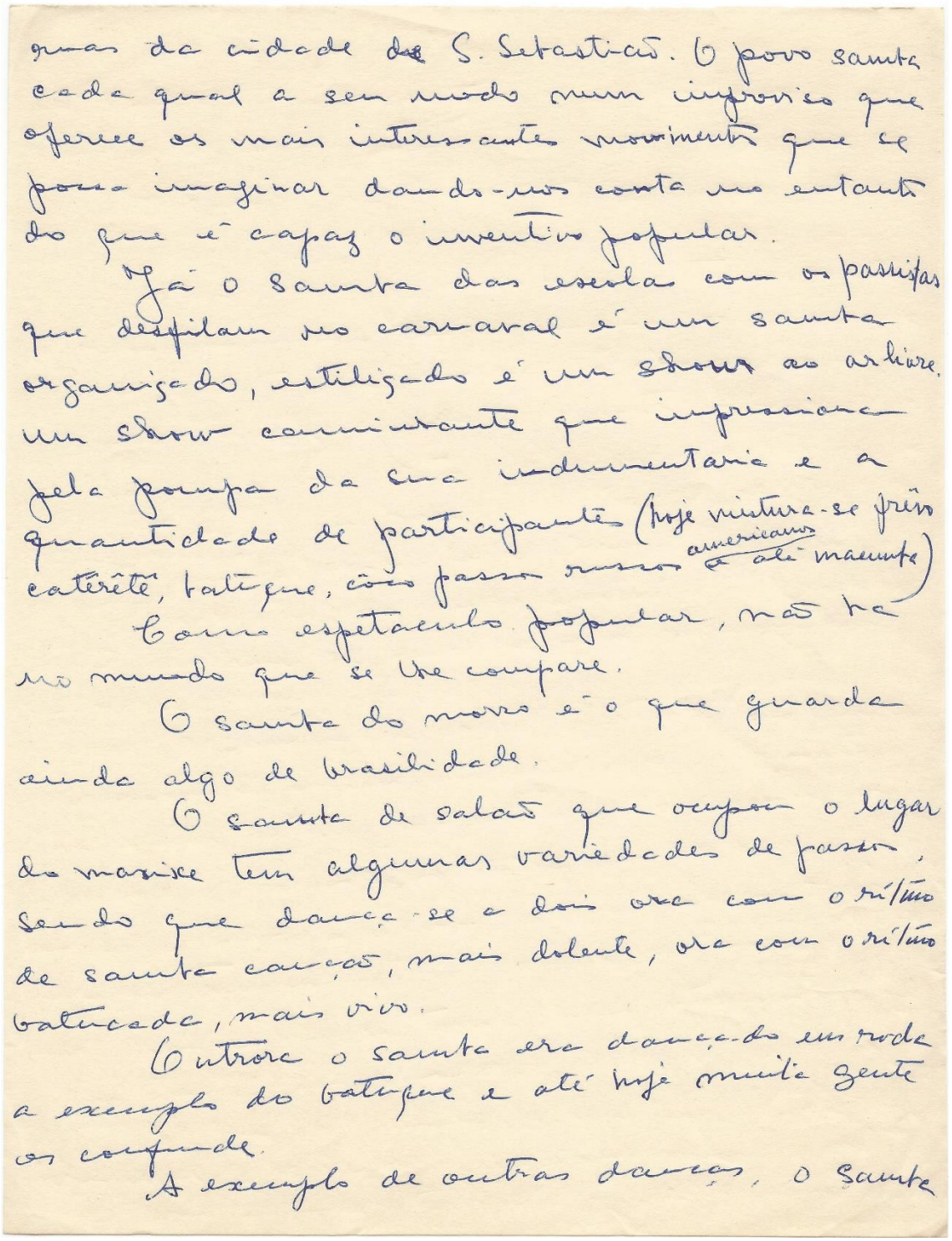
Uma chave é escondida dentre as pessoas da roda, no espaço que as mesmas ocupam. Uma figura se destaca a procura da chave e é forçada a dançar improvisando e dramatizando os prejuízos da perda do objeto, até o mesmo ser por ela encontrado e em rapidos volteios de negaceio o solista canta exibindo a chave.

Os solistas vão sendo substituidos gradativamente, até que se exibam todos os componentes da roda.

O "samba da chave" pertence ao genero expressionista, possui modalidades dramaticas com efeitos teatrais magnificos. No samba do "bole-bole" o corpo todo entra em jogo; entra em jogo todo a alma, e, instintivamente, giram, fuzilam, tremem testas, abanam orelhas e o "bole" das caras se torna mais interessante que o das ancas em rotações.

No Rio de Janeiro de hoje por época do carnaval, o samba funciona como o frêvo em permanente: todos caem no samba mas

Anexo III.2.I. Anotações



ruas da cidade de S. Sebastião. O povo samba cada qual a seu modo num improviso que oferece os mais interessantes movimentos que se possa imaginar dando-nos conta no entanto do que é capaz o inventivo popular.

Já o samba das escolas com os passistas que desfilam no carnaval é um samba organizado, estilizado é um show ao ar livre. um show comunicante que impressiona pela pompa da sua indumentária e a quantidade de participantes (hoje misturam-se frevo caterête, batuque, com passos russos americanos e até macumba)

Como espetáculo popular, não há no mundo que se lhe compare.

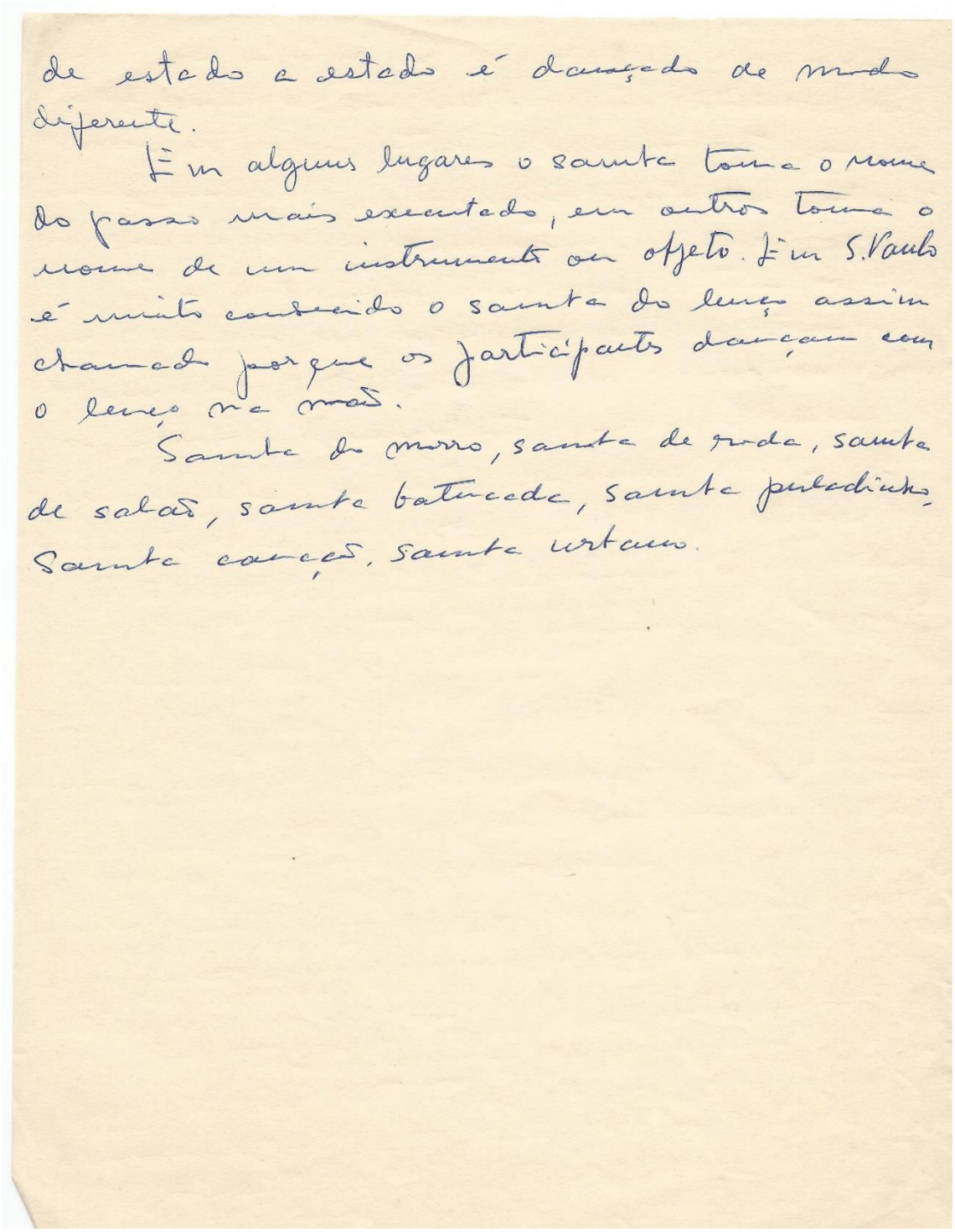
O samba do morro é o que guarda ainda algo de brasilidade.

O samba de salão que ocupou o lugar do maxixe tem algumas variedades de passo, sendo que dança-se a dois ora com o ritmo de samba canção, mais dolente, ora com o ritmo batucada, mais vivo.

Outrora o samba era dançado em roda a exemplo do batuque e até hoje muita gente os confunde.

A exemplo de outras danças, o samba

Anexo III.2.I. Anotações

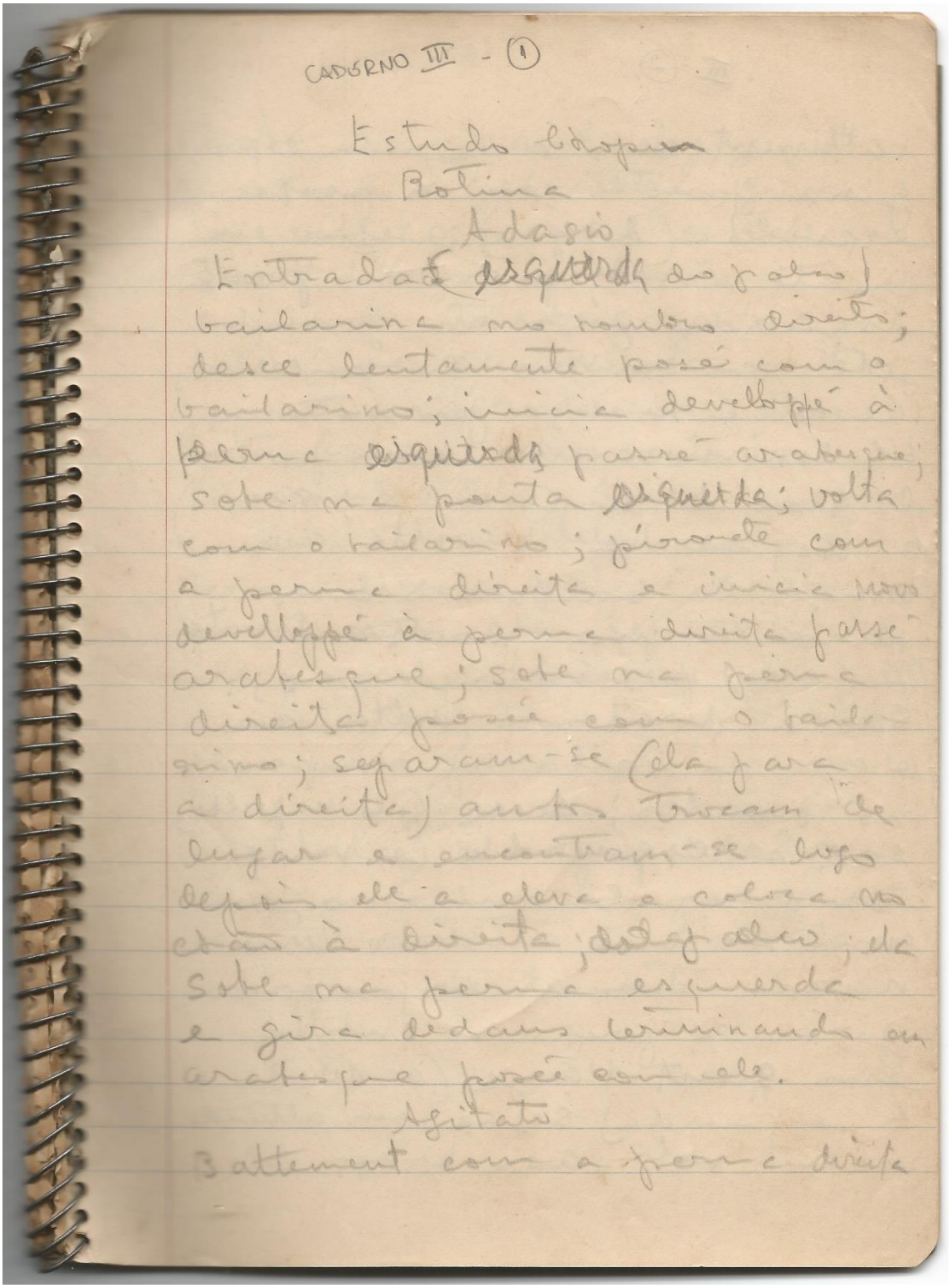


de estado a estado é dançado de modo diferente.

Em alguns lugares o samba toma o nome do passo mais executado, em outros toma o nome de um instrumento ou objeto. Em S. Paulo é muito conhecido o samba do lenço assim chamado porque os participantes dançam com o lenço na mão.

Samba de morro, samba de roda, samba de salão, samba batucada, samba pulodinho, Samba canção, samba urbano.

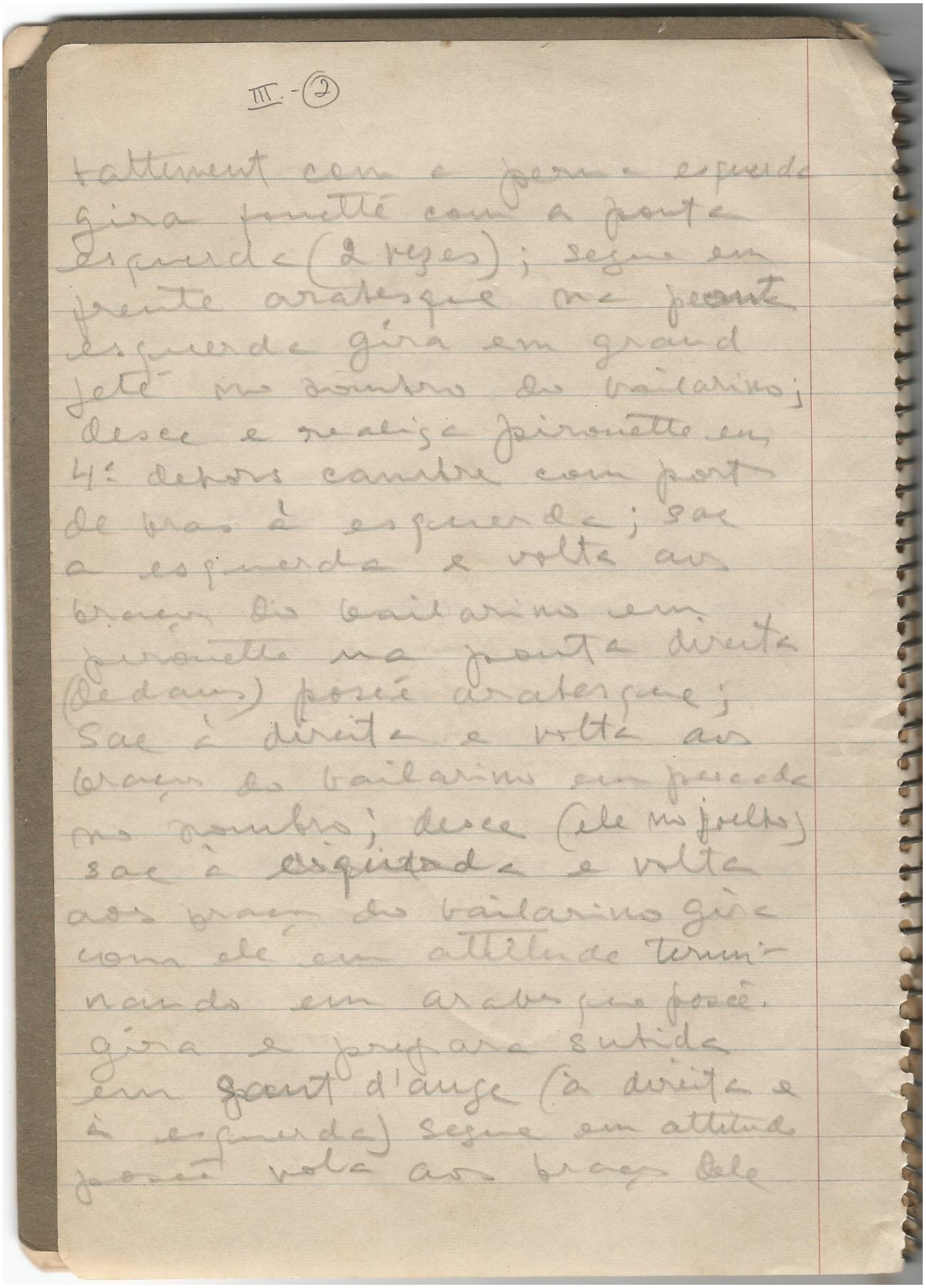
ANEXO III.3. – Coreografias e espetáculos
Anexo III.3.A. Caderno



CADERNO III - (1)

Estudo Coreográfico
Rotina
Adagio
Entrada à esquerda do palco
bailarina no rondo direito;
desce lentamente posé com o
bailarino; inicia developpé à
perna esquerda passé arabesque;
sobe na ponta esquerda; volta
com o bailarino; pivonde com
a perna direita e inicia novo
developpé à perna direita passé
arabesque; sobe na perna
direita posé com o bailari-
no; separam-se (ela para
a direita) ambos trocam de
lugar e encontram-se logo
depois de a dama colocar a mão
dele à direita; dedos; de
sobe na perna esquerda
e giro de dois terminando em
arabesque posé com ele.
Agitato
3 attement com a perna direita

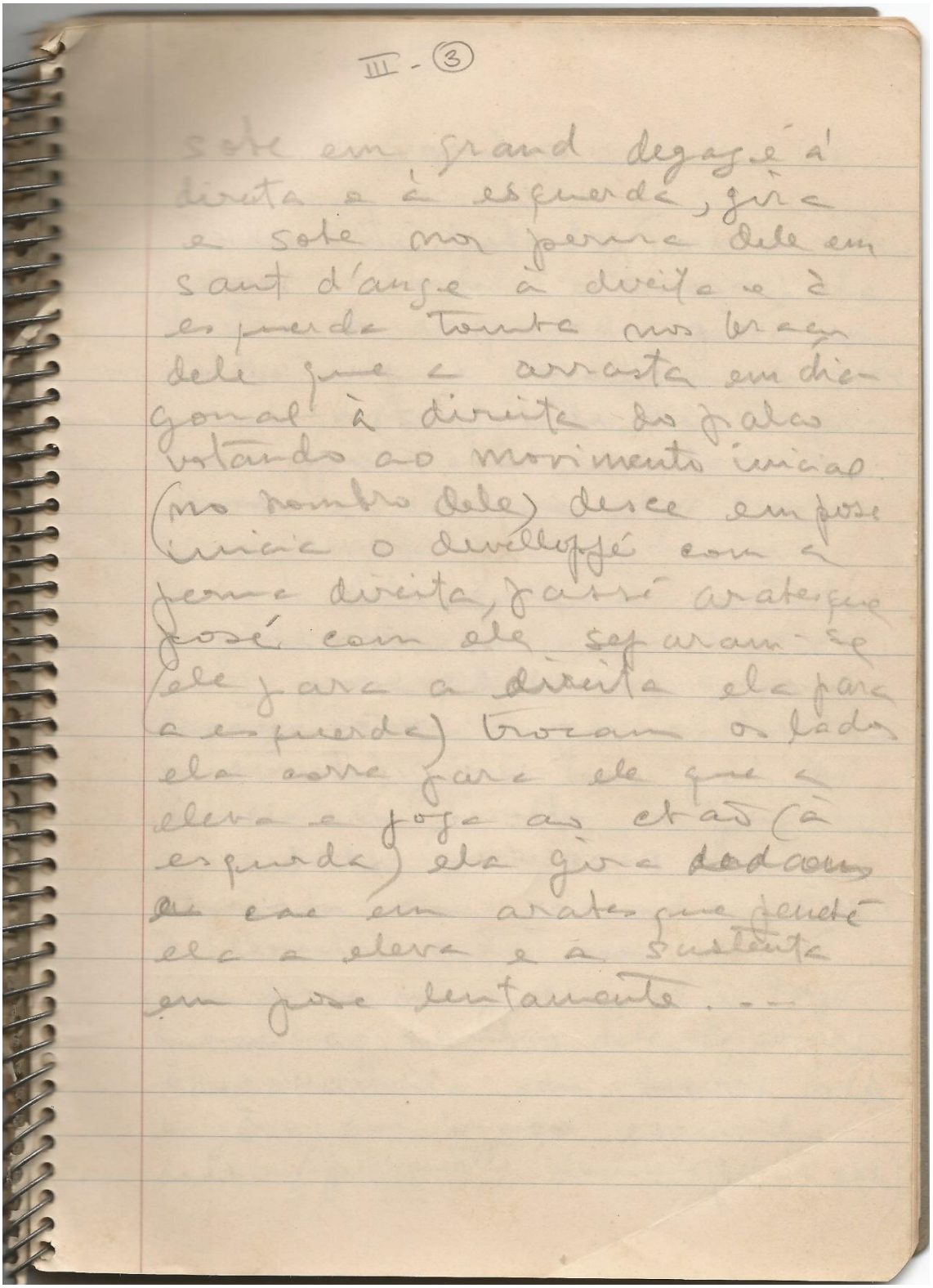
Anexo III.3.A. Caderno



III. - (2)

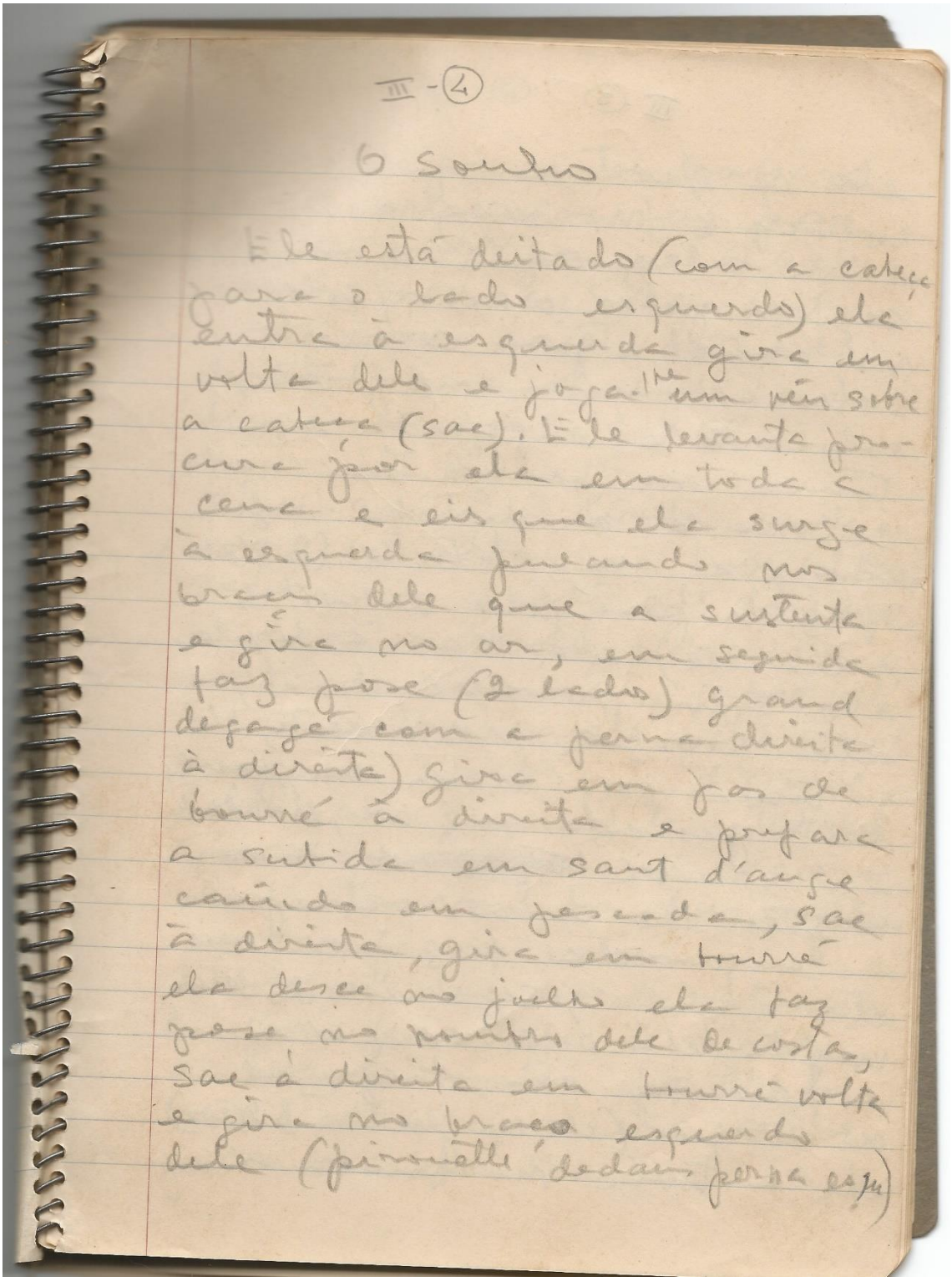
tatlement com a perna esquerda
gira jeté com a ponta
esquerda (2 vezes); segue em
frente arabesque na ponta
esquerda gira em grand
jeté no sentido do bailarino;
desce e realiza pirouette en
4e dehors cambré com port
de bras à esquerda; sai
a esquerda e volta aos
braços do bailarino em
pirouette na ponta direita
(de dans) posé arabesque;
Sai à direita e volta aos
braços do bailarino em passada
no sentido; desce (ele no joelho)
sai à esquerda e volta
aos braços do bailarino gira
com ele em attitude Termi-
nando em arabesque posé.
gira e prepara sutida
em sont d'ange (à direita e
à esquerda) segue em attitude
posé volta aos braços dele

Anexo III.3.A. Caderno


III - (3)

sobe em grand degagé à
direita e à esquerda, gira
e sobe na perna dele em
saut d'ange à direita e à
esquerda tomba nos braços
dele que a arrasta em dia-
gonal à direita dos jambes
voltando ao movimento inicial
(no ombro dele) desce em pose
inicia o developpé com a
perna direita, passé arabesque
José com ele separam-se
ele para a direita ela para
a esquerda) trocam os lados
ela corre para ele que a
eleva e joga ao chão (à
esquerda) ela gira dadans
de cac em arabesque jeté
ele a eleva e a sustenta
em pose lentamente. --

Anexo III.3.A. Caderno

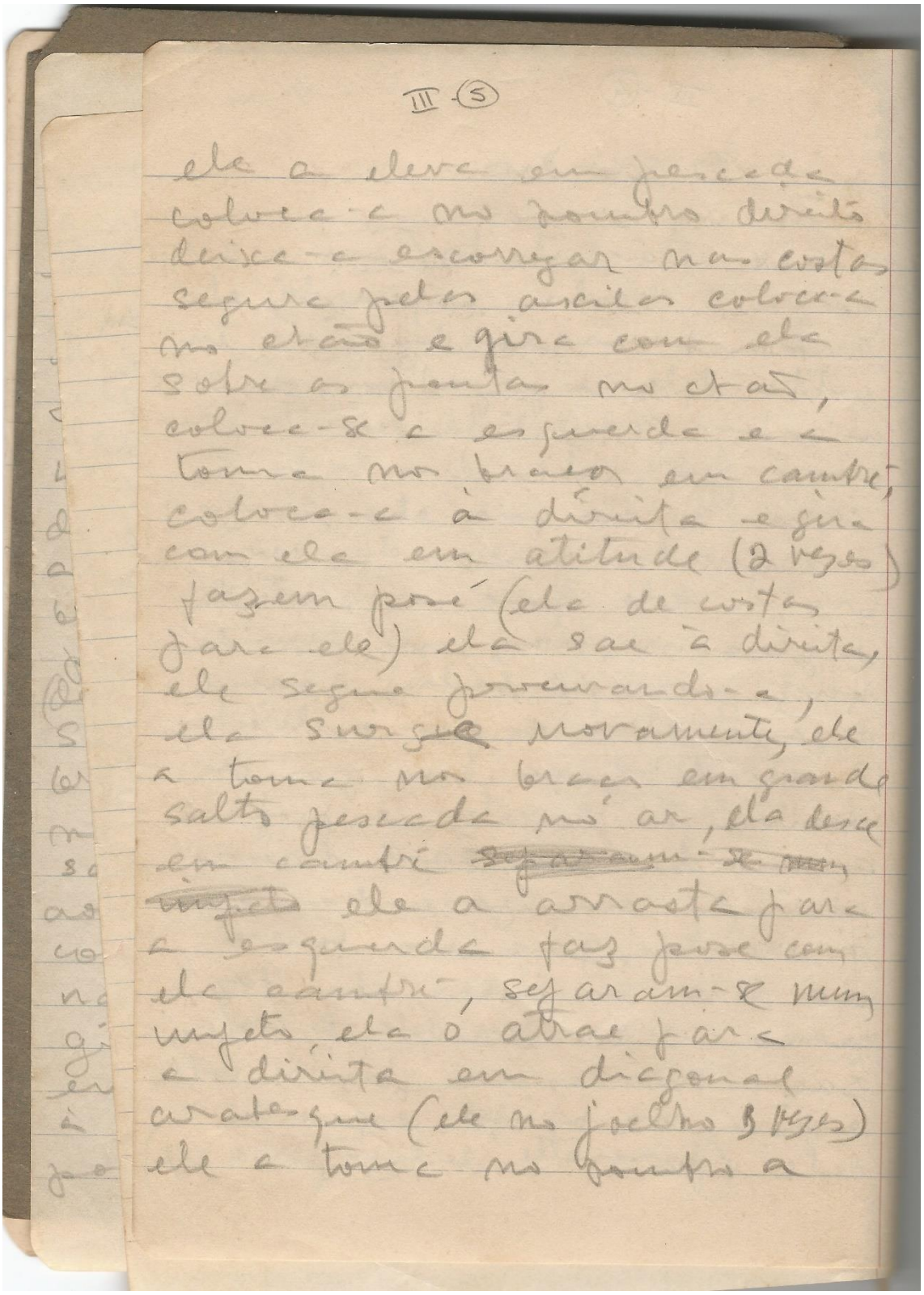


III - (4)

O sonho

Ele está deitado (com a cabeça para o lado esquerdo) ela entra à esquerda gira em volta dele e joga-lhe um véu sobre a cabeça (sai). Ele levanta procura por ela em toda a cena e eis que ela surge à esquerda jogando nos braços dele que a sustenta e gira no ar, em seguida faz pose (2 lados) grand dégagé com a perna direita à direita) gira em pas de bourré à direita e prepara a entrada em saut d'ange caindo em passada, sai à direita, gira em bourré ela desce aos joelhos ela faz pose nos ombros dele de costas, sai à direita em bourré volta e gira nos braços esquerdo dele (pirouette dedans perna esq.)

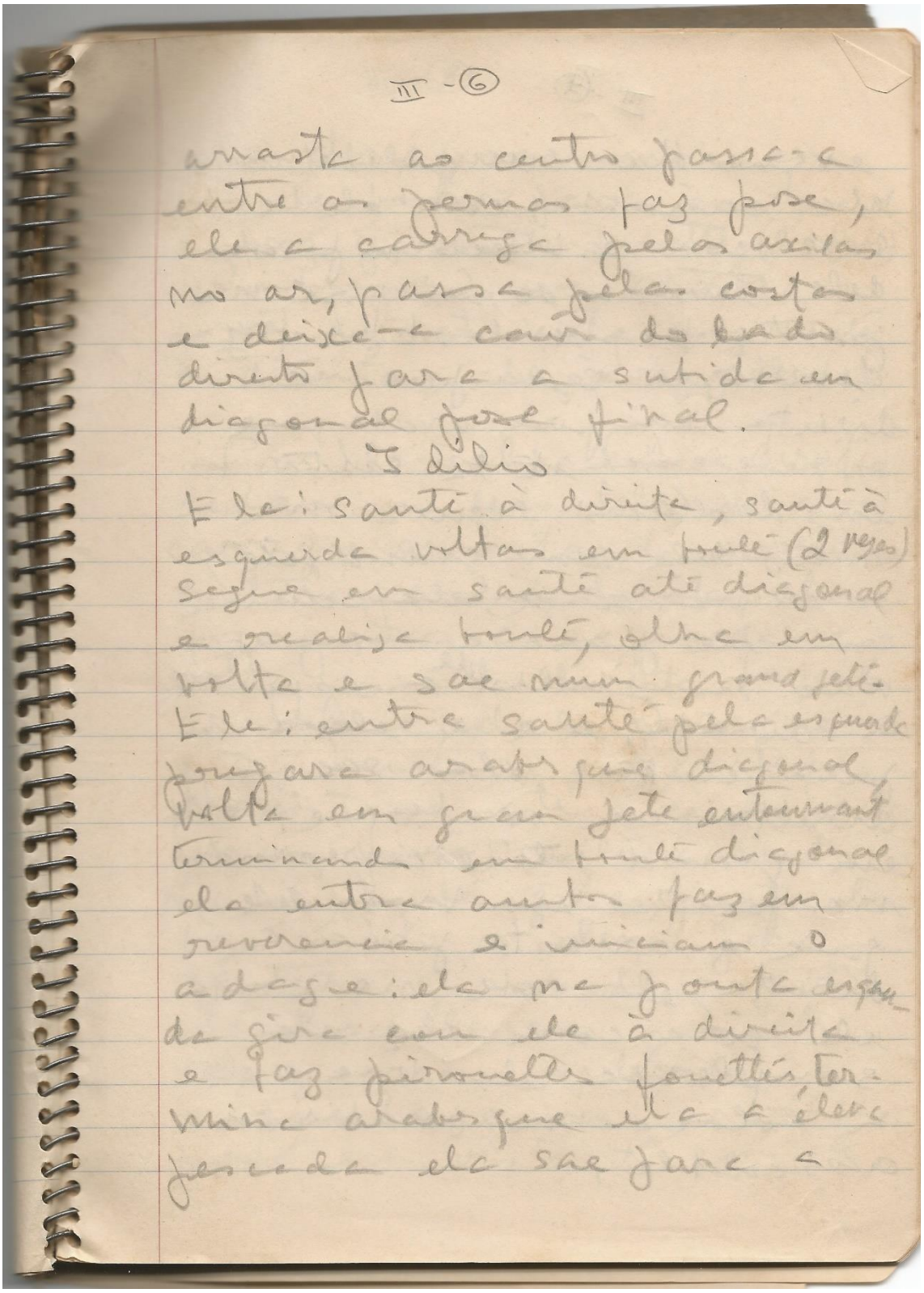
Anexo III.3.A. Caderno



III (5)

ela a deve em pescada
coloca-a no ombro direito
deixa-a escorregar nas costas
segura pelas axilas coloca-a
no chão e gira com ela
sobre as pontas no chão,
coloca-se à esquerda e a
toma nos braços em cambré,
coloca-a à direita e gira
com ela em atitude (2 vezes)
fazem pose (ela de costas
para ele) ela sai à direita,
ele segue procurando-a,
ela surge novamente, ele
a toma nos braços em grande
salto pescada no ar, ela desce
em cambré ~~separam-se num~~
~~impeto~~ ele a arrasta para
a esquerda faz pose com
ela a cambré, separam-se num
impeto ela o atrai para si
a direita em diagonal
arabesque (ele no joelho 3 vezes)
ele a toma nos braços a

Anexo III.3.A. Caderno



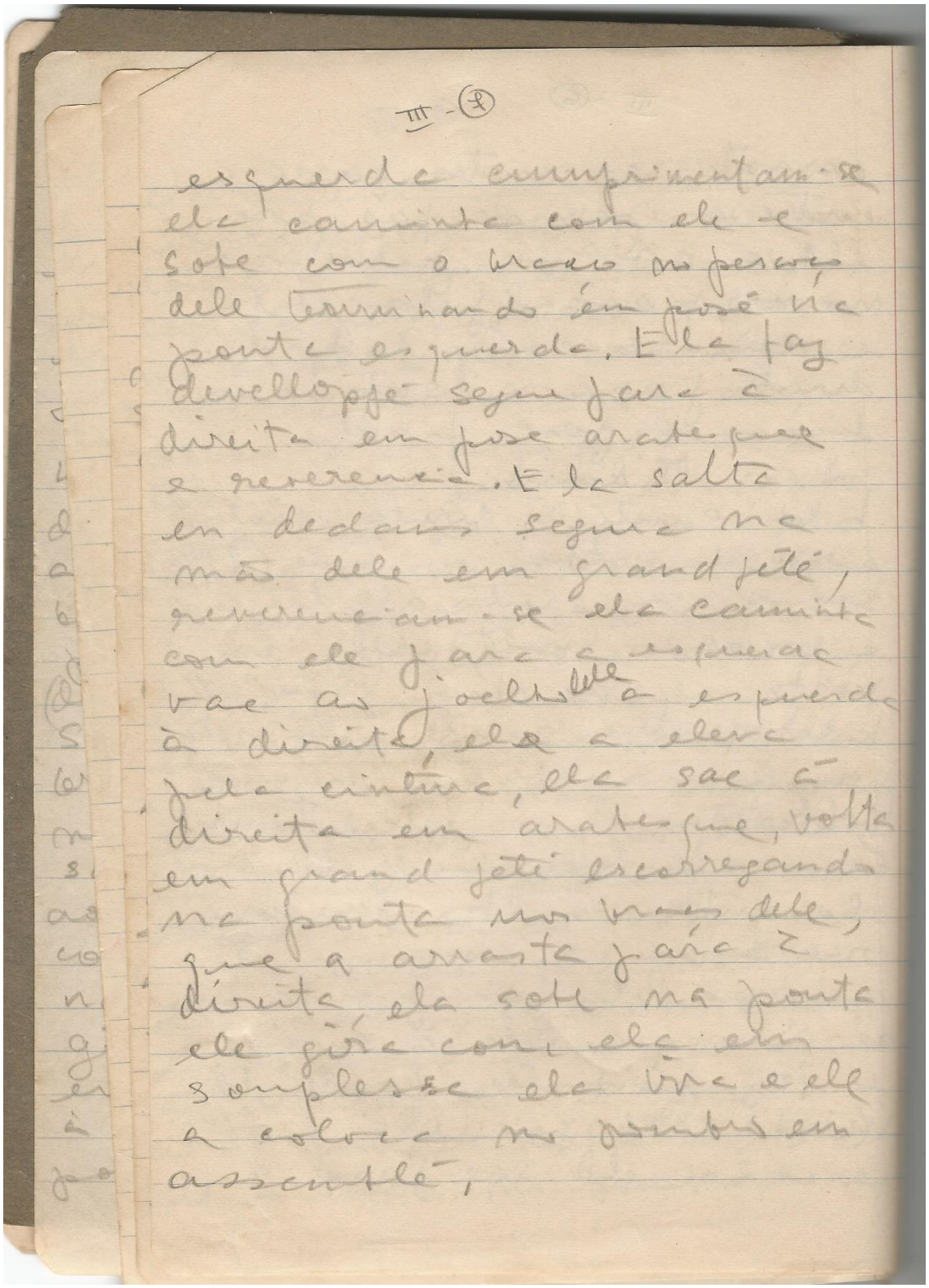
III - ⑥

arrasta ao centro passa-a
entre as pernas faz pose,
ele a carrega pelas axilas
no ar, passa pelas costas
e deixa-a com os braços
direitos para a saída em
diagonal pose final.

5 dias

Ele: sauté à direita, sauté à
esquerda voltas em tourné (2 vezes)
segue em sauté até diagonal
e realiza tourné, olha em
volta e sai num grand jeté.
Ele: entra sauté pela esquerda
começa arabesque diagonal
volta em grand jeté entournant
terminando em tourné diagonal
ela entra antes faz em
reverência e iniciam o
adagio: ela na ponta segura
da cintura com ele à direita
e faz pirouette fouetté ter-
mina arabesque ele a ajuda
descida ela sai para a

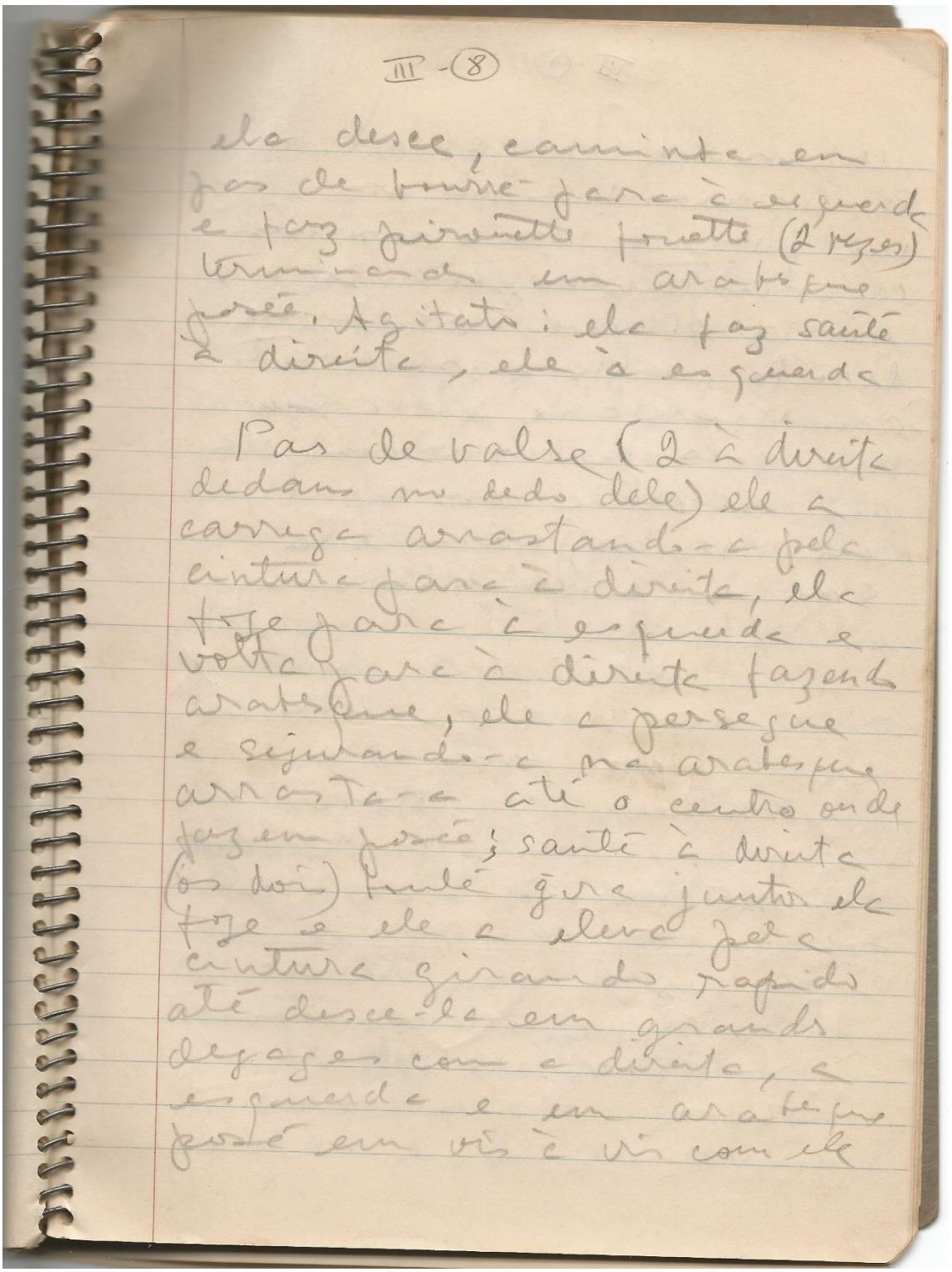
Anexo III.3.A. Caderno



III - (8)

esquerda cumprimentam-se
ela caminha com ele e
sobe com o braço no pescoço
dele terminando em posé na
ponta esquerda. Ela faz
developpé segue para à
direita em fase arabesque
e reverencia. Ela salta
em dedans segura na
mão dele em grand jeté,
reverenciam-se ela caminha
com ele para a esquerda
vae ao joelho dele a esquerda
à direita, ela a eleva
pela cintura, ela sae à
direita em arabesque, volta
em grand jeté escorregando
na ponta nos braços dele,
que a arranta para à
direita ela sobe na ponta
ele gira com ela em
simplesse ela vira e ele
a coloca nos braços em
assemblé,

Anexo III.3.A. Caderno

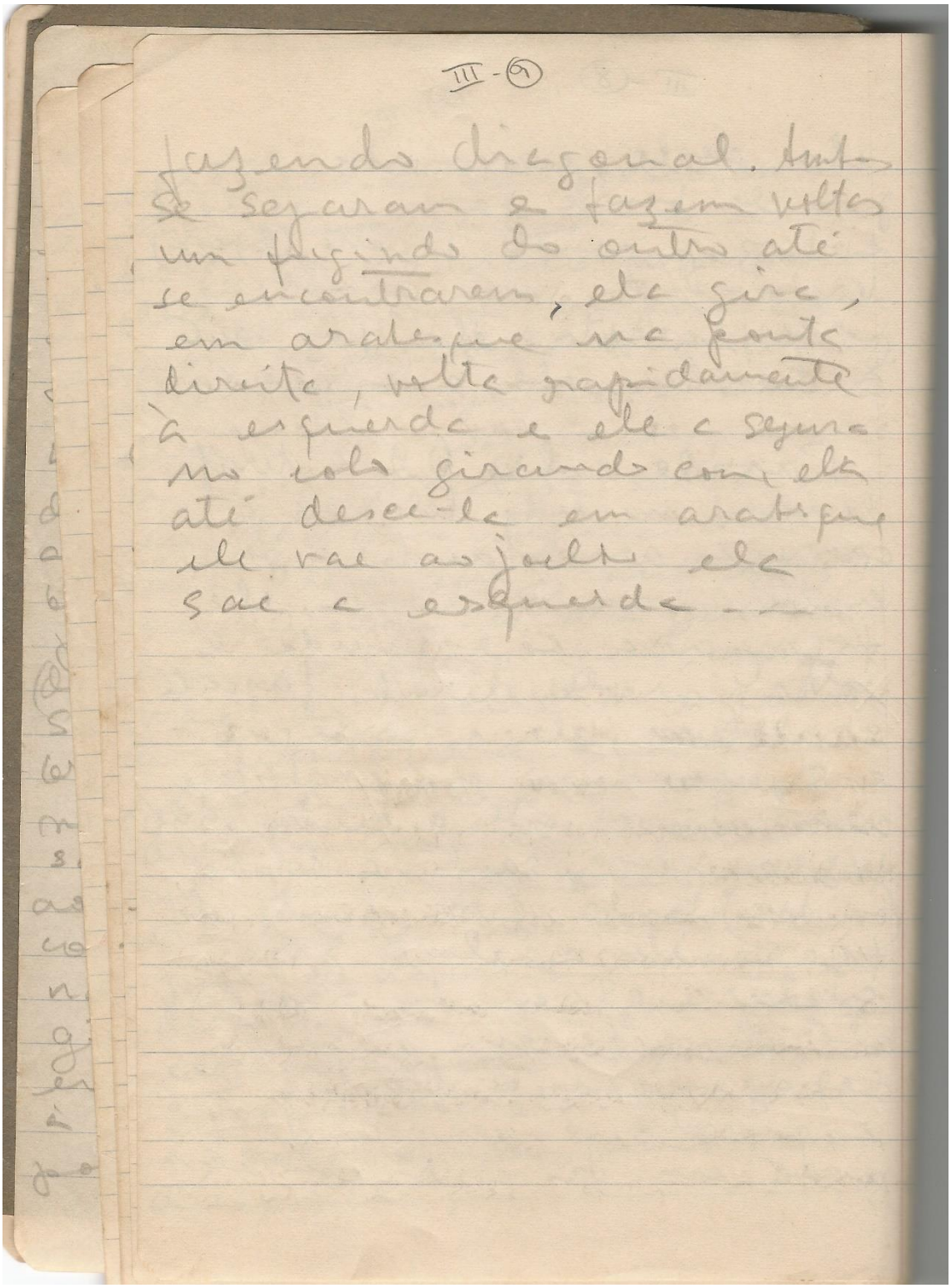


III - (8)

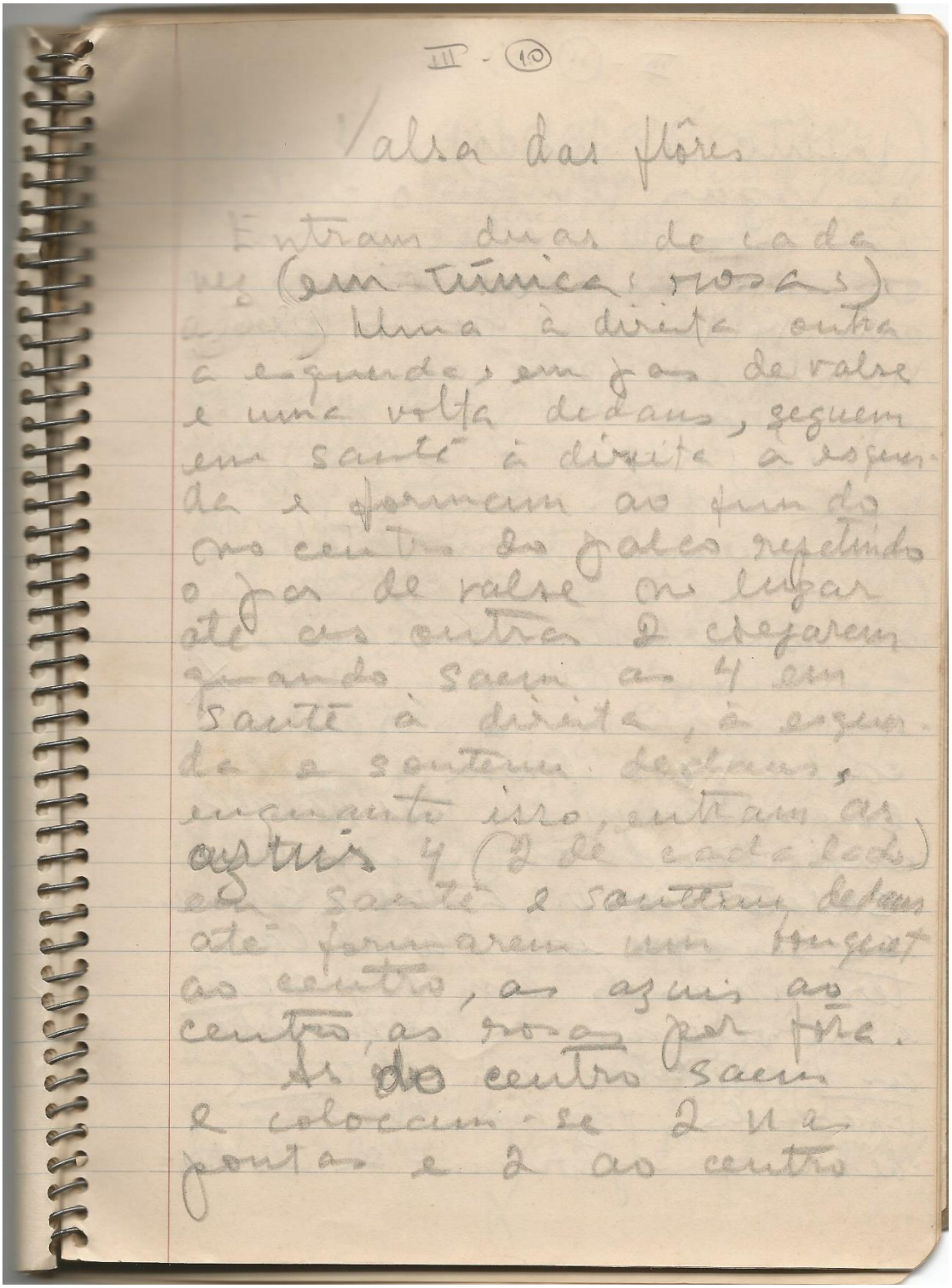
ela desce, caminha em
pas de bourré para à esquerda
e faz pirouette fouetté (2 vezes)
terminando em arabesque
penchée. Agitato: ele faz saute
à direita, ele à esquerda

Pas de valse (2 à direita
dedans no dedo dele) ele a
carrega arrastando-a pela
cintura para à direita, ele
fica de frente para à esquerda e
volta para à direita fazendo
arabesque, ele a persegue
e sejurando-a na arabesque
arrasta-a até o centro onde
fazem posé; saute à direita
(os dois) fouetté gira junto dela
fica de frente e ele a eleva pela
cintura girando rapido
até descê-la em grands
degagés com a direita, a
esquerda e em arabesque
posé em vis à vis com ela

Anexo III.3.A. Caderno



Anexo III.3.A. Caderno

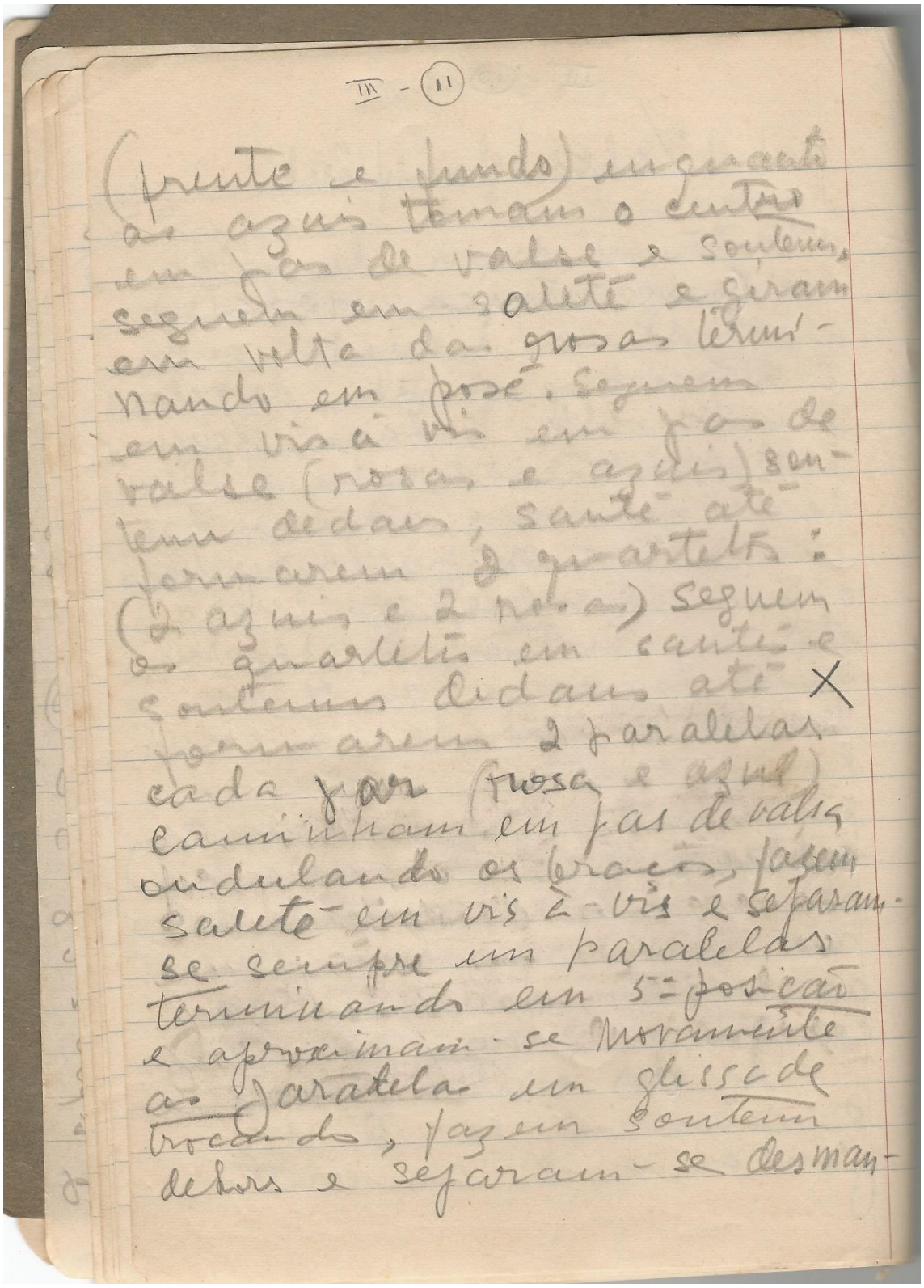


III - (10)

Valsa das flôres

Entram duas de cada vez (em túnicas rosas) uma à direita outra à esquerda, em jeu de valse e uma volta dadas, seguem em saute à direita à esquerda e formam ao fundo ao centro do palco repetindo o jeu de valse ao lugar até ao outro 2 chegarem quando saem as 4 em saute à direita, à esquerda e sautam dadas, enquanto isso, entram as asas 4 (2 de cada lado) em saute e sautam dadas até formarem um triangulo ao centro, as asas ao centro, as rosas por fora. As do centro saem e colocam-se 2 na ponta e 2 ao centro

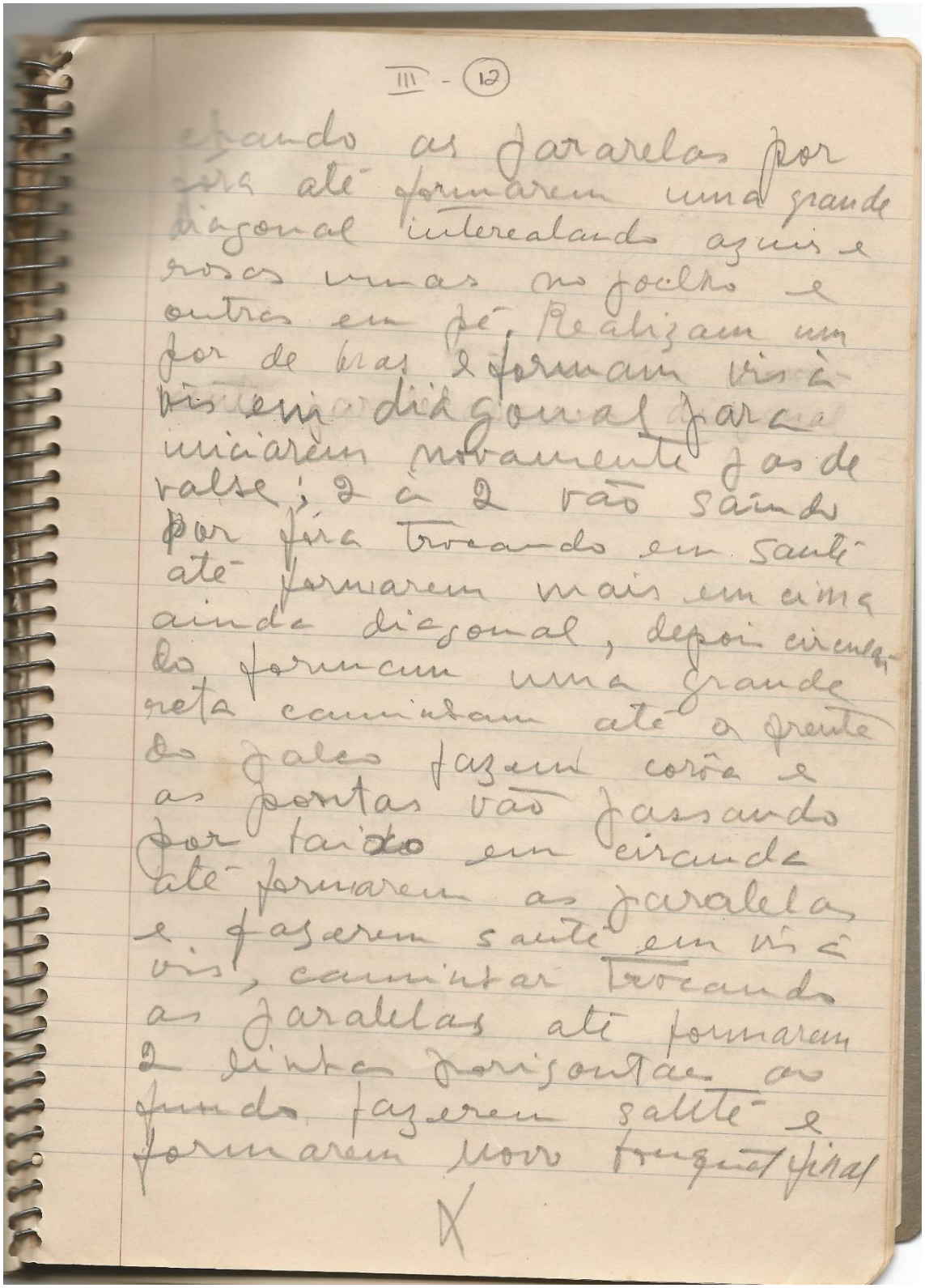
Anexo III.3.A. Caderno



III - (11)

(frente e fundo) enquanto
os azuis tomam o centro
em par de valse e sorriem,
seguem em salete e giram
em volta dos grous terminando em pose. Seguem
em vis à vis em par de
valse (rosas e azuis) sor-
riem dedans, saute até
formarem 2 quartetos:
(2 azuis e 2 rosas) seguem
os quartetos em saute e
sorriem dedans até X
formarem 2 paralelas
cada par (rosa e azul)
caminham em pas de valse
ondulando os braços, fazem
salete em vis à vis e separam-
se sempre em paralelas
terminando em 5ª posição
e aproximam-se normalmente
as paralelas em glissade
trocadas, fazem sorriem
dehors e separam-se desmar-

Anexo III.3.A. Caderno

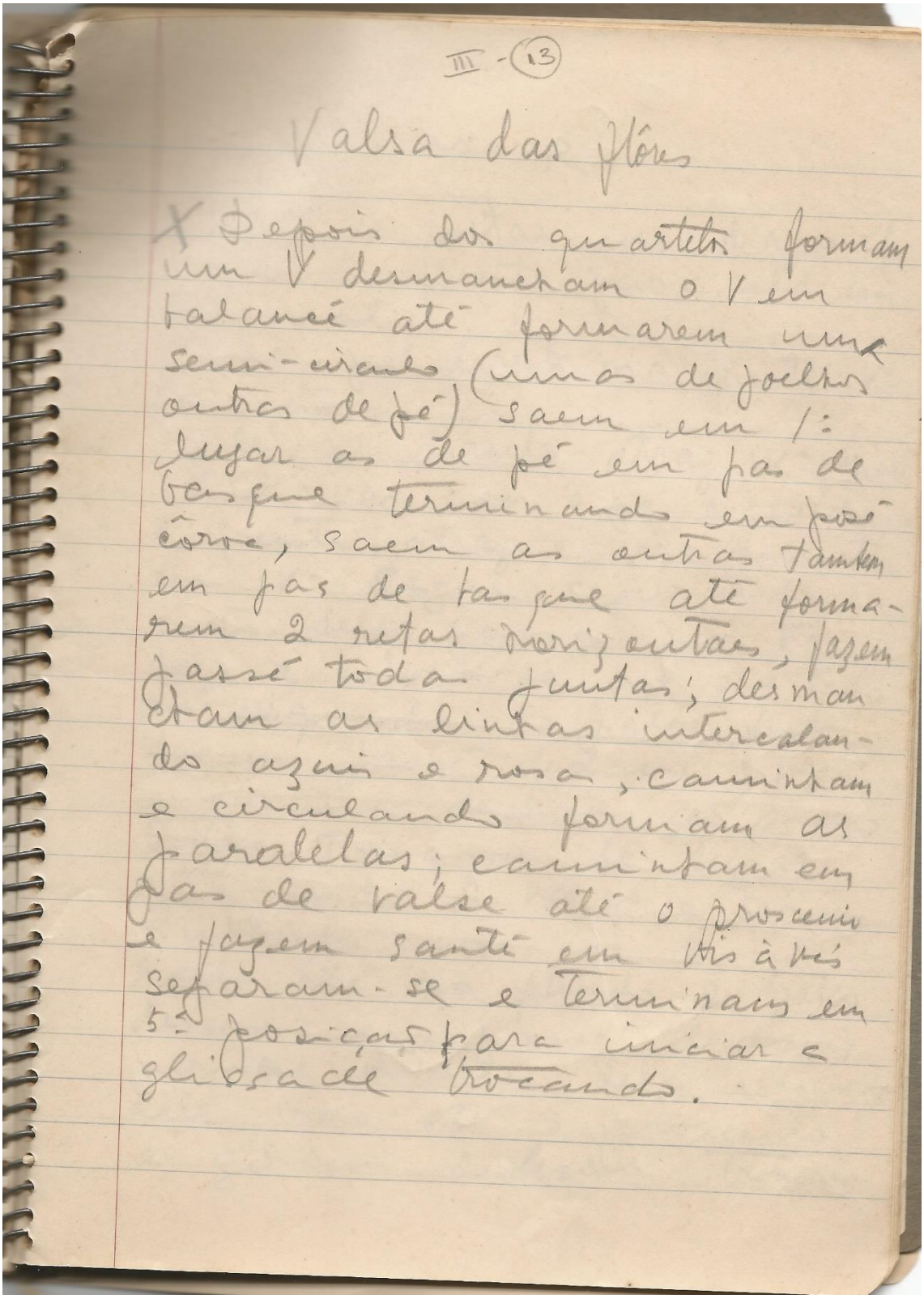


III - (12)

ejando as fararelas por
fora até formarem uma grande
diagonal intercalando azuis e
rosas umas no joelho e
outras em pé. Realizam um
for de bras e formam vis à
vis em diagonal para
iniciarem novamente fas de
valse; 2 à 2 vão saindo
por fora trocando em saut
até formarem mais em cima
ainda diagonal, depois circula
do formam uma grande
reta caminham até a frente
os fales fazem corôa e
as pontas vão passando
por baixo em circula
até formarem as fararelas
e fazerem saut em vis à
vis, caminhar trocando
as fararelas até formarem
2 linhas horizontais ao
fundo fazerem saute e
formarem novo troque final

X

Anexo III.3.A. Caderno

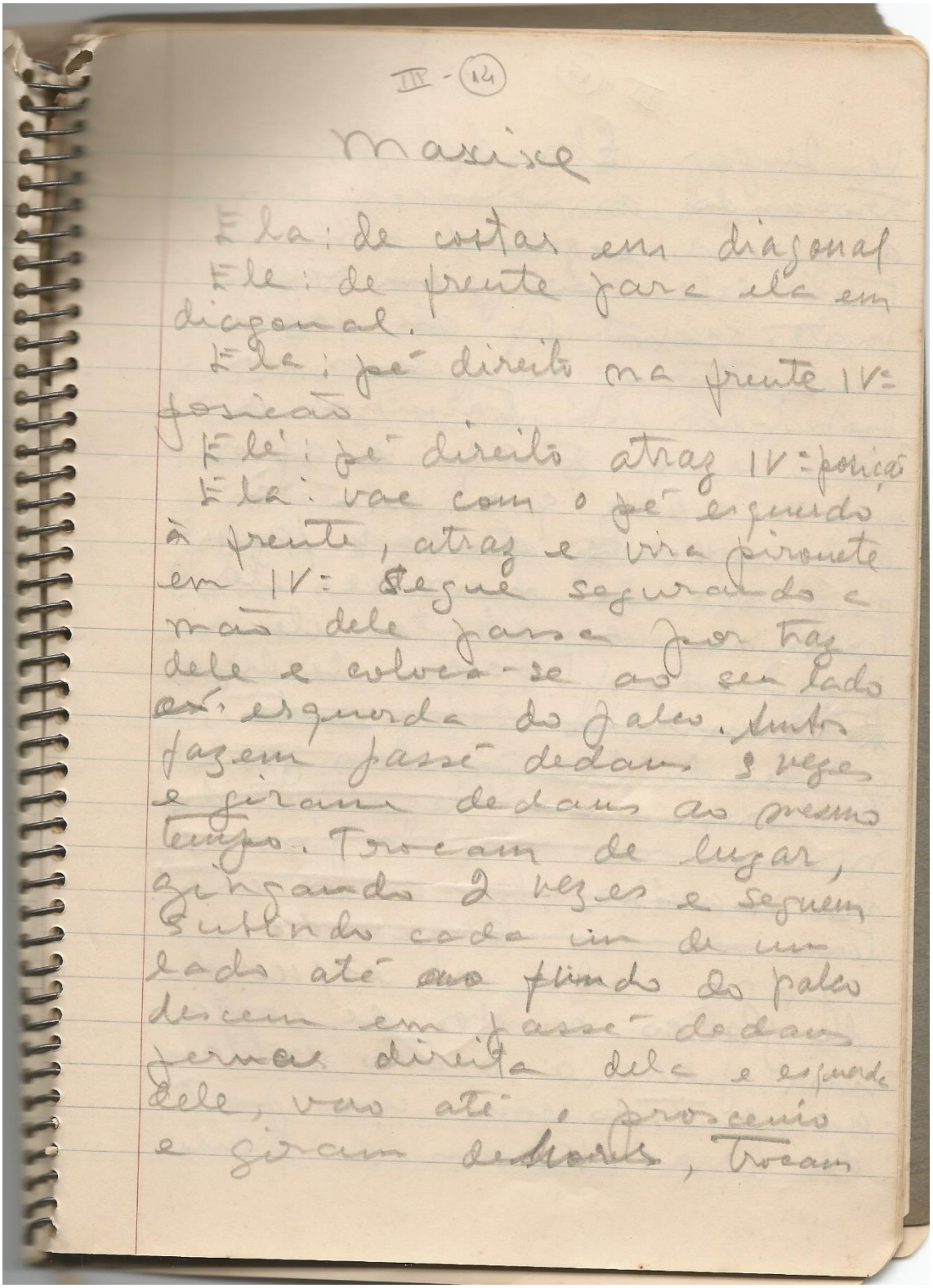


III - (13)

Valsa das flôres

X Depois dos quartetos formam um V desmancham o V em balancé até formarem uma semi-circulo (umas de joelhos outras de pé) saem em 1: lugar as de pé em pas de basque terminando em posição, saem as outras tambem em pas de basque até formarem 2 retas horizontais, fazem passé toda juntas; desmanchan as linhas intercalando azul e rosa, caminham e circulando formam as paralelas; caminham em pas de valse até o proscenio e fazem santé em dois à dois separam-se e terminam em 5ª posição para iniciar a glissade rocando.

Anexo III.3.A. Caderno

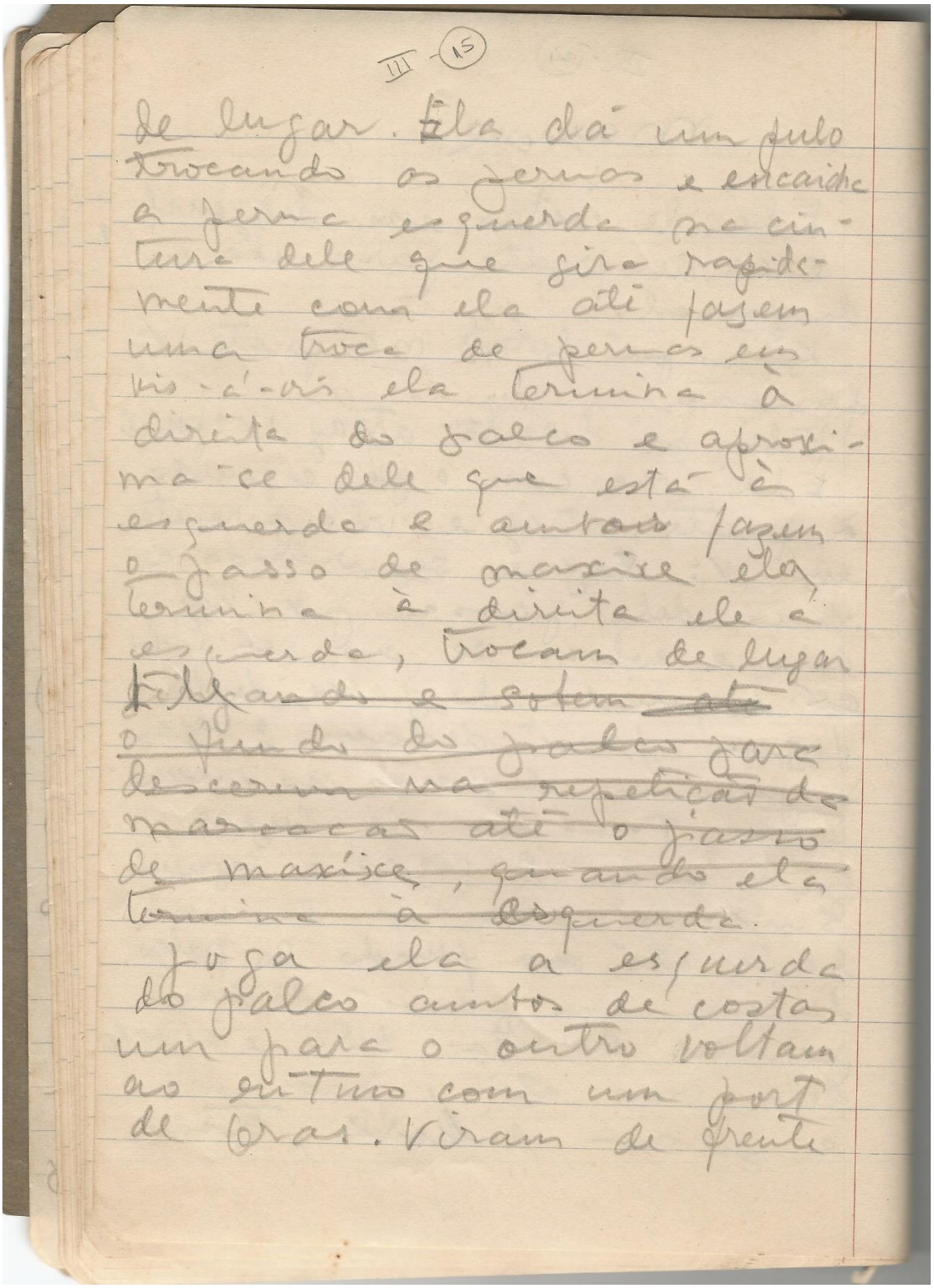


III - (14)

Masisa

Ela: de costas em diagonal
Ele: de frente para ela em diagonal.
Ela: pé direito na frente IV: posição
Ele: pé direito atrás IV: posição
Ela: vae com o pé esquerdo à frente, atraz e vira pirouete em IV: Segue segurando a mão dele passa por traz dele e volta-se ao seu lado esquerda do palco. Juntos fazem passé dedans 2 vezes e giram dedans ao mesmo tempo. Trocam de lugar, cruzando 2 vezes e seguem sautando cada um de um lado até ao fundo do palco descem em passé dedans fermam direita dela e esquerda dele, vão até o proscenio e giram dehors, Trocam

Anexo III.3.A. Caderno

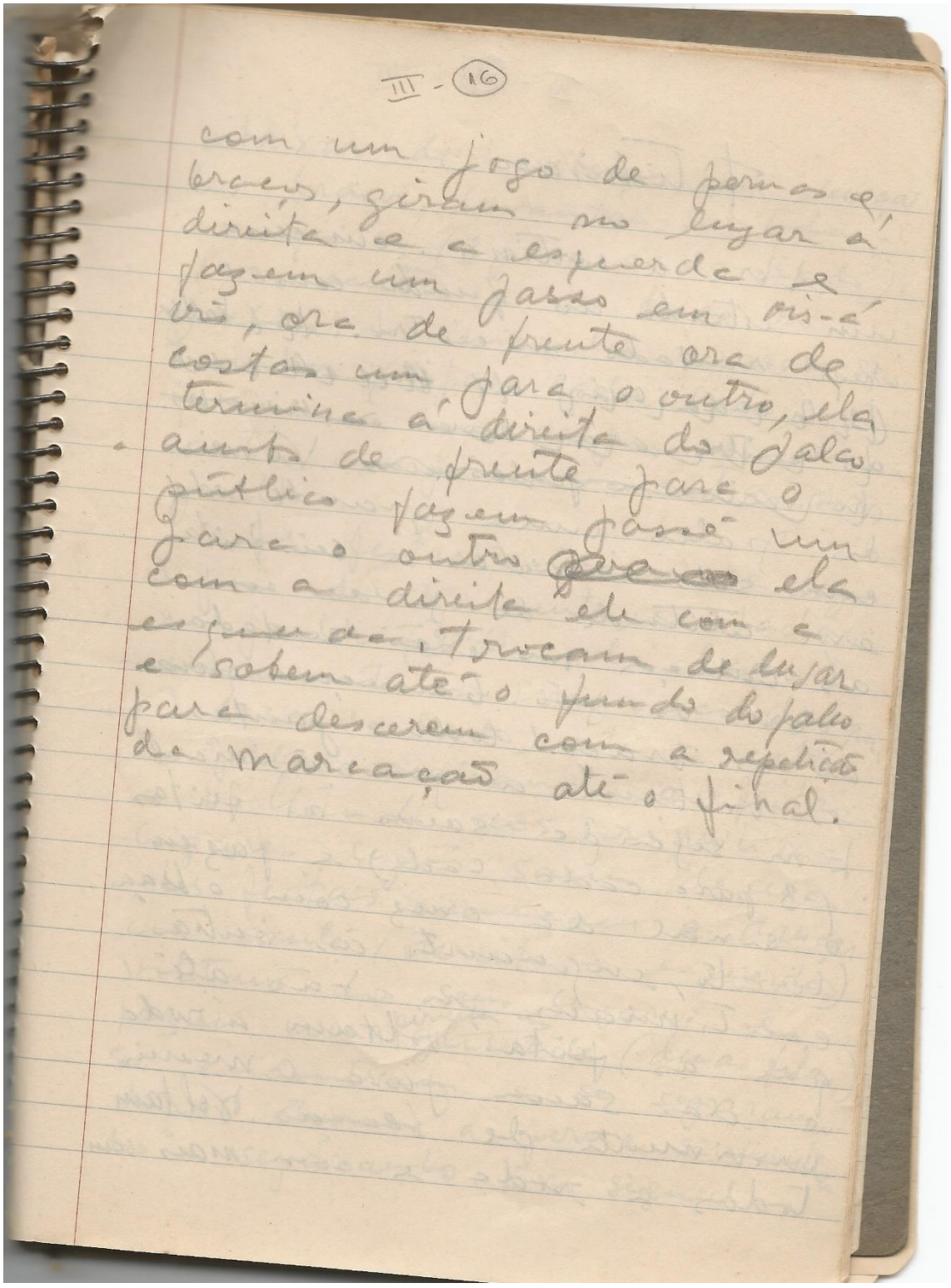


II 15

de lugar. Ela dá um pulo trocando as pernas e encaixa a perna esquerda na cintura dele que gira rapidamente com ela até fazem uma troca de pernas enquanto ela termina à direita do palco e aproxima-se dele que está à esquerda e ambos fazem o passo de maxixe ela termina à direita dele à esquerda, trocam de lugar ~~trocando e voltam até o fim do palco para descerem na repetição de macacas até o passo de maxixe, quando ela termina à esquerda.~~

Fogem ela à esquerda do palco ambos de costas um para o outro voltam ao ritmo com um port de bras. Viram de frente

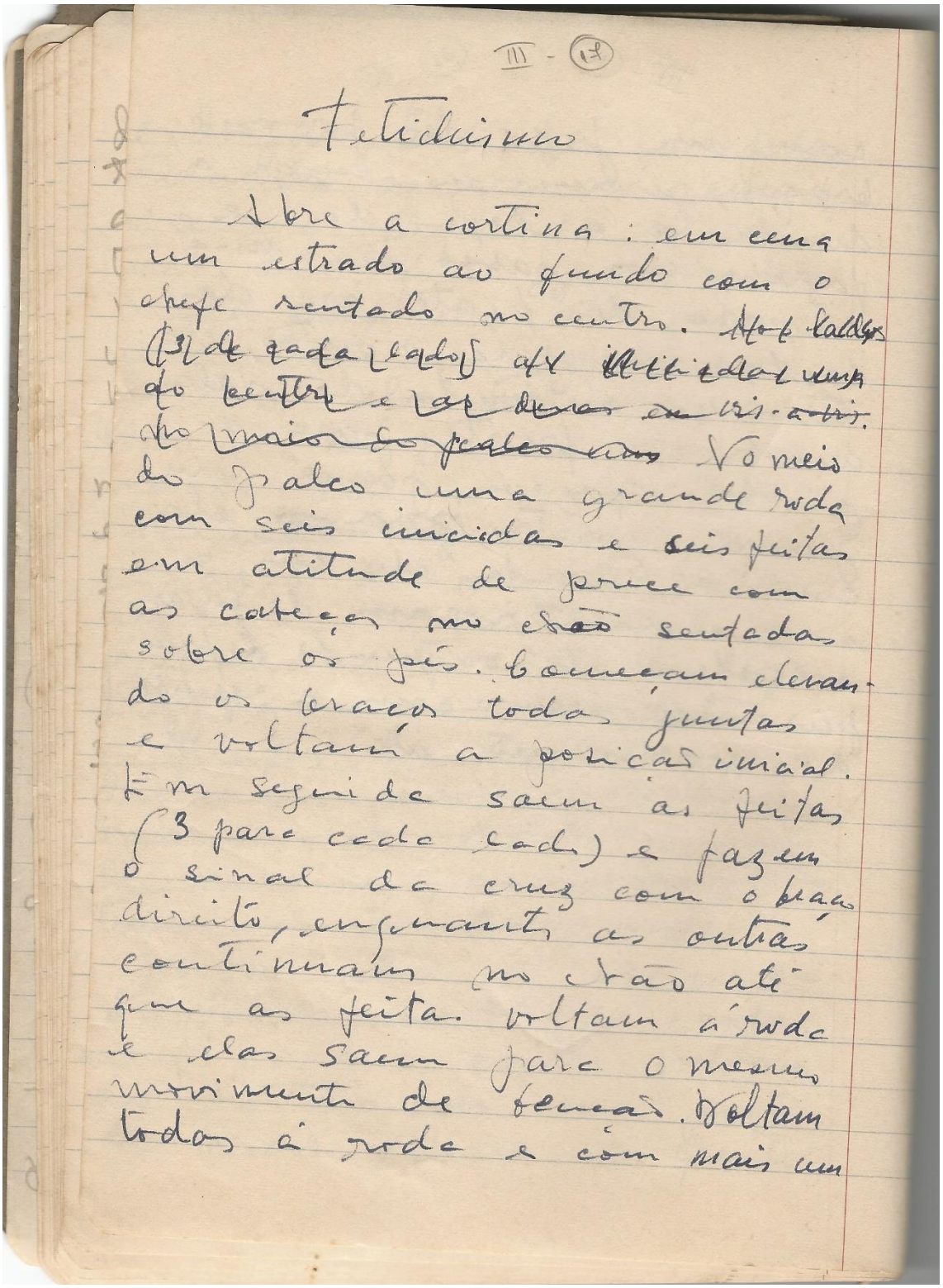
Anexo III.3.A. Caderno



III - (16)

com um jogo de pernas e braços, giram no lugar à direita e a esquerda e fazem um passo em vis-à-vis, ora de frente ora de costas um para o outro, ela termina à direita do galo. Ambos de frente para o público fazem passo um para o outro ela com a direita ele com a esquerda. Trocam de lugar e sobem até o fundo do palco para descerem com a repetição da marcação até o final.

Anexo III.3.A. Caderno

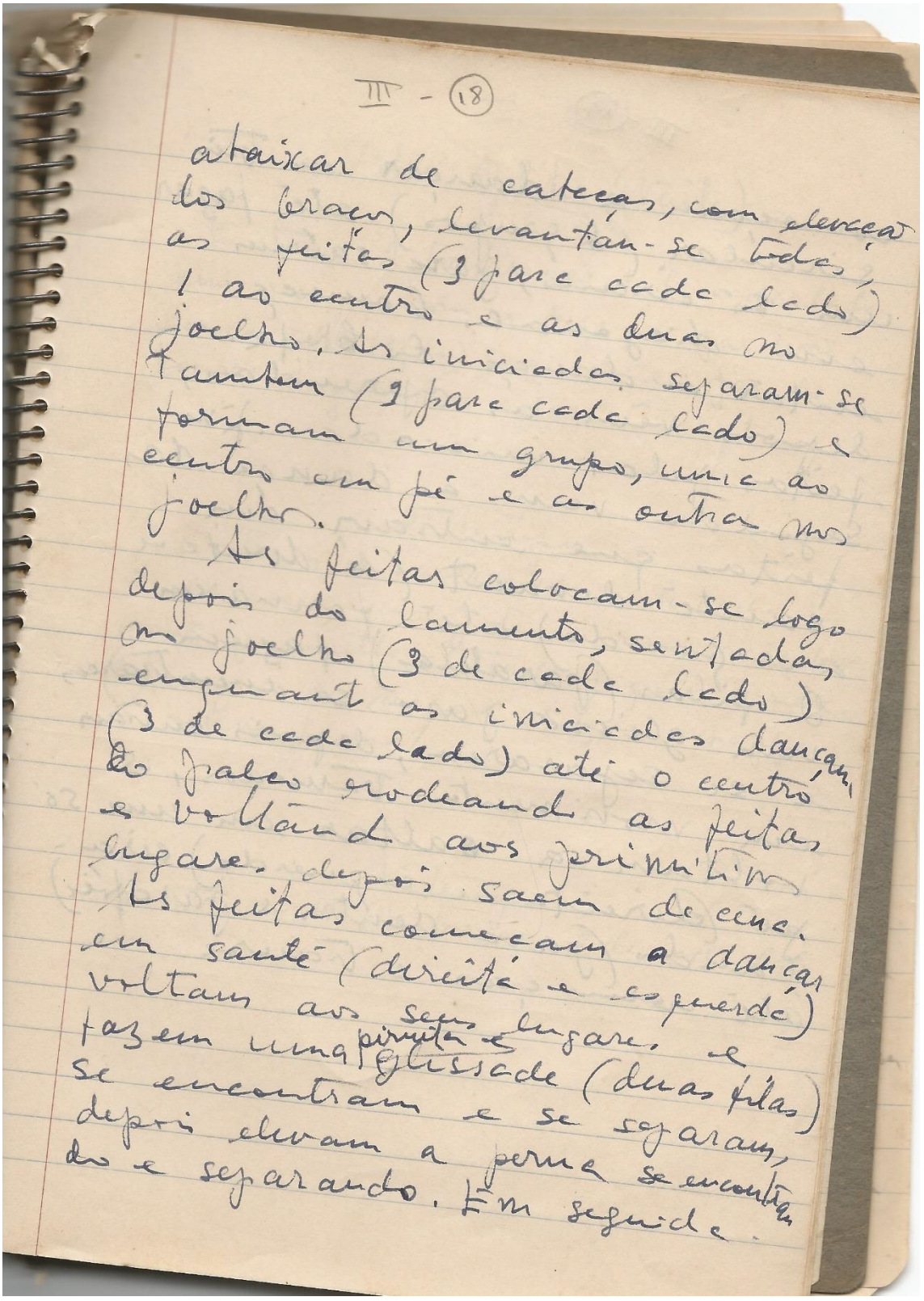


III - (17)

Feticismo

Abre a cortina: em cena um estrado ao fundo com o chefe sentado no centro. Mot Kaldas (3 de cada lado) dá ~~[illegible]~~ volta ~~[illegible]~~ no meio do palco uma grande roda com seis iniciadas e seis feitas em atitude de prece com as cabeças no chão sentadas sobre os pés. Começam elevando os braços todas juntas e voltam à posição inicial. Em seguida saem as feitas (3 para cada lado) e fazem o sinal da cruz com o braço direito, enquanto as outras continuam no chão até que as feitas voltam à roda e elas saem para o mesmo movimento de fêmeas. Voltam todas à roda e com mais um

Anexo III.3.A. Caderno



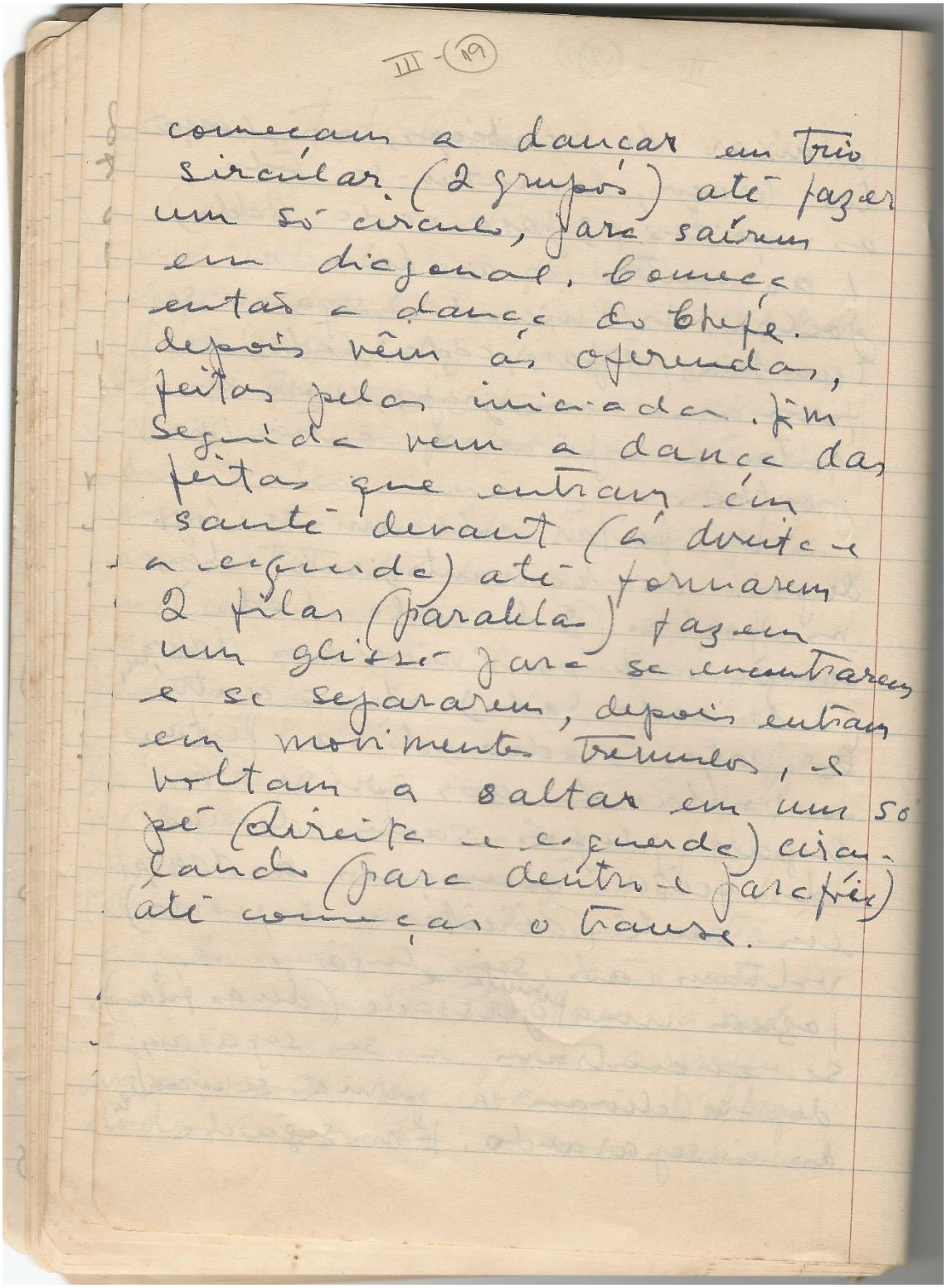
III - (18)

abaixar de cabeças, com abertura dos braços, levantam-se todos, as feitas (3 para cada lado) 1 ao centro e as duas nos joelhos. As iniciadas separam-se também (3 para cada lado) e formam um grupo, uma ao centro em pé e a outra nos joelhos.

As feitas colocam-se logo depois do lamento, sentadas em joelhos (3 de cada lado) enquanto as iniciadas dançam (3 de cada lado) até o centro do palco rodeando as feitas e voltando aos primeiros lugares. depois saem de cena.

As feitas começam a dançar em saudé (direita e esquerda) voltam aos seus lugares. e fazem uma pirueta e ajoelhada (duas filas) se encontram e se separam, depois elevam a perna se encontram e separando. Em seguida

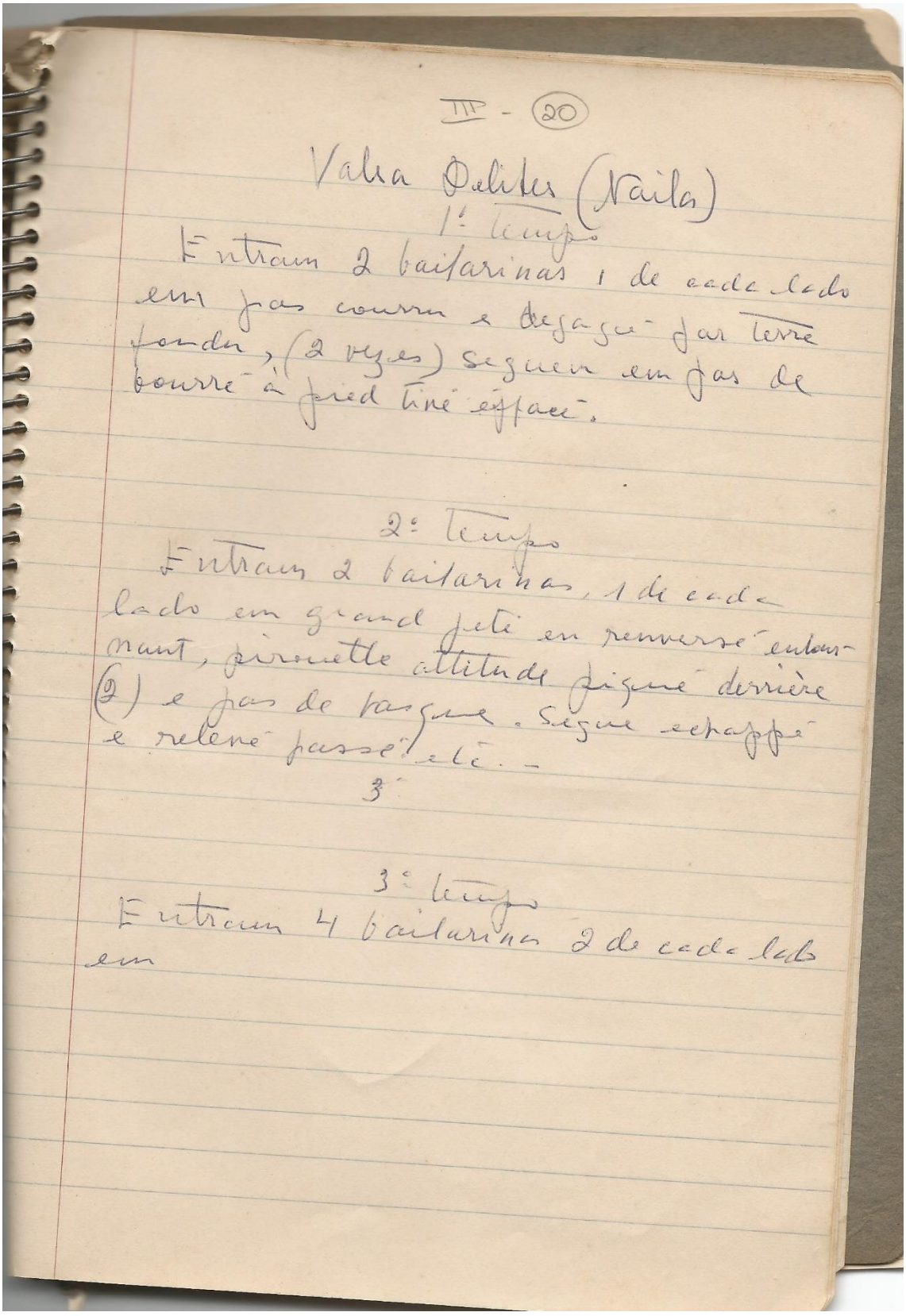
Anexo III.3.A. Caderno



III - (19)

começam a dançar em trio
circular (2 grupos) até fazer
um só círculo, para saírem
em diagonal. Começa
então a dança do Chefe.
Depois vêm as oferendas,
feitas pela iniciada. Em
seguida vem a dança das
feitas que entram em
santé devant (à direita e
a esquerda) até formarem
2 filas (paralela) fazem
um glissé para se encontrarem
e se separarem, depois entram
em movimento tremido, e
voltam a saltar em um só
pé (direita e esquerda) cria-
lando (para dentro e para fóra)
até começar o trance.

Anexo III.3.A. Caderno



III - (20)

Valsa Delibes (Naila)

1º Tempo

Entram 2 bailarinas 1 de cada lado em pas couru e degagé par terre fondu, (2 vezes) seguem em pas de bourré à pied tiré effacé.

2º Tempo

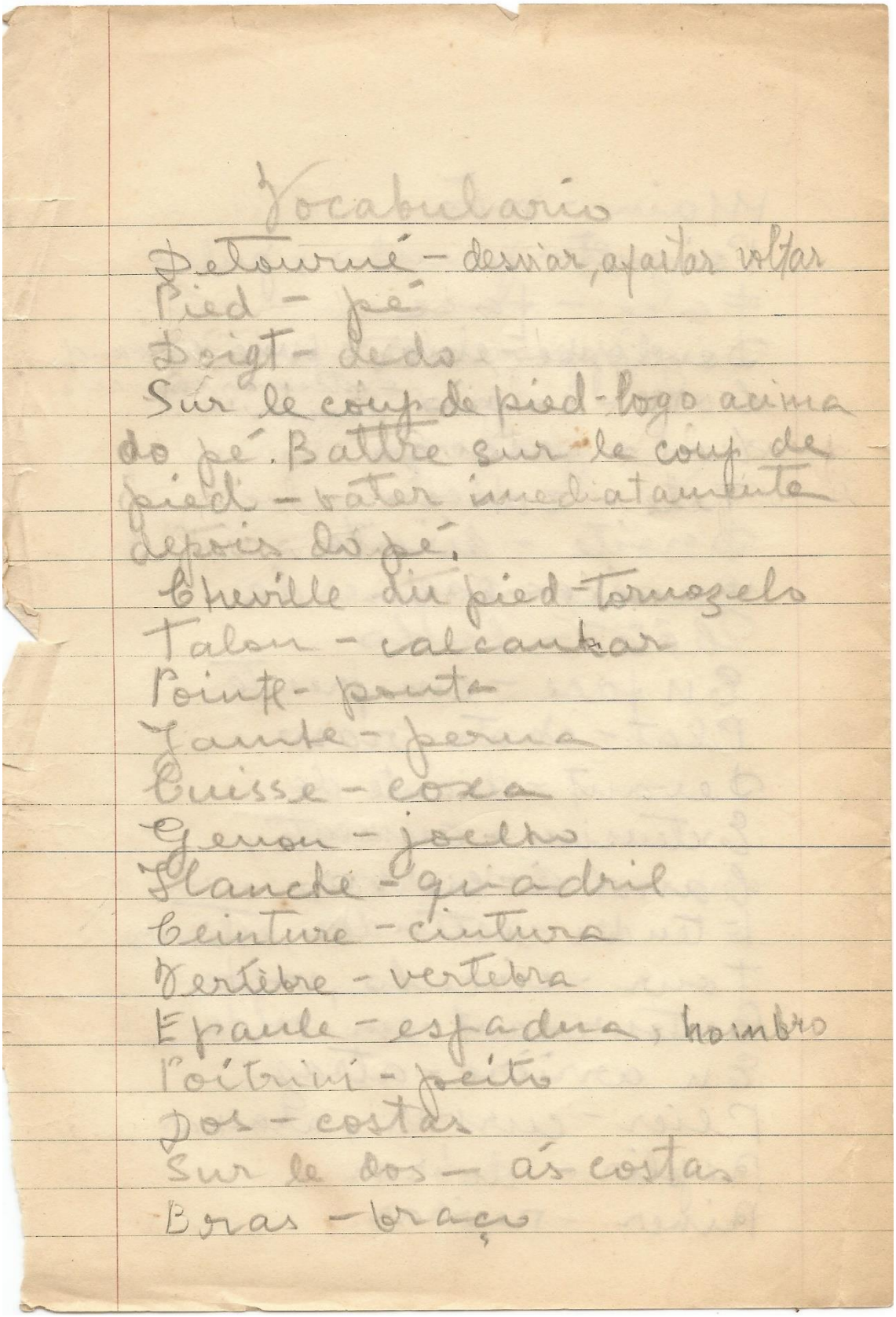
Entram 2 bailarinas, 1 de cada lado em grand jeté en renversé entournant, pirouette attitude piqué derrière (2) e pas de basque. Segue echappé e relevé passé ele. -

3º

3º tempo

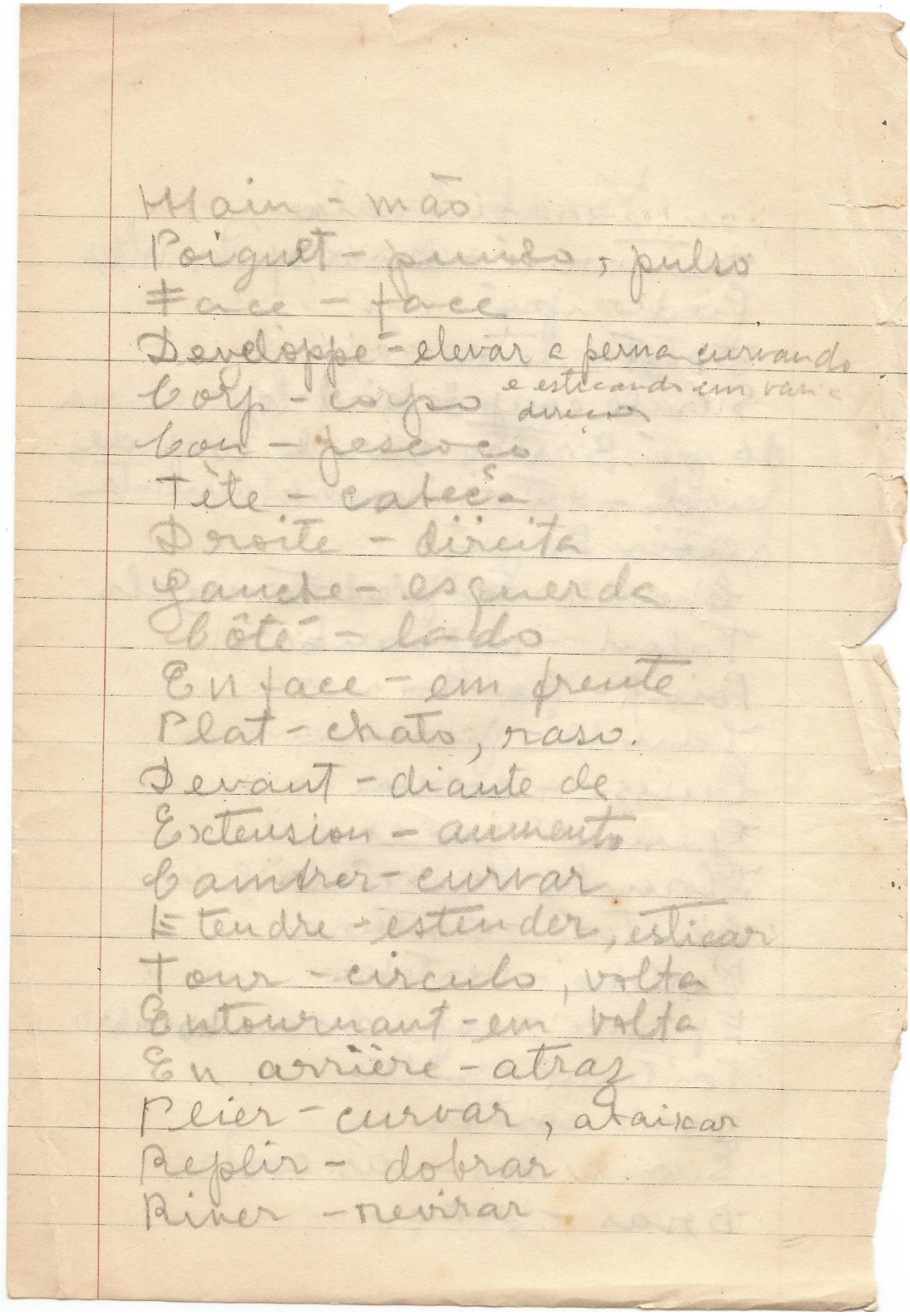
Entram 4 bailarinas 2 de cada lado em

ANEXO III.4. – Glossário e orientações sobre o ballet
Anexo III.4.A. Anotações



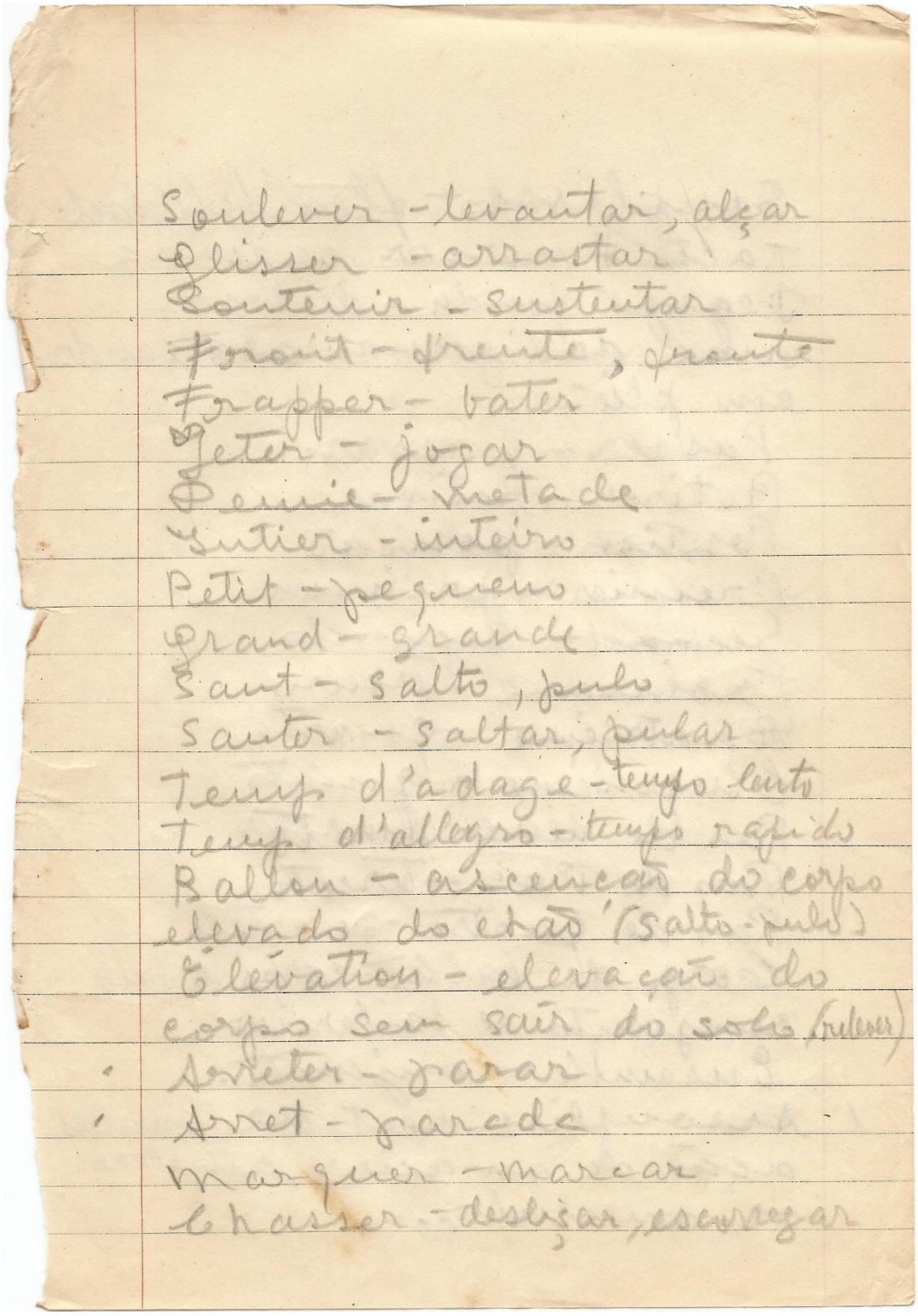
Vocabulário
Detourné – desviar, afastar voltar
Pied – pé
Doigt – dedo
Sur le coup de pied – logo acima do pé. Battre sur le coup de pied – bater imediatamente depois do pé.
Cheville du pied – tornozelo
Talon – calcanhar
Pointe – ponta
Jambe – perna
Cuisse – coxa
Genou – joelho
Flanche – quadril
Ceinture – cintura
Vertèbre – vertebra
Epaule – espadua, hombro
Poitrine – peito
Dos – costas
Sur le dos – ás costas
Bras – braço

Anexo III.4.A. Anotações



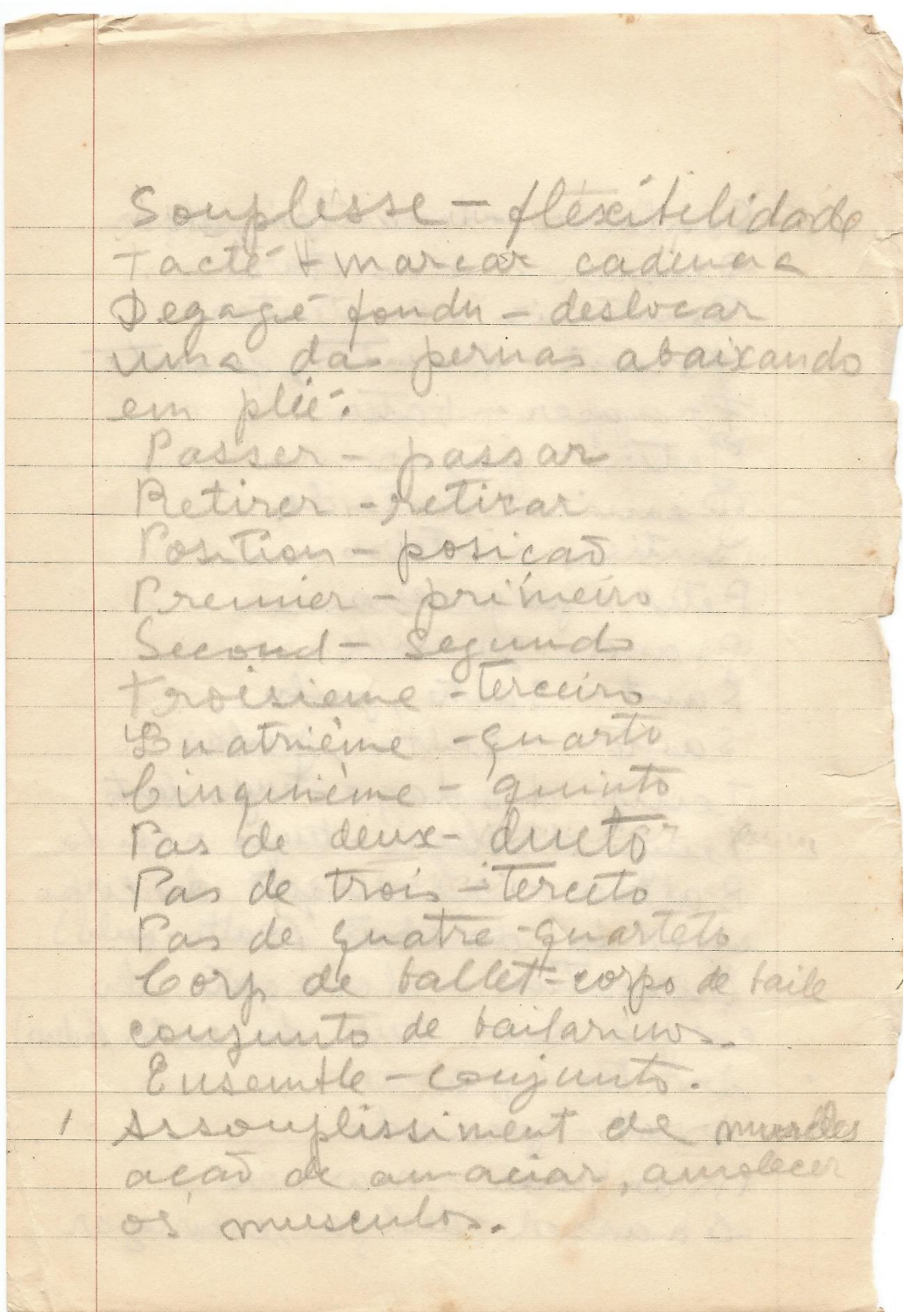
Main - mão
Poignet - punho ; pulso
Face - face
Developpé - elevar a perna curvando e esticando em vários direções
Corp - corpo
Cou - pescoço
Tête - cabeça
Droite - direita
Gauche - esquerda
Côté - lado
En face - em frente
Plat - chato, raso.
Devant - diante de
Extension - aumento
Courber - curvar
Etendre - estender, esticar
Tour - circulo, volta
Entournant - em volta
En arrière - atraz
Plier - curvar, abaixar
Replir - dobrar
Riner - revirar

Anexo III.4.A. Anotações



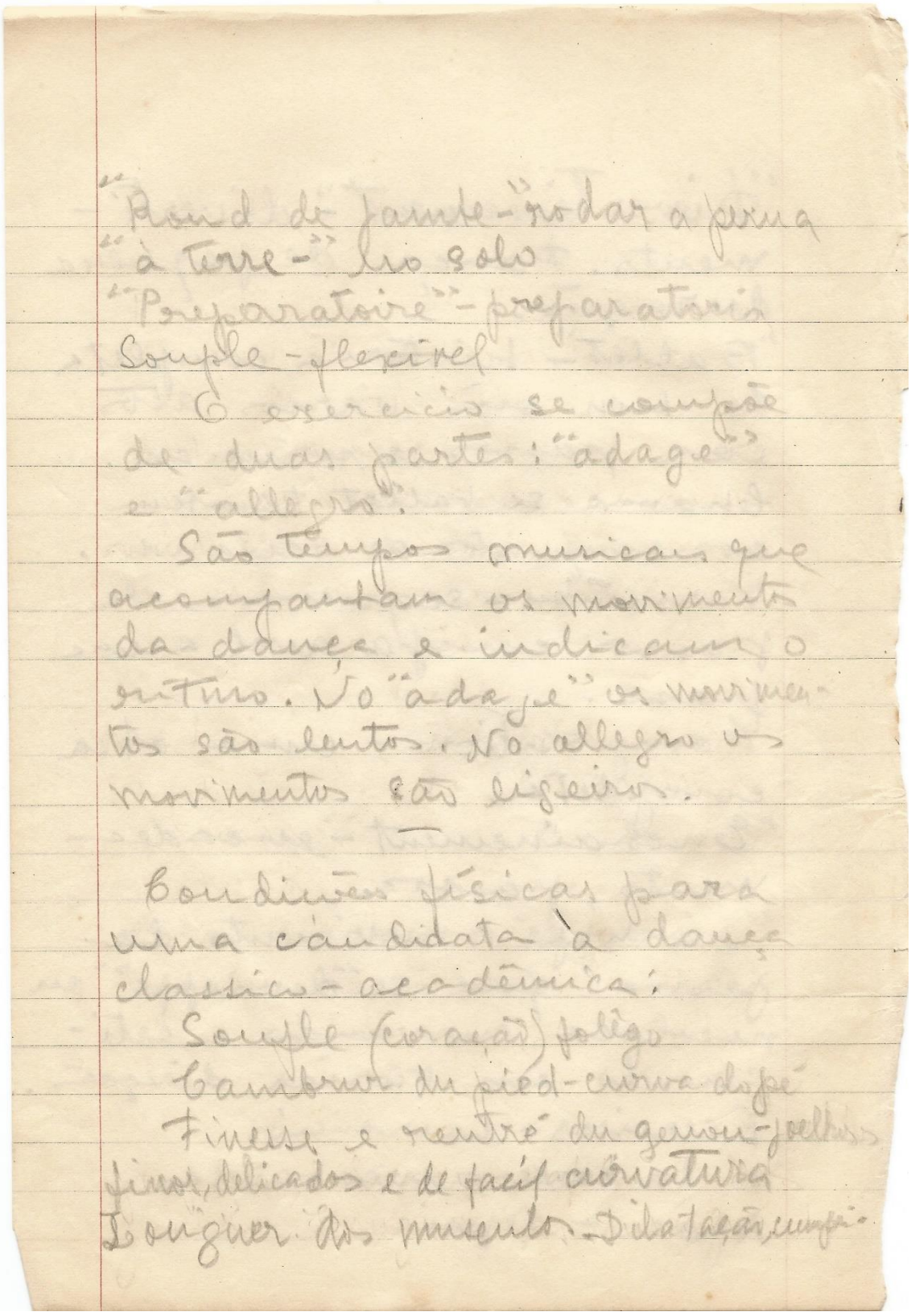
Soulever - levantar, alçar
Glisser - arrastar
Soutenir - sustentar
Front - frente, fronte
Frapper - bater
Jeter - jogar
Jambe - perna
Entier - inteiro
Petit - pequeno
Grand - grande
Saut - salto, pulo
Sauter - saltar, pular
Temps d'adagio - tempo lento
Temps d'allegro - tempo rapido
Ballon - ascenção do corpo elevado do chão (salto - pulo)
Élévation - elevação do corpo sem sair do solo (erguer)
Arreter - parar
Arret - parada
Marquer - marcar
Glisser - deslizar, escorregar

Anexo III.4.A. Anotações



Souplesse – flexibilidade
Tacté + marcar cadência
Dégagé fondu – deslocar
uma das pernas abaixando
em plié.
Passer – passar
Retirer – retirar
Position – posição
Premier – primeiro
Second – Segundo
Troisième – Terceiro
Quatrième – quarto
Cinquième – quinto
Pas de deux – dueto
Pas de trois – terceto
Pas de quatre – quarteto
Corp de ballet – corpo de baile
conjunto de bailarinos.
Ensemble – conjunto.
Assouplissement de muscles
ação de amaciar, amolecer
os músculos.

Anexo III.4.A. Anotações



"Rond de jambe" - rodar a perna
"à Terre" - no solo
"Preparatoire" - preparatória
Souple - flexível

O exercício se compõe de duas partes: "adage" e "allegro".

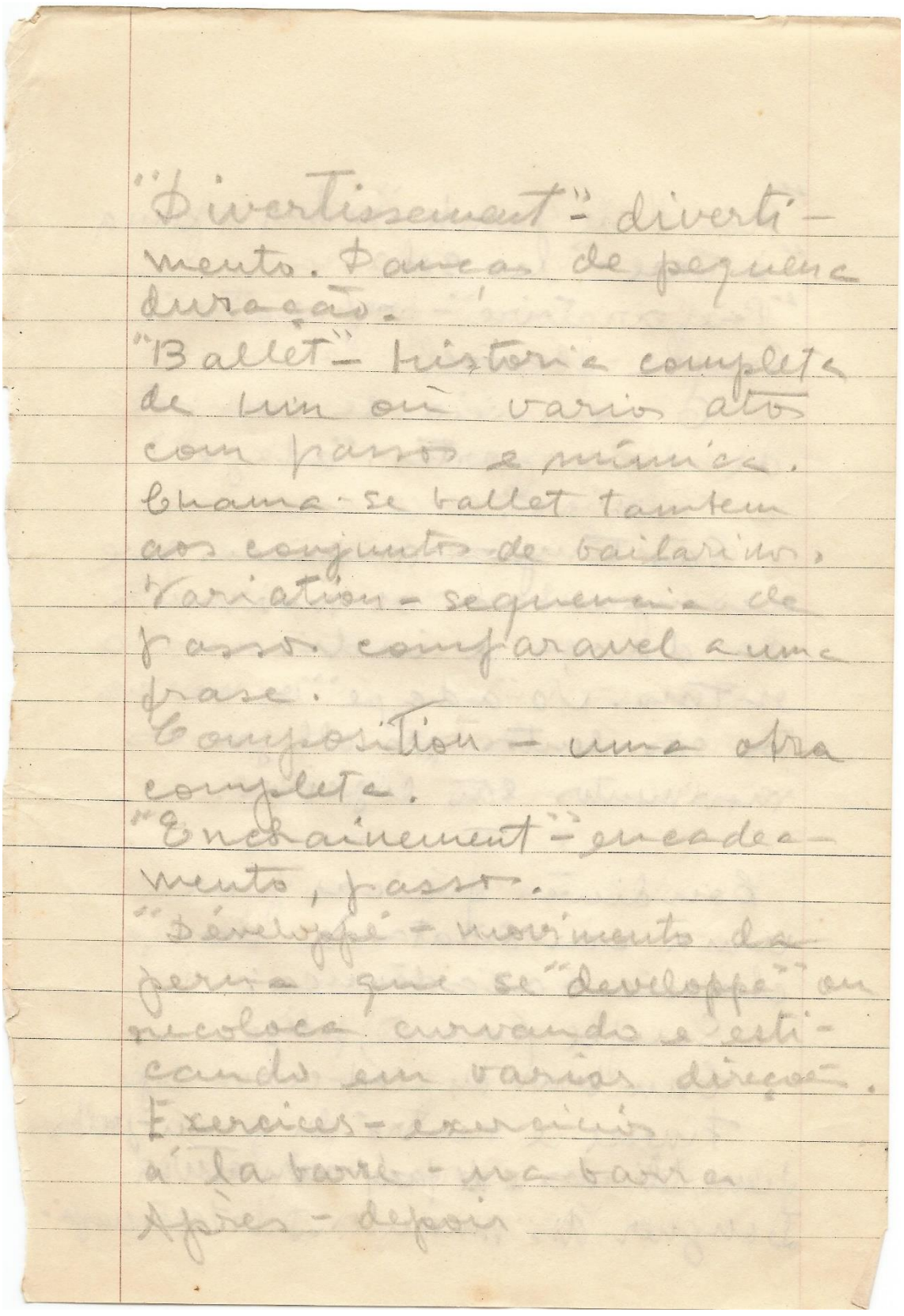
São tempos musicais que acompanham os movimentos da dança e indicam o ritmo. No "adage" os movimentos são lentos. No allegro os movimentos são ligeiros.

—

Condições físicas para uma candidata à dança clássico-acadêmica:

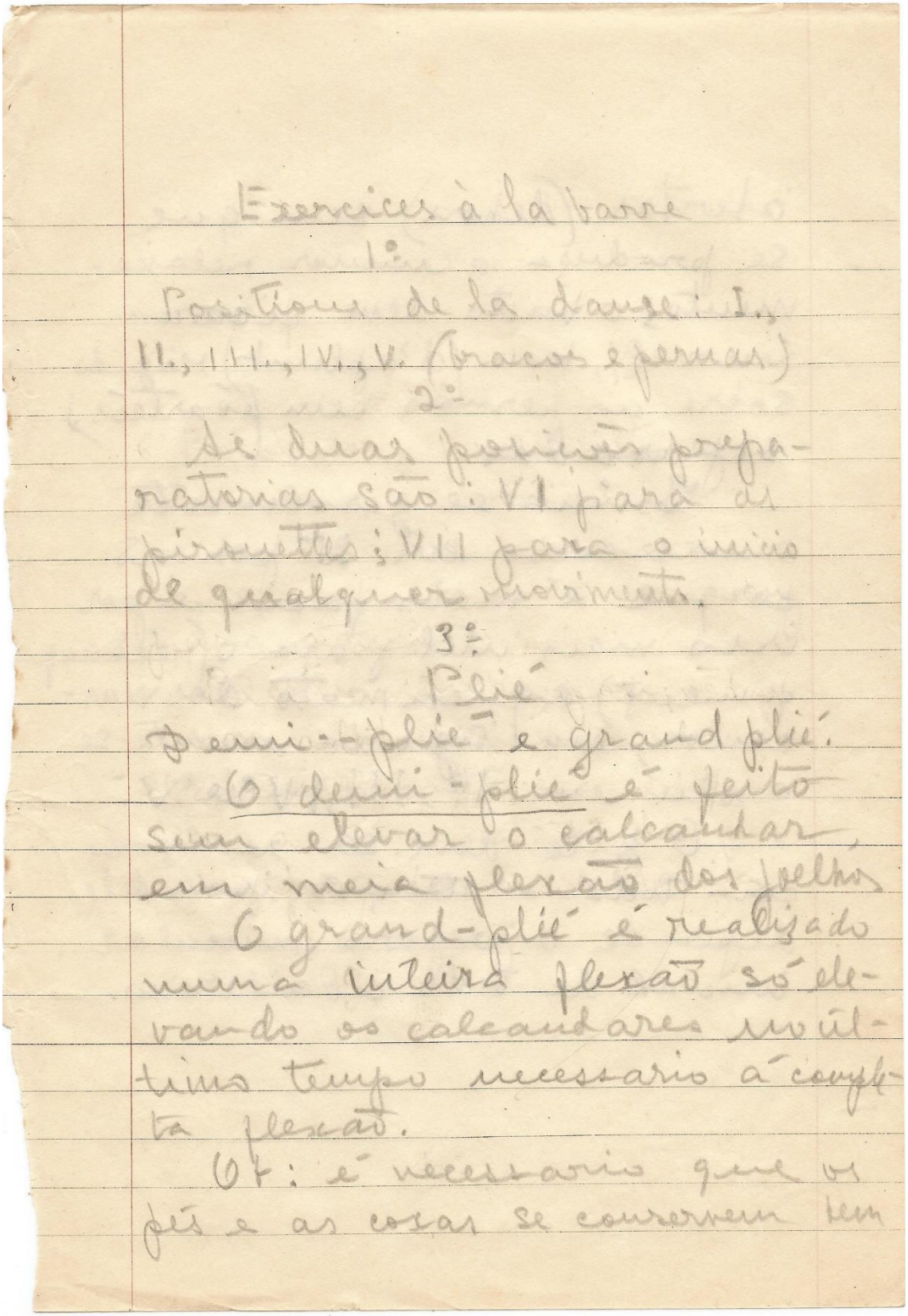
Souple (coração) poligo
Cambrure du pied - curva do pé
Finesse e rentré du genou - joelhos finos, delicados e de fácil curvatura
Longueur des muscles - Distensão, compri-

Anexo III.4.A. Anotações



"Divertissement" - diverti-
mento. Danças de pequena
duração.
"Ballet" - história completa
de um ou vários atos
com passos e mímica.
Chama-se ballet também
aos conjuntos de bailarinos.
Variation - sequencia de
passos comparavel a uma
frase.
Composition - uma obra
completa.
"Enchaînement" - encadea-
mento, passo.
"Développé" - movimento da
perna que se "développe" ou
coloca curvando e esti-
cando em varias direções.
Exercices - exercícios
à la barre - na barra
Après - depois

Anexo III.4.B. Anotações



Exercices à la barre

1º

Positions de la danse: I., II., III., IV., V. (braços e pernas)

2º

As duas posições preparatórias são: VI para as pirouettes; VII para o início de qualquer movimento.

3º

Plié

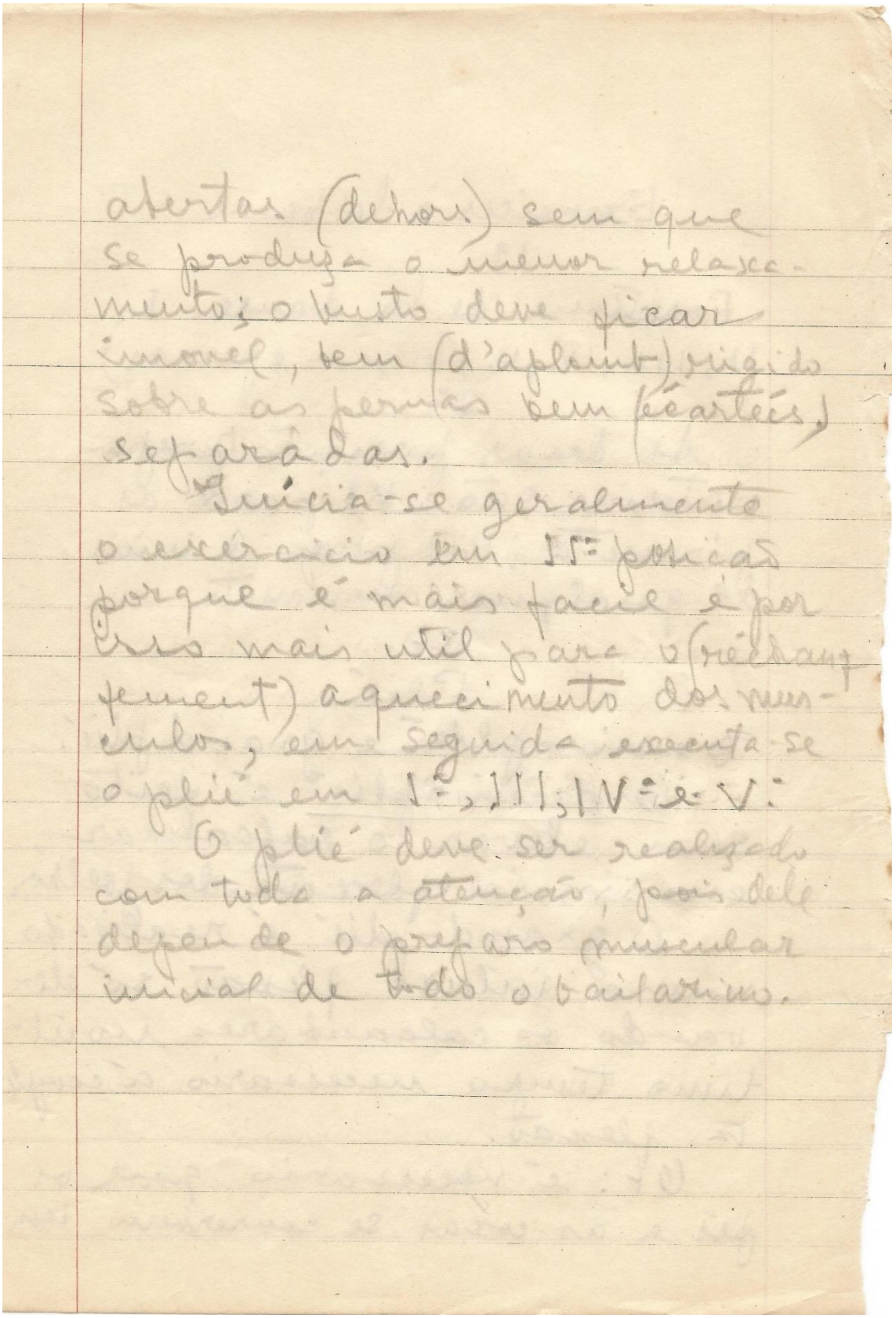
Demi-plié e grand plié.

O demi-plié é feito sem elevar o calcanhar, em meia flexão dos joelhos.

O grand-plié é realizado numa inteira flexão só elevando os calcanhares no último tempo necessário à completa flexão.

Ob: é necessário que os pés e as costas se conservem bem

Anexo III.4.B. Anotações

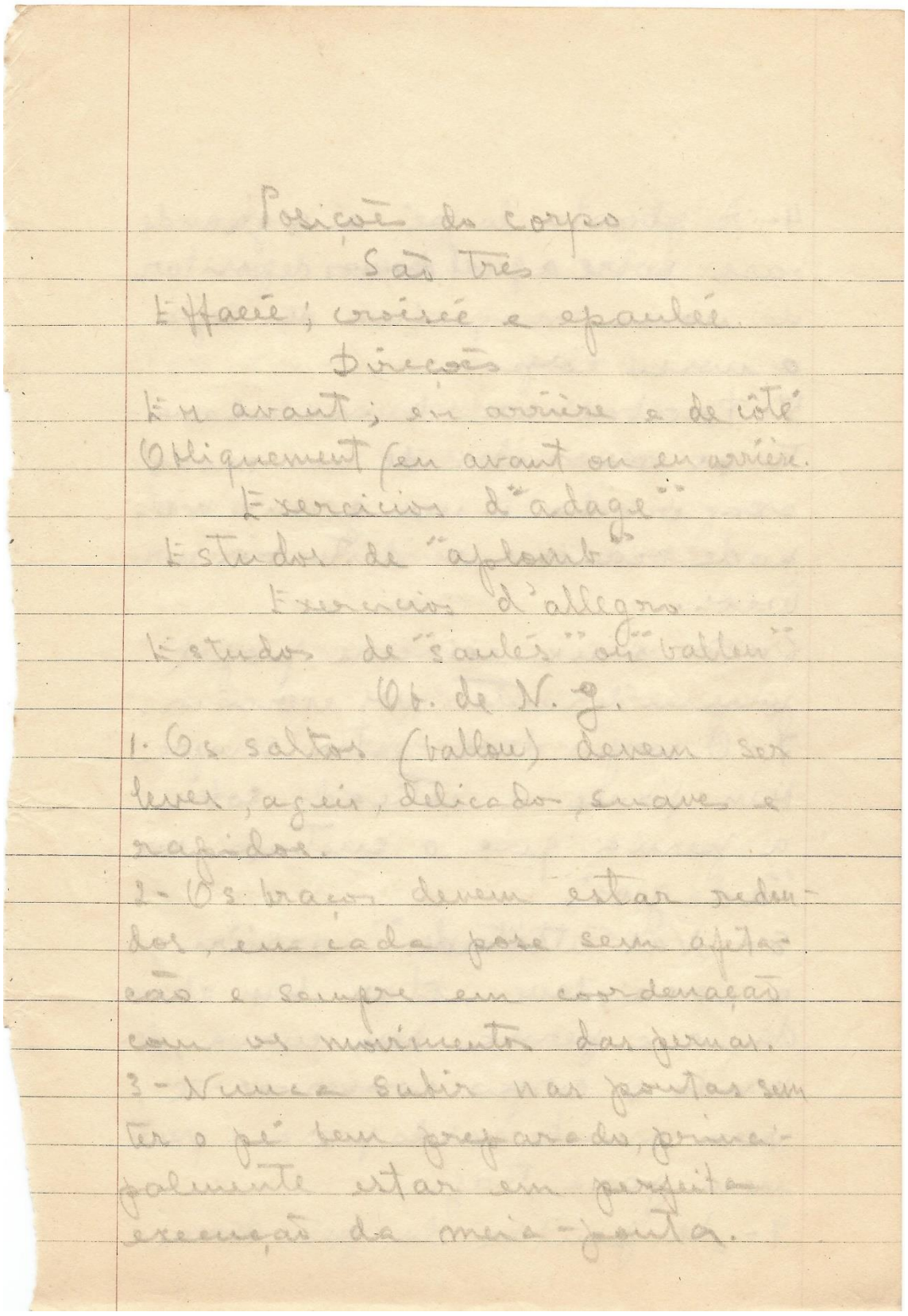


abertas (dehors) sem que
se produza o menor relaxa-
mento; o busto deve ficar
imovel, bem (d'aplomb) erigido
sobre as pernas bem (écartées)
separadas.

Inicia-se geralmente
o exercício em I.ª posição
porque é mais facil e por
isso mais util para o (réchauf-
fement) aquecimento dos mus-
culos, em seguida executa-se
o plié em I.ª, III, IV.ª e V.ª

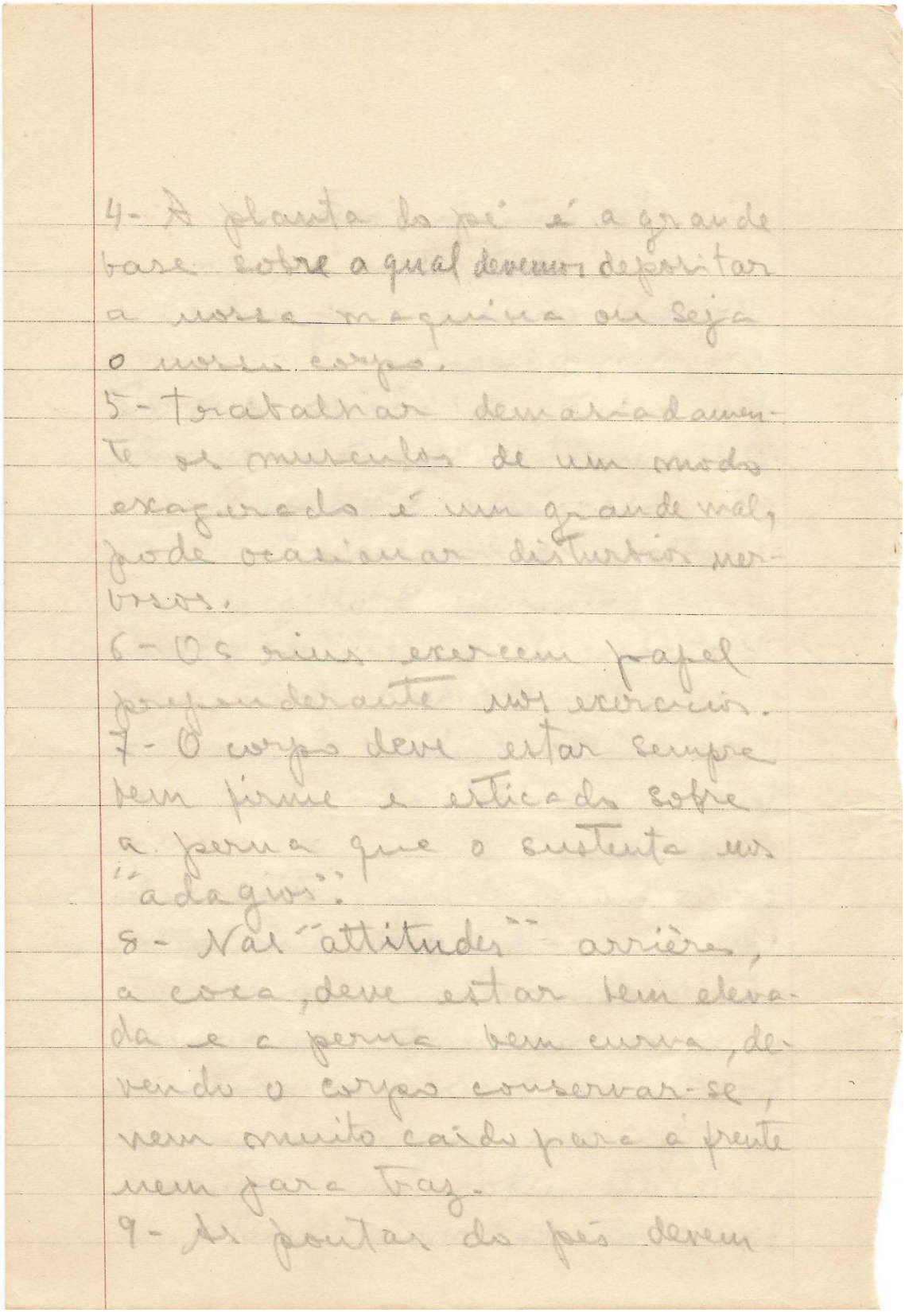
O plié deve ser realizado
com toda a atenção, pois dele
depende o preparo muscular
inicial de todo o bailarino.

Anexo III.4.B. Anotações



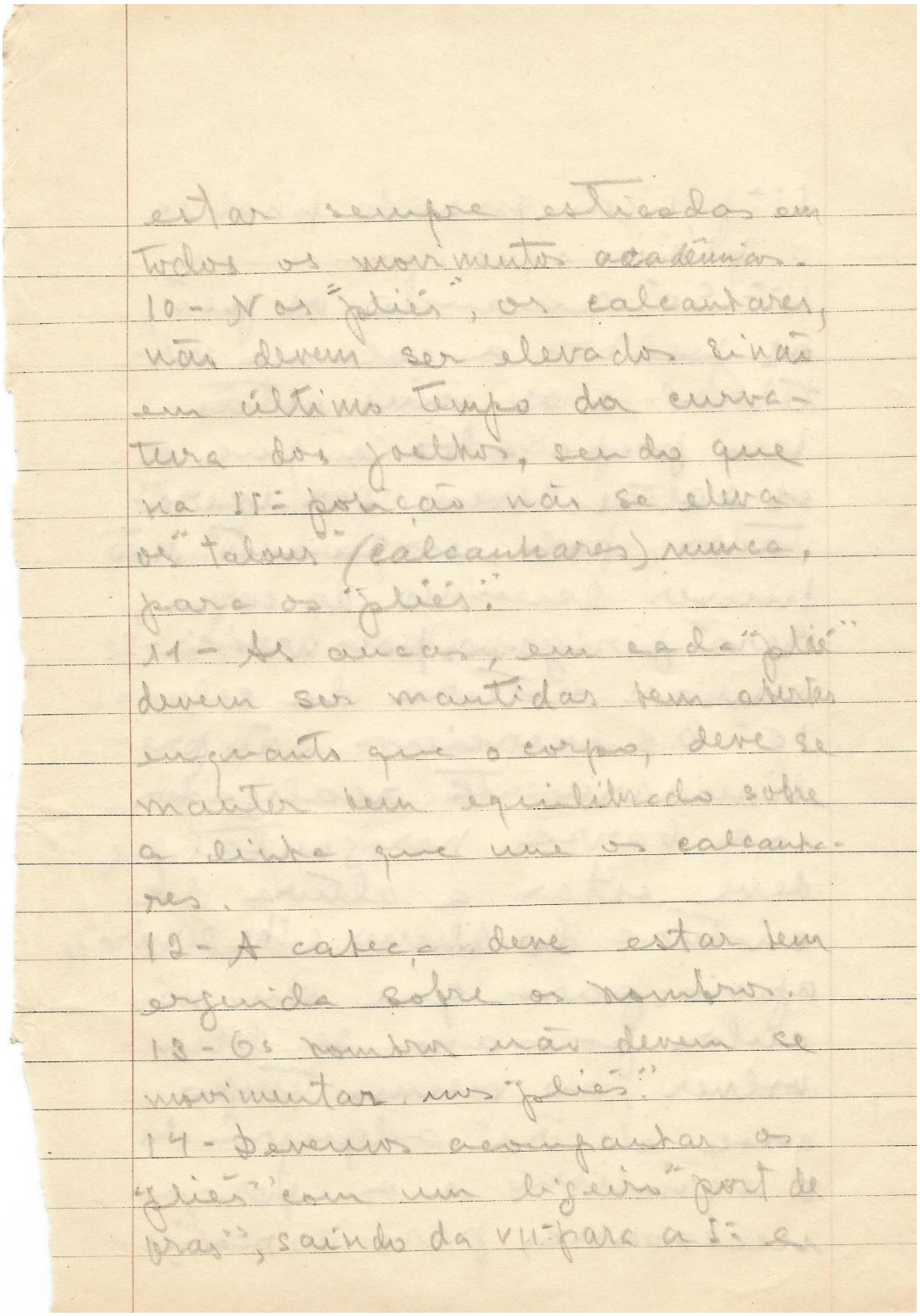
Posições do corpo
São Três
Effacée; croisée e epaulée
Direções
En avant; en arrière e de côté
Obliquement en avant ou en arrière.
Exercícios d'adage
Estudos de "aplomb"
Exercícios d'allegro
Estudos de "sauts" ou "ballon"
Ob. de N. g.
1. Os saltos (ballon) devem ser leves, ágeis, delicados, suaves e rapidos.
2 - Os braços devem estar reduzidos, em cada pose sem afetação e sempre em coordenação com os movimentos das pernas.
3 - Nunca subir nas pontas sem ter o pé bem preparado, primeiramente estar em perfeita execução da meia-ponta.

Anexo III.4.B. Anotações



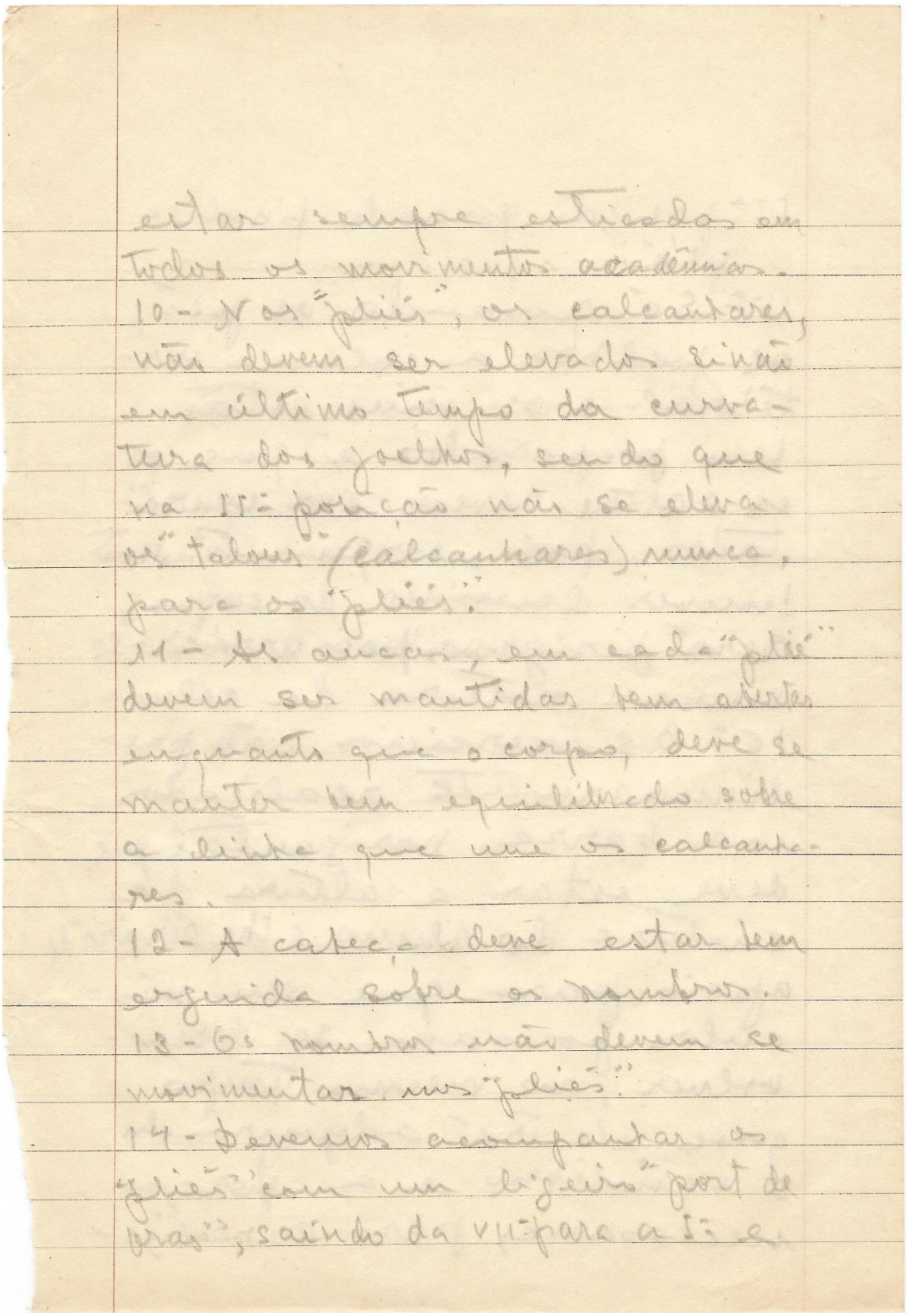
4- A planta do pé é a grande base sobre a qual devemos depositar a nossa máquina ou seja o nosso corpo.
5- Trabalhar demasiadamente os músculos de um modo exagerado é um grande mal, pode ocasionar distúrbios nervosos.
6- Os rins exercem papel preponderante no exercício.
7- O corpo deve estar sempre bem firme e articulado sobre a perna que o sustenta nos "adagios".
8- Na "attitude" arrière, a coxa, deve estar bem elevada e a perna bem curva, devendo o corpo conservar-se, nem muito caído para a frente nem para traz.
9- As pontas dos pés devem

Anexo III.4.B. Anotações



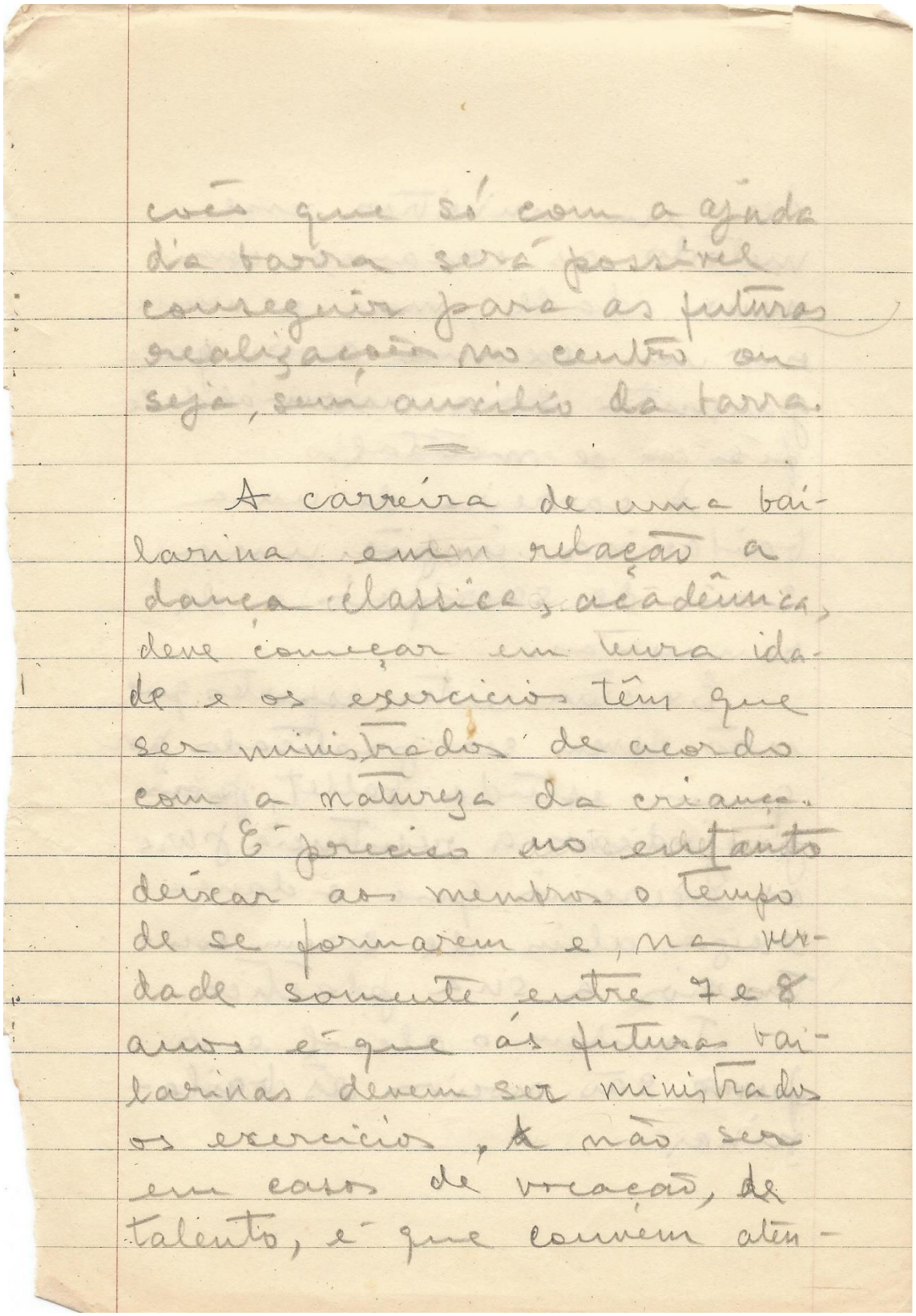
estar sempre estiradas em todos os movimentos académicos.
10 - Nos "plié", os calcantares, não devem ser elevados. Isto só em último tempo da curvatura dos joelhos, sendo que na II.ª posição não se eleva os "talons" (calcantares) nunca, para os "plié".
11 - As anca, em cada "plié" devem ser mantidas bem abertas enquanto que o corpo, deve se manter bem equilibrado sobre a linha que une os calcantares.
12 - A cabeça deve estar bem erguida sobre os ombros.
13 - Os ombros não devem se movimentar nos "plié".
14 - Devemos acompanhar os "plié" com um ligeiro "port de bras", saindo da VII.ª para a I.ª e

Anexo III.4.B. Anotações



estar sempre estiradas em
Todos os movimentos académicos.
10 - Nos "plié", os calcanhares,
não devem ser elevados. Eirão
em último Tempo da curva-
tura dos joelhos, sendo que
na 1ª posição não se eleva
os "talons" (calcanhares) nunca,
para os "plié".
11 - As pernas, em cada "plié"
devem ser mantidas bem abertas
enquanto que o corpo, deve se
manter bem equilibrado sobre
a linha que une os calcanha-
res.
12 - A cabeça deve estar bem
erguida sobre os ombros.
13 - Os ombros não devem se
movimentar nos "plié".
14 - Devemos acompanhar os
"plié" com um "ligeiro" port de
bras", saindo da VII para a I ª.

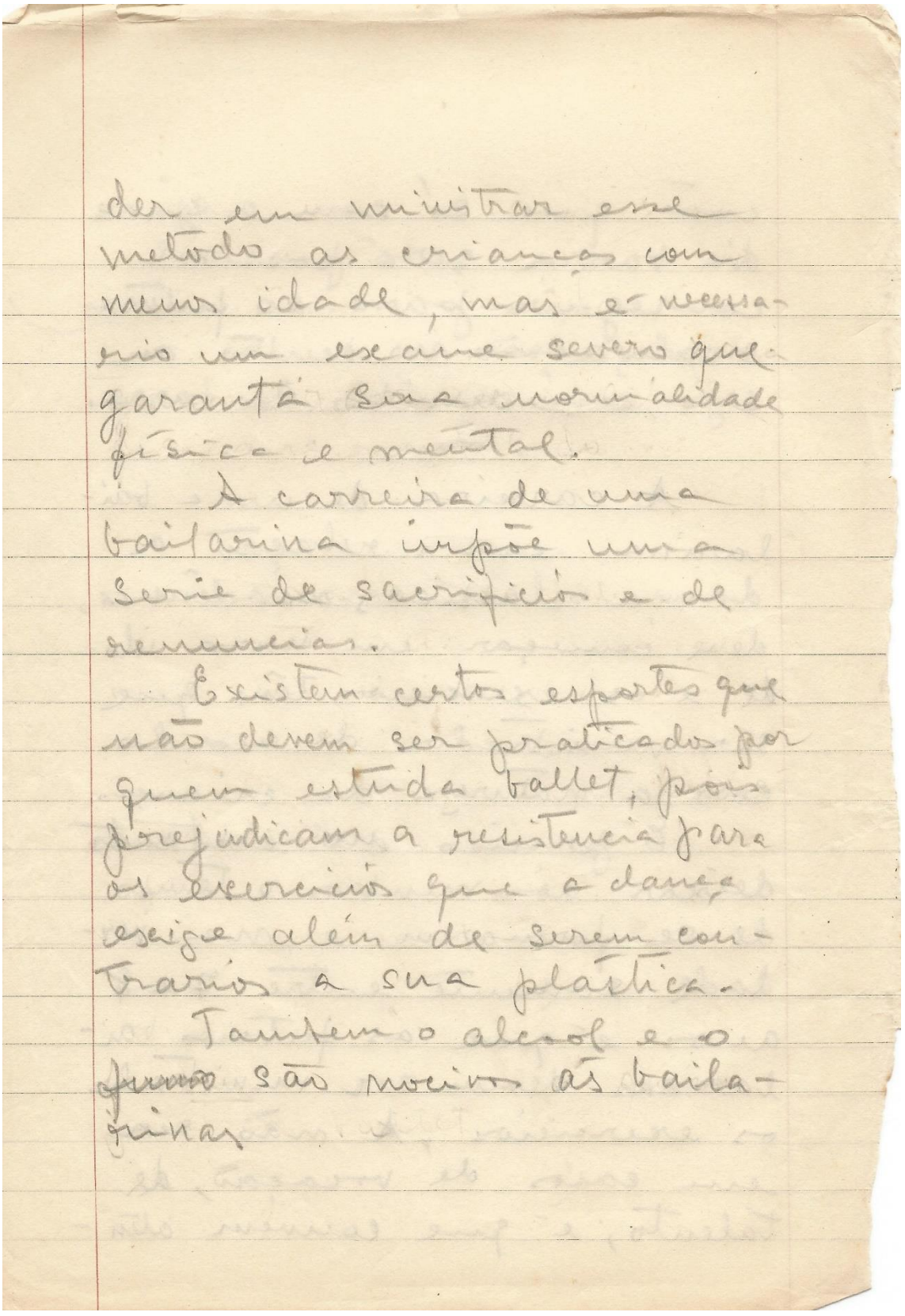
Anexo III.4.B. Anotações



crês que só com a ajuda
da barra será possível
conseguir para as futuras
realizações no centro ou
seja, sem auxílio da barra.

A carreira de uma bai-
larina em relação a
dança clássica, acadêmica,
deve começar em tenra ida-
de e os exercícios têm que
ser ministrados de acordo
com a natureza da criança.
É preciso no entanto
deixar aos membros o tempo
de se formarem e, na ver-
dade somente entre 7 e 8
anos é que ás futuras bai-
larinas devem ser ministrados
os exercícios, & não ser
em casos de vocação, de
talento, é que convem aten-

Anexo III.4.B. Anotações



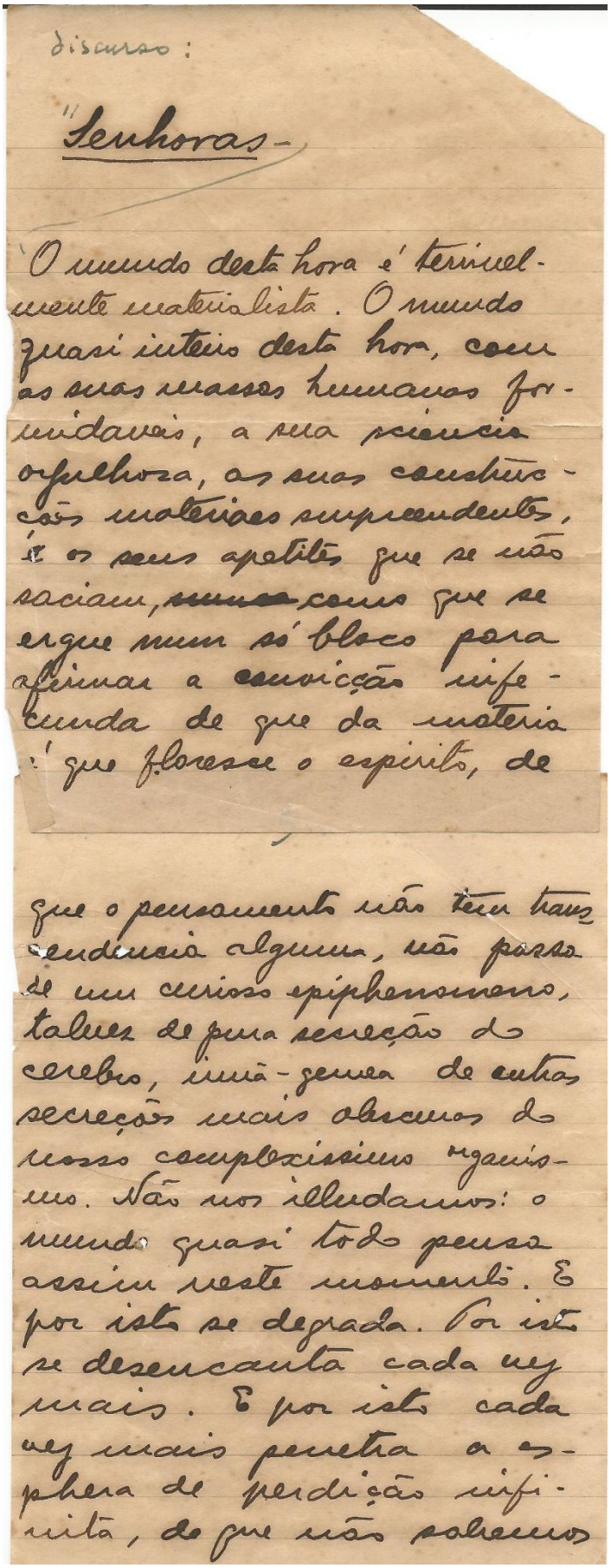
der em ministrar esse
metodo as crianças com
menos idade, mas é necessa-
rio um exame severo que
garanta sua normalidade
física e mental.

A carreira de uma
bailarina impõe uma
serie de sacrifícios e de
renuncias.

Existem certos esportes que
não devem ser praticados por
quem estuda ballet, pois
prejudicam a resistencia para
os exercicios que a dança
exige além de serem con-
trarios a sua plastica.

Tambem o alcool e o
fumo são nocivos ás baila-
rinas.

ANEXO III.5. – Discurso (sem data ou local especificados)
Anexo III.5.



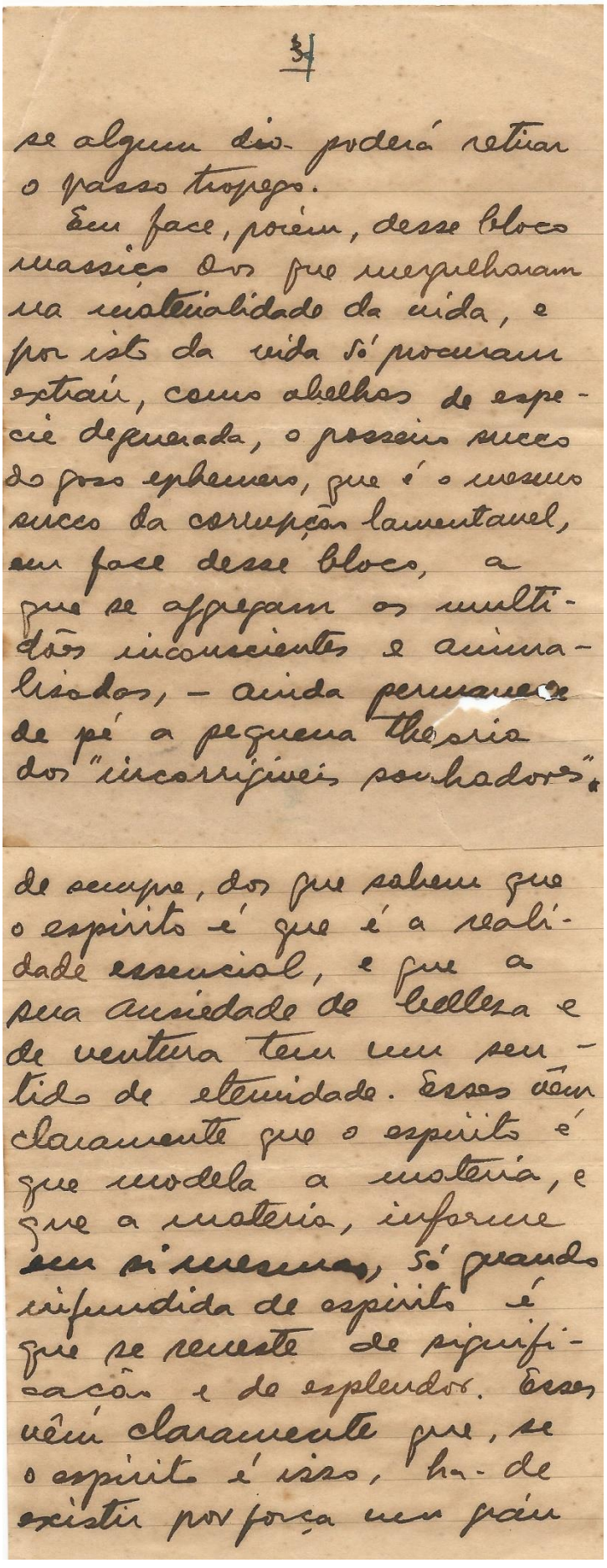
discurso:

"Senhoras-

O mundo desta hora é terrivelmente materialista. O mundo quasi inteiro desta hora, com as suas massas humanas formidaveis, a sua sciencia orgulhosa, as suas conquistas materiaes surprendentes, é os seus apetites que se não saciam, mesmo como que se ergue num só bloco para affirmar a convicção infecunda de que da materia é que floresce o espirito, de

que o pensamento não tem tras cendencia alguma, não passa de um curioso epiphenomeno, talvez de uma secreção do cerebro, irmã-gemea de outras secreções mais obscuras do nosso complexissimo organismo. Não nos illudamos: o mundo quasi todo pensa assim neste momento. E por isto se degrada. Por isto se desencanta cada vez mais. E por isto cada vez mais penetra a esphera de perdição infinita, de que não sabemos

Anexo III.5.

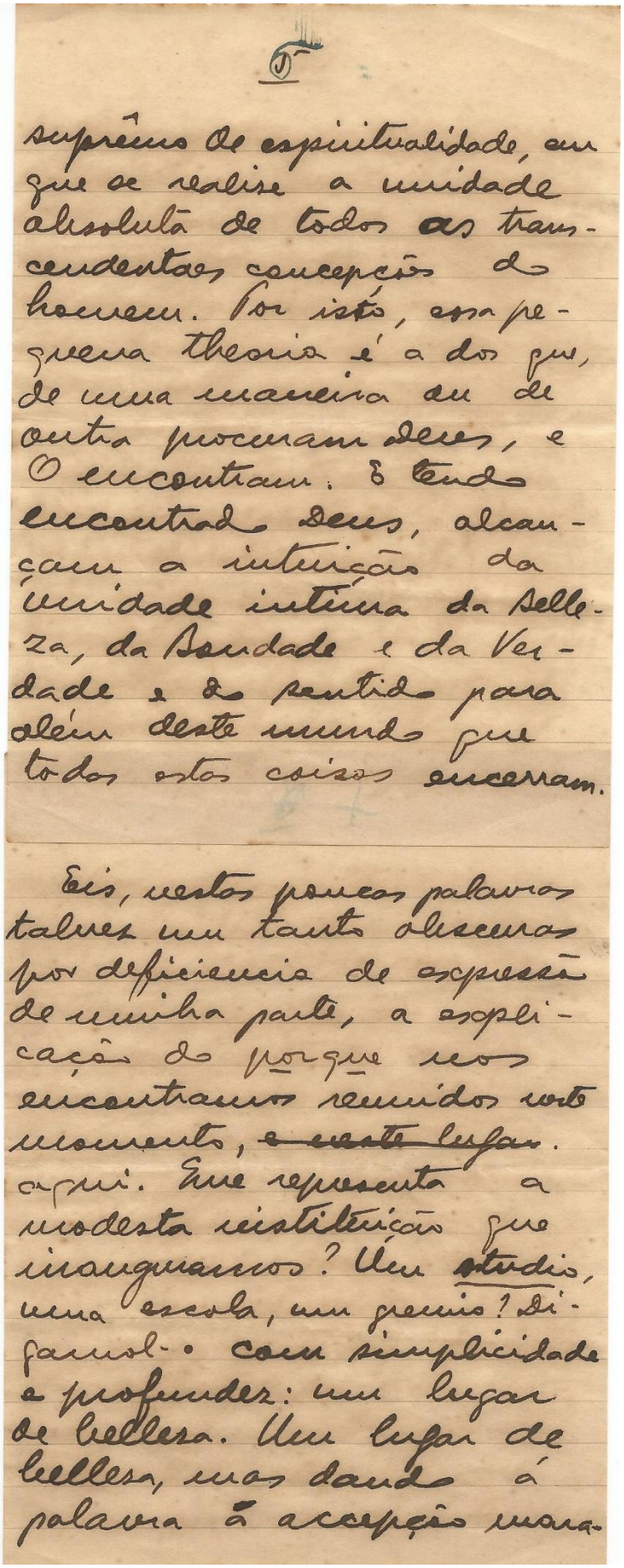


34

se alguem dos- poderá retiar
o passo tropego.
Em face, porém, desse bloco
massiço dos que mergulharam
na materialidade da vida, e
por isto da vida só procuram
extrair, como abelhas de espe-
cie degenerada, o possivel succo
do gozo ephemero, que é o mesmo
succo da corrupção lamentavel,
em face desse bloco, a
que se appegam os multi-
dões inconscientes e anima-
lisados, – ainda permanece
de pé a pequena theoria
dos "incorrigiveis sonhadores",

de sempre, dos que sabem que
o espirito é que é a reali-
dade essencial, e que a
sua anciedade de belleza e
de ventura tem um sen-
tido de eternidade. Esses vêm
claramente que o espirito é
que modela a materia, e
que a materia, informe
em si mesma, só quando
infundida de espirito é
que se reveste de signifi-
cação e de esplendor. Esses
vêm claramente que, se
o espirito é isso, ha- de
existir por força um paiz

Anexo III.5.

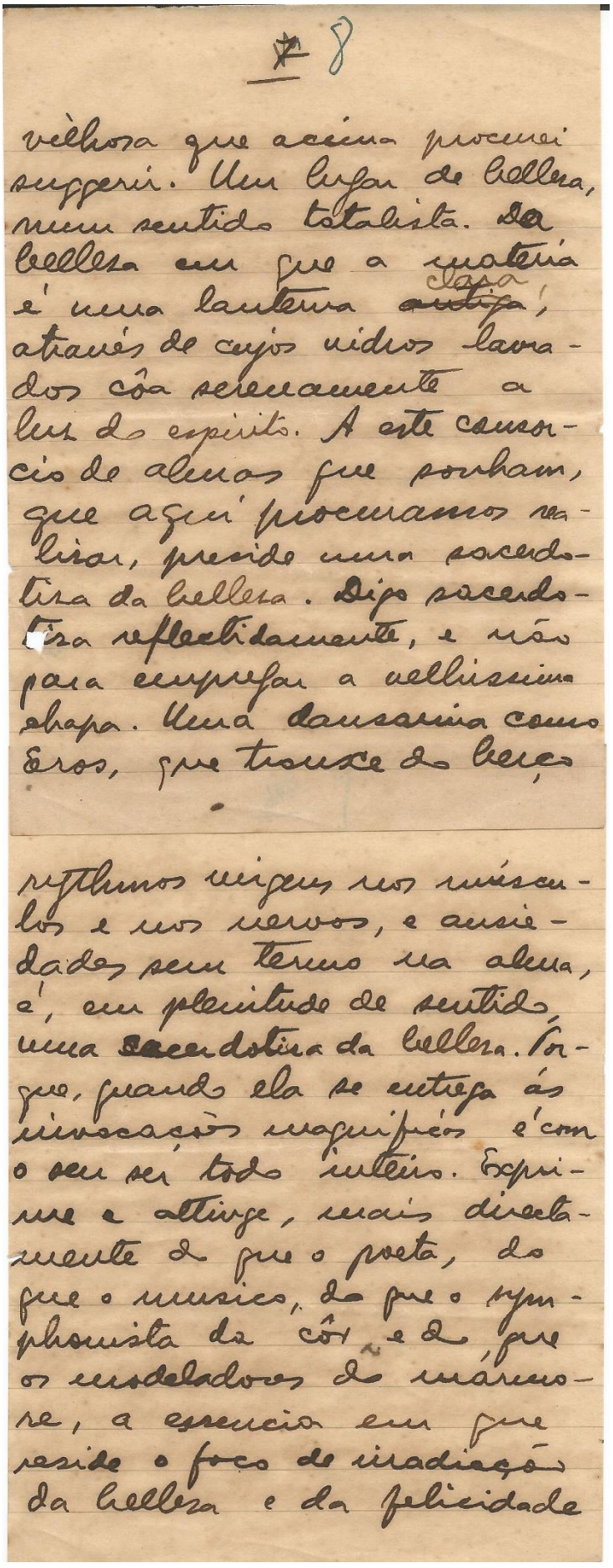


(J)

supremo de espiritualidade, em que se realise a unidade absoluta de todos as transcendentes concepções do homem. Por isto, essa pequena theoria é a dos que, de uma maneira ou de outra procuram deus, e O encontram. E tendo encontrado deus, alcançam a intuição da unidade intima da Belleza, da Bondade e da Verdade e do sentido para além deste mundo que todas estas coisas encerram.

Eis, nestas poucas palavras talvez um tanto obscuras por deficiencia de expressão de minha parte, a explicação do porque nos encontramos reunidos este momento, ~~e neste lugar~~. aqui. Que representa a modesta cristalização que inauguramos? Um estudio, uma escola, um premio? Diga-nol-o com simplicidade e profundeza: um logar de bellesa. Um logar de bellesa, mas dando á palavra a accepção mais

Anexo III.5.

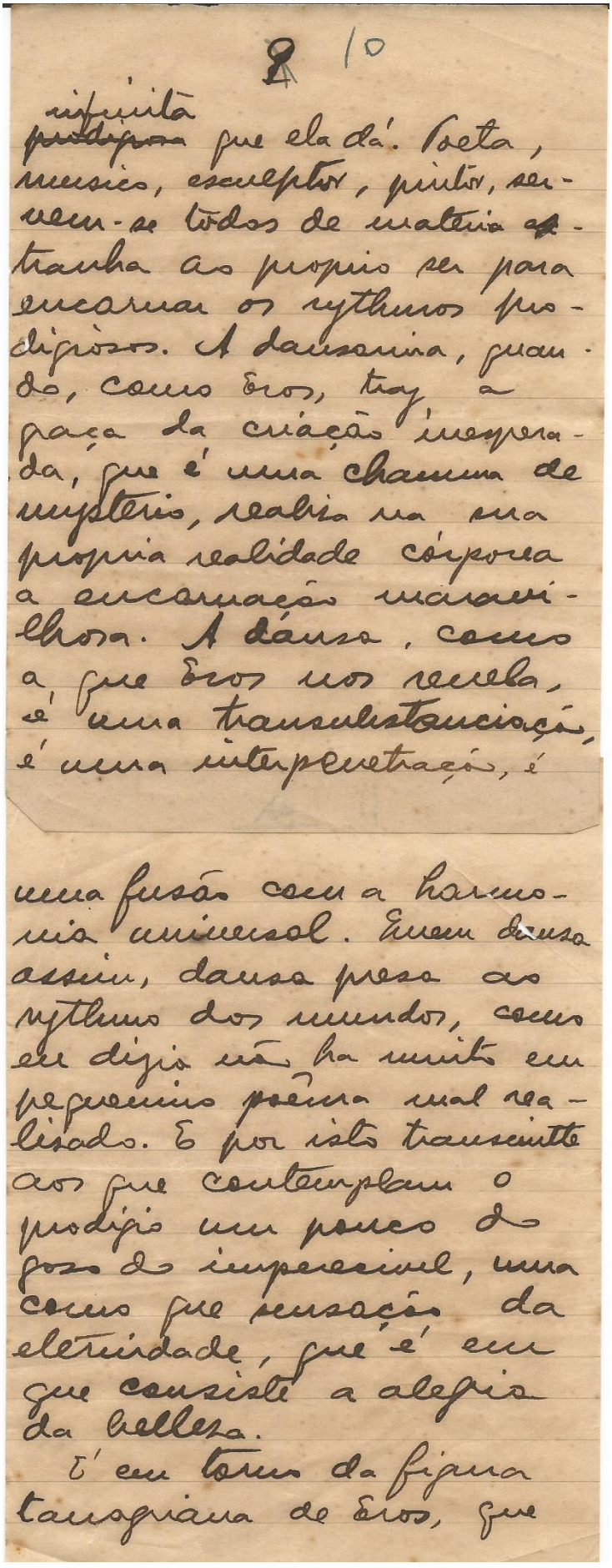


* 8

velhosa que acima procurei supperir. Um lugar de belleza, num sentido totalista. Da belleza em que a materia é uma lanterna ~~antiga~~ lava, através de cujos vidros lavados côa serenamente a luz do espirito. A este commercio de almas que sonham, que aqui procuramos realisar, preside uma sacerdotisa da belleza. Diga sacerdotisa reflectidamente, e não para empregar a velhissima chapa. Uma dansarina como Eros, que tisnou de beiços

rythmos vigem nos músculos e nos nervos, e ansiedades sem termo na alma, é, em plenitude de sentido, uma sacerdotisa da belleza. Porque, quando ela se entrega ás invocações magnificas é com o seu ser todo inteiro. Exprime e attinge, mais directamente do que o poeta, do que o musico, do que o symphonista da côr, e do que os esculptores de marmore, a essencia em que reside o foco de irradiação da belleza e da felicidade

Anexo III.5.



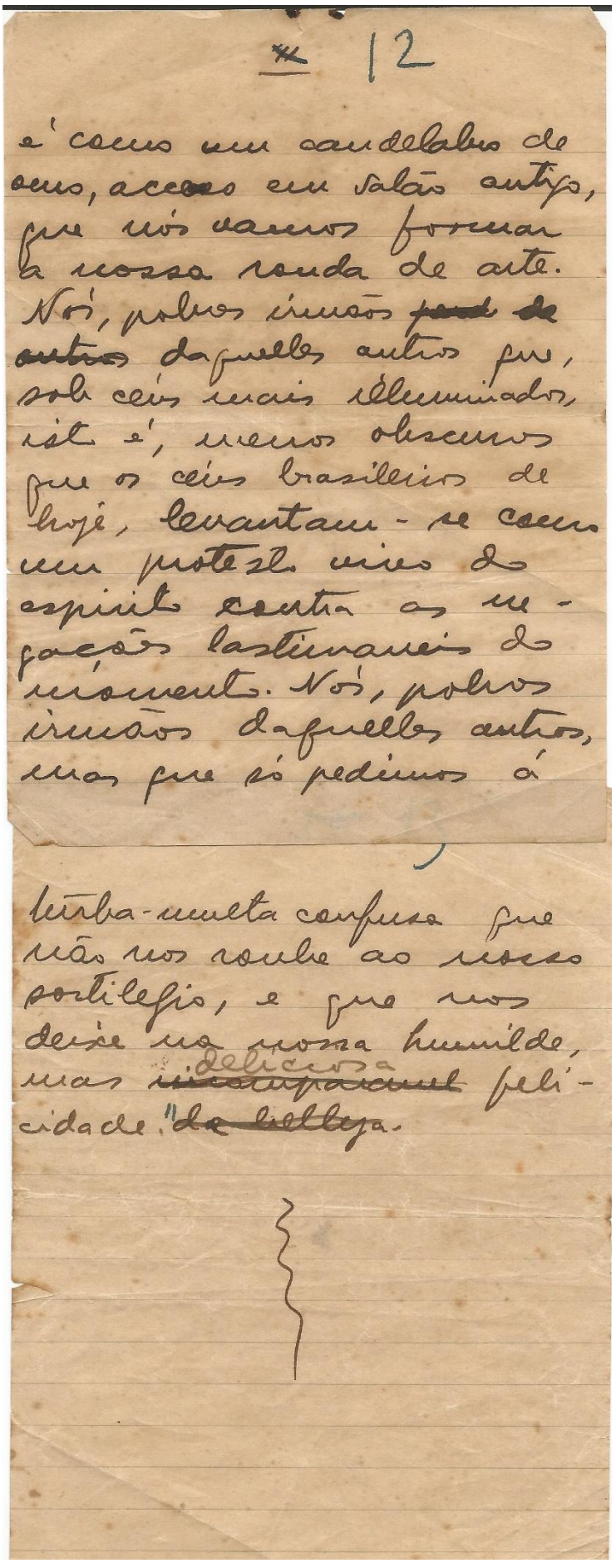
8 10

infinita
~~profunda~~ que ela dá. Poeta, musico, escultor, pintor, servem-se todos de materia estranha ao proprio ser para encarnar os rythmos prodigiosos. A dansarina, guiando, como Eros, traz a graça da criação inesperada, que é uma chamma de mysterio, realisa na sua propria realidade corporea a encarnação maravilhosa. A dança, como a que Eros nos revela, é uma transubstanciação, é uma interpenetração, é

uma fusão com a harmonia universal. Quem dansa assim, dansa preso ao rythmo dos mundos, como se dizia ha muito em pequenino poema mal realisado. E por isto transmitte aos que contemplam o prodigio um pouco do gozo do imperecivel, uma como que sensação da eternidade, que é em que consiste a alegria da belleza.

E' em torno da figura tutelar de Eros, que

Anexo III.5.

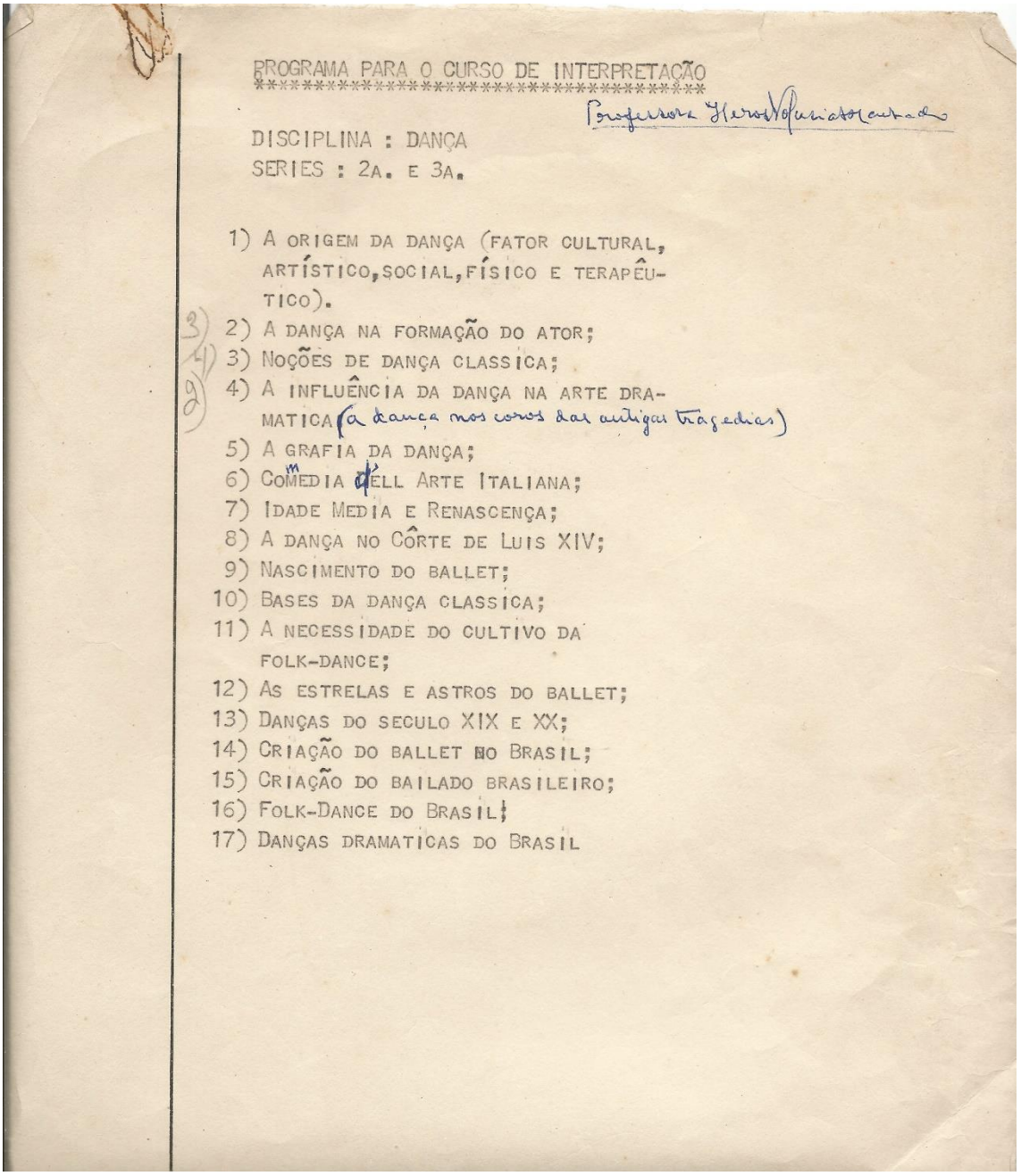


* 12

é como um candelabro de ouro, acceso em salão antigo, que nós vamos formar a nossa ronda de arte. Nós, pobres irmãos ~~de~~ ~~de~~ ~~outros~~ daquelles outros que, sob céos mais illuminados, isto é, menos obscuros que os céos brasileiros de hoje, levantam-se como um protesto vivo do espirito contra as ameaças tenebrosas do momento. Nós, pobres irmãos daquelles outros, mas que só pedimos á

turba-multa confusa que não nos roube ao nosso portilegio, e que nos deixe na nossa humilde, mas delicosa felicidade "da bellaya.

ANEXO III.6. – Serviço Nacional de Teatro
Anexo III.6.A. Programa



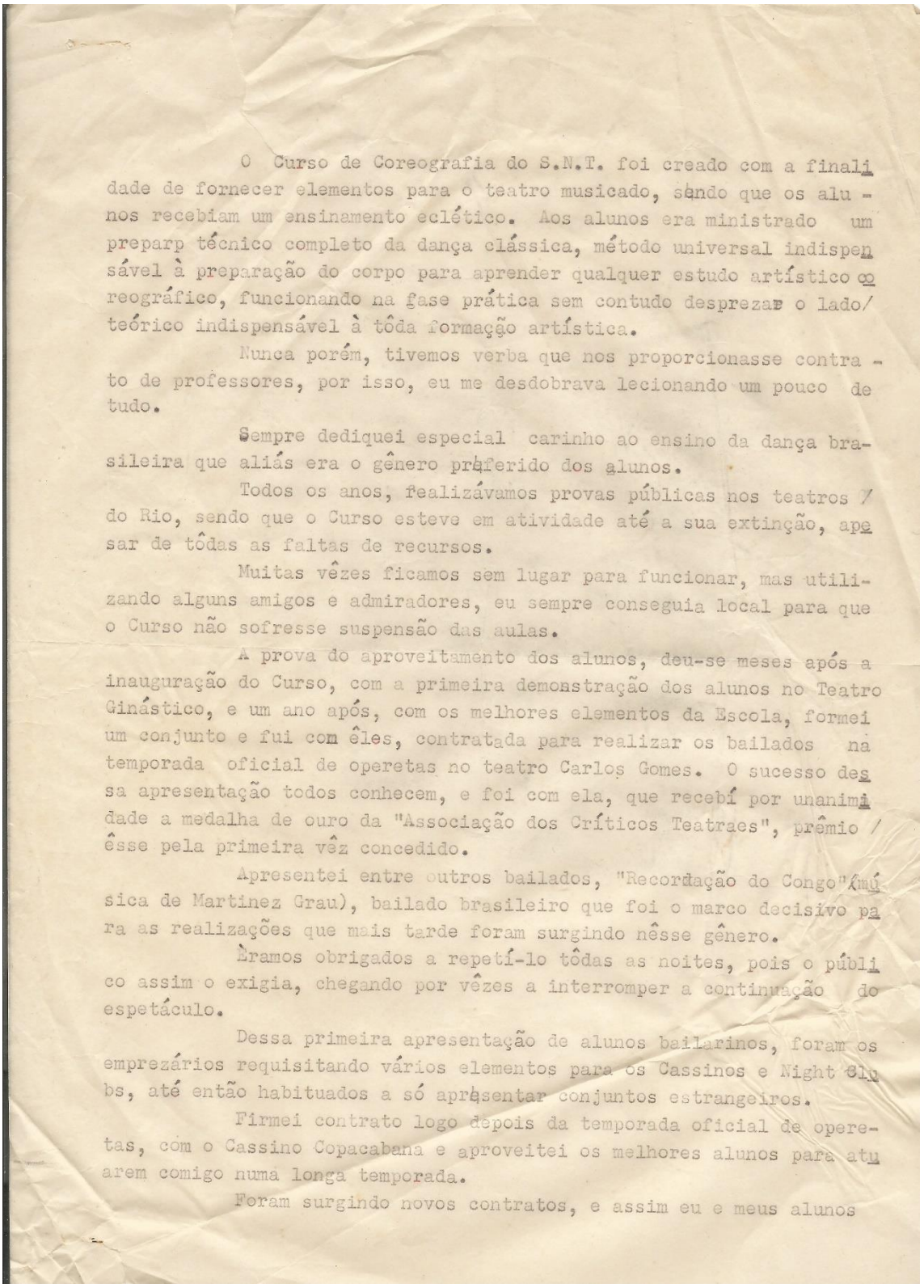
PROGRAMA PARA O CURSO DE INTERPRETAÇÃO
****

Professora Yara Vasconcelos Cunha

DISCIPLINA : DANÇA
SERIES : 2A. E 3A.

1) A ORIGEM DA DANÇA (FATOR CULTURAL, ARTÍSTICO, SOCIAL, FÍSICO E TERAPÊUTICO).
2) A DANÇA NA FORMAÇÃO DO ATOR;
3) NOÇÕES DE DANÇA CLASSICA;
4) A INFLUÊNCIA DA DANÇA NA ARTE DRAMATICA (a dança nos coros das antigas tragedias)
5) A GRAFIA DA DANÇA;
6) COMEDIA DELL ARTE ITALIANA;
7) IDADE MEDIA E RENASCENÇA;
8) A DANÇA NO CÔRTE DE LUIS XIV;
9) NASCIMENTO DO BALLET;
10) BASES DA DANÇA CLASSICA;
11) A NECESSIDADE DO CULTIVO DA FOLK-DANCE;
12) AS ESTRELAS E ASTROS DO BALLET;
13) DANÇAS DO SECULO XIX E XX;
14) CRIAÇÃO DO BALLET NO BRASIL;
15) CRIAÇÃO DO BAILADO BRASILEIRO;
16) FOLK-DANCE DO BRASIL;
17) DANÇAS DRAMATICAS DO BRASIL

Anexo III.6.B. Discurso (aparentemente despedida do SNT)



O Curso de Coreografia do S.N.T. foi creado com a finalidade de fornecer elementos para o teatro musicado, sendo que os alunos recebiam um ensinamento eclético. Aos alunos era ministrado um preparp técnico completo da dança clássica, método universal indispensável à preparação do corpo para aprender qualquer estudo artístico coreográfico, funcionando na fase prática sem contudo desprezar o lado/ teórico indispensável à tôda formação artística.

Nunca porém, tivemos verba que nos proporcionasse contrato de professores, por isso, eu me desdobrava lecionando um pouco de tudo.

Sempre dediquei especial carinho ao ensino da dança brasileira que aliás era o gênero preferido dos alunos.

Todos os anos, realizávamos provas públicas nos teatros / do Rio, sendo que o Curso esteve em atividade até a sua extinção, apesar de tôdas as faltas de recursos.

Muitas vêzes ficamos sem lugar para funcionar, mas utilizando alguns amigos e admiradores, eu sempre conseguia local para que o Curso não sofresse suspensão das aulas.

A prova do aproveitamento dos alunos, deu-se meses após a inauguração do Curso, com a primeira demonstração dos alunos no Teatro Ginástico, e um ano após, com os melhores elementos da Escola, formei um conjunto e fui com êles, contratada para realizar os bailados na temporada oficial de operetas no teatro Carlos Gomes. O sucesso dessa apresentação todos conhecem, e foi com ela, que recebí por unanimidade a medalha de ouro da "Associação dos Críticos Teatraes", prêmio / êsse pela primeira vêz concedido.

Apresentei entre outros bailados, "Recordação do Congo"(música de Martinez Grau), bailado brasileiro que foi o marco decisivo para as realizações que mais tarde foram surgindo nêsse gênero.

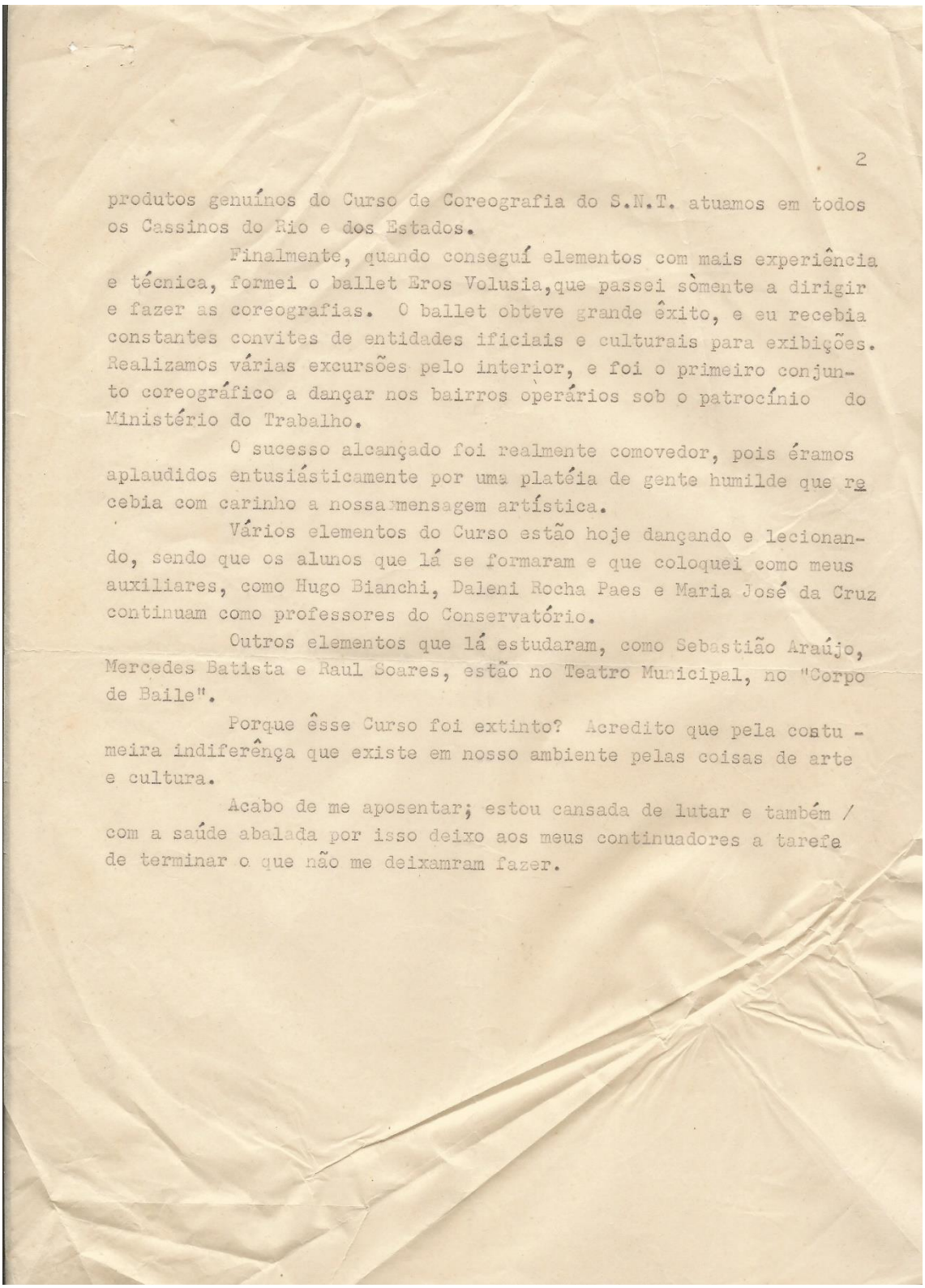
Èramos obrigados a repetí-lo tôdas as noites, pois o público assim o exigia, chegando por vêzes a interromper a continuação do espetáculo.

Dessa primeira apresentação de alunos bailarinos, foram os emprezários requisitando vários elementos para os Cassinos e Night Clubs, até então habituados a só apresentar conjuntos estrangeiros.

Firmei contrato logo depois da temporada oficial de operetas, com o Cassino Copacabana e aproveitei os melhores alunos para atuarem comigo numa longa temporada.

Foram surgindo novos contratos, e assim eu e meus alunos

Anexo III.6.B. Discurso (aparentemente despedida do SNT)



produtos genuínos do Curso de Coreografia do S.N.T. atuamos em todos os Cassinos do Rio e dos Estados.

Finalmente, quando conseguí elementos com mais experiência e técnica, formei o ballet Eros Volusia,que passei sòmente a dirigir e fazer as coreografias. O ballet obteve grande êxito, e eu recebia constantes convites de entidades ificiais e culturais para exibições. Realizamos várias excursões pelo interior, e foi o primeiro conjunto coreográfico a dançar nos bairros operários sob o patrocínio do Ministério do Trabalho.

O sucesso alcançado foi realmente comovedor, pois éramos aplaudidos entusiásticamente por uma platéia de gente humilde que recebia com carinho a nossa mensagem artística.

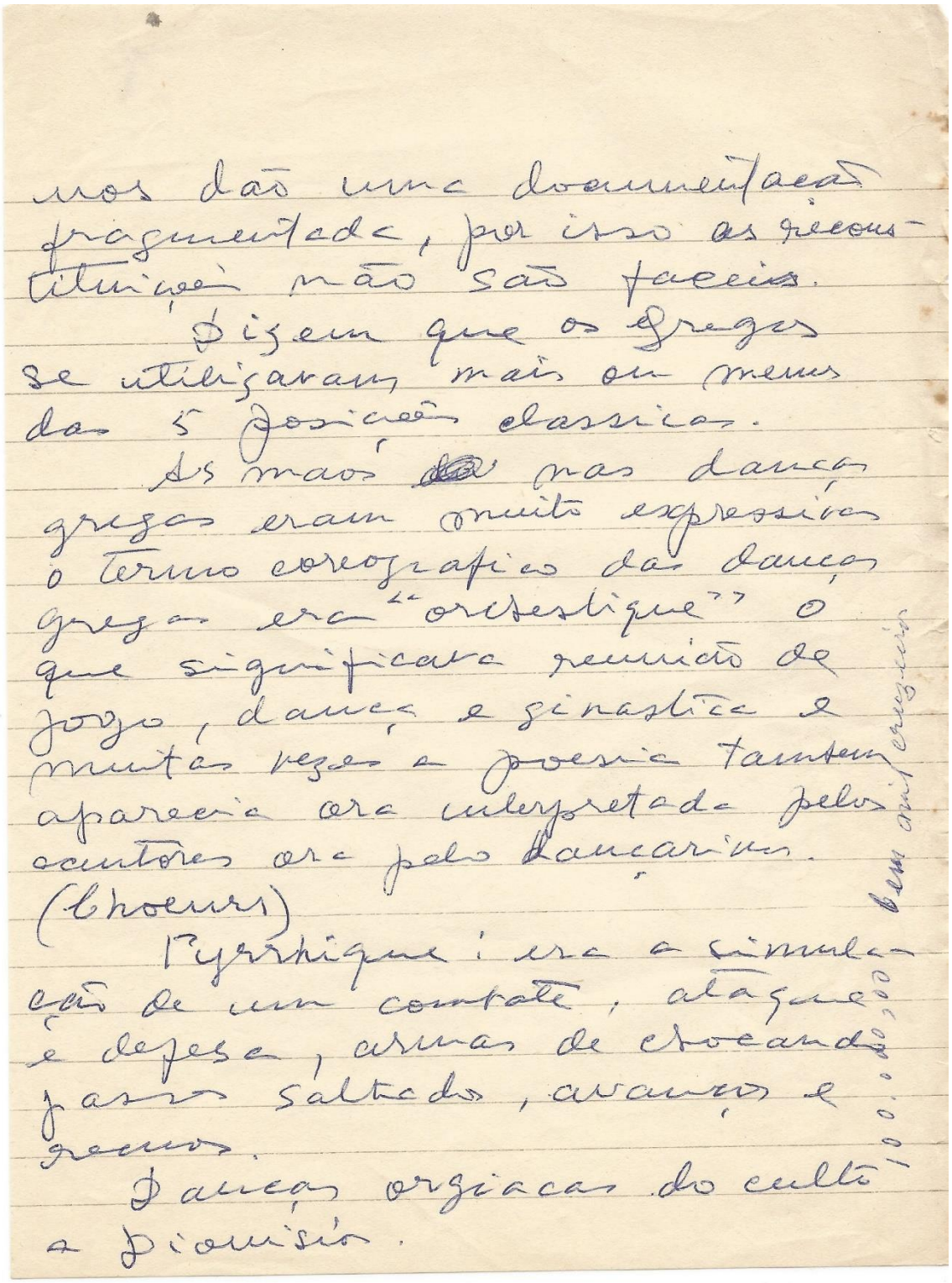
Vários elementos do Curso estão hoje dançando e lecionando, sendo que os alunos que lá se formaram e que coloquei como meus auxiliares, como Hugo Bianchi, Daleni Rocha Paes e Maria José da Cruz continuam como professores do Conservatório.

Outros elementos que lá estudaram, como Sebastião Araújo, Mercedes Batista e Raul Soares, estão no Teatro Municipal, no "Corpo de Baile".

Porque êsse Curso foi extinto? Acredito que pela costumeira indiferênça que existe em nosso ambiente pelas coisas de arte e cultura.

Acabo de me aposentar; estou cansada de lutar e também / com a saúde abalada por isso deixo aos meus continuadores a tarefe de terminar o que não me deixamram fazer.

ANEXO III.7 – Páginas com anotações cujas origens não pudemos localizar
Anexo III.7.A



nos dão uma documentação fragmentada, por isso as reconstituições não são faceis.

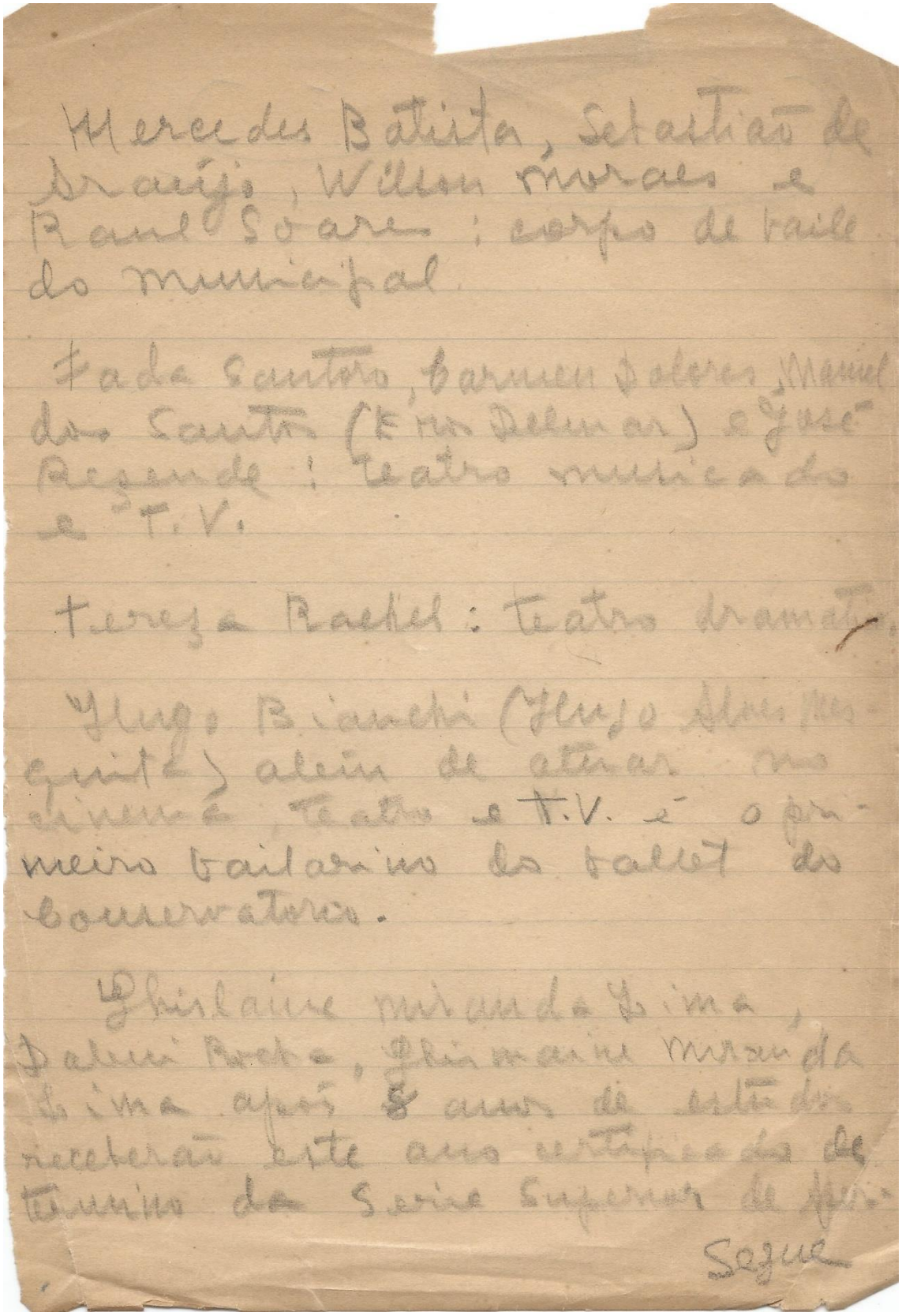
Dizem que os gregos se utilizaram mais ou menos das 5 posições classicas.

As mãos nas danças gregas eram muito expressivas o termo coreografico das danças gregas era "orchestique" o que significava reunião de jogo, dança e ginastica e muitas vezes a poesia tambem aparecia era interpretada pelos cantores era pelos dançarinos. (choeurs)

Pyrrhique: era a simulação de um combate, ataque e defesa, armas de choque, passos saltados, avanços e recuos.

Danças orgiacas do culto a Dionisio.

Anexo III.7.B



Mercedes Batista, Sebastião de Oliveira, Wilson Moraes e Raul Soares: corpo de baile do municipal.

Fada Santoro, Carmen Dolores, Manuel dos Santos (Ken Dellmar) e José Rezende: teatro musicado e T.V.

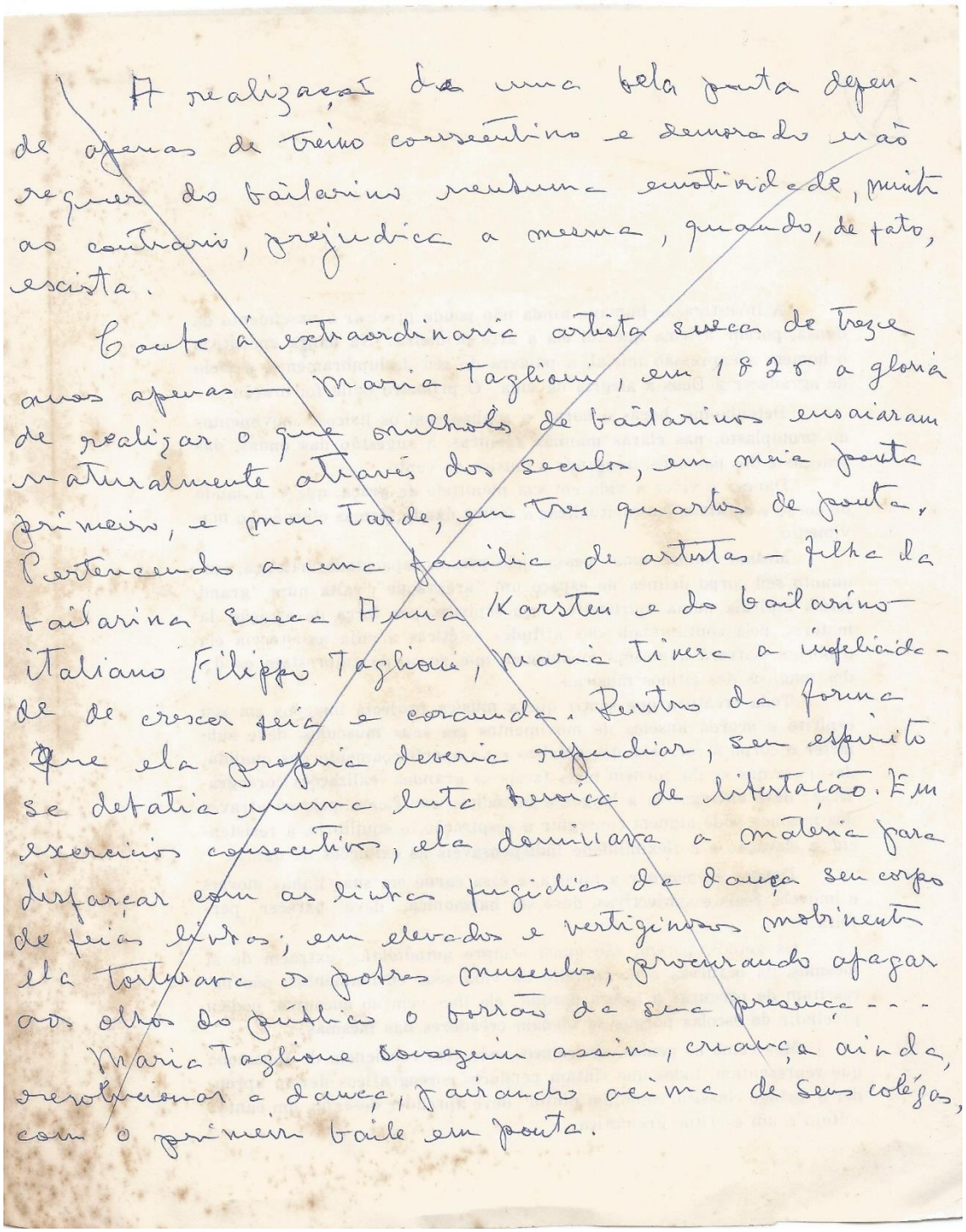
Teresa Rachel: teatro dramático.

Yllen Bianchi (Yllen Abrantes) além de atuar no cinema, teatro e T.V. é o primeiro bailarino do ballet do Conservatório.

Philadelfo Miranda Lima, Dalcio Rocha, Primavera Miranda Lima após 8 anos de estudos receberão este ano certificados de término do Curso Superior de Ópera

Segue

Anexo III.7.C

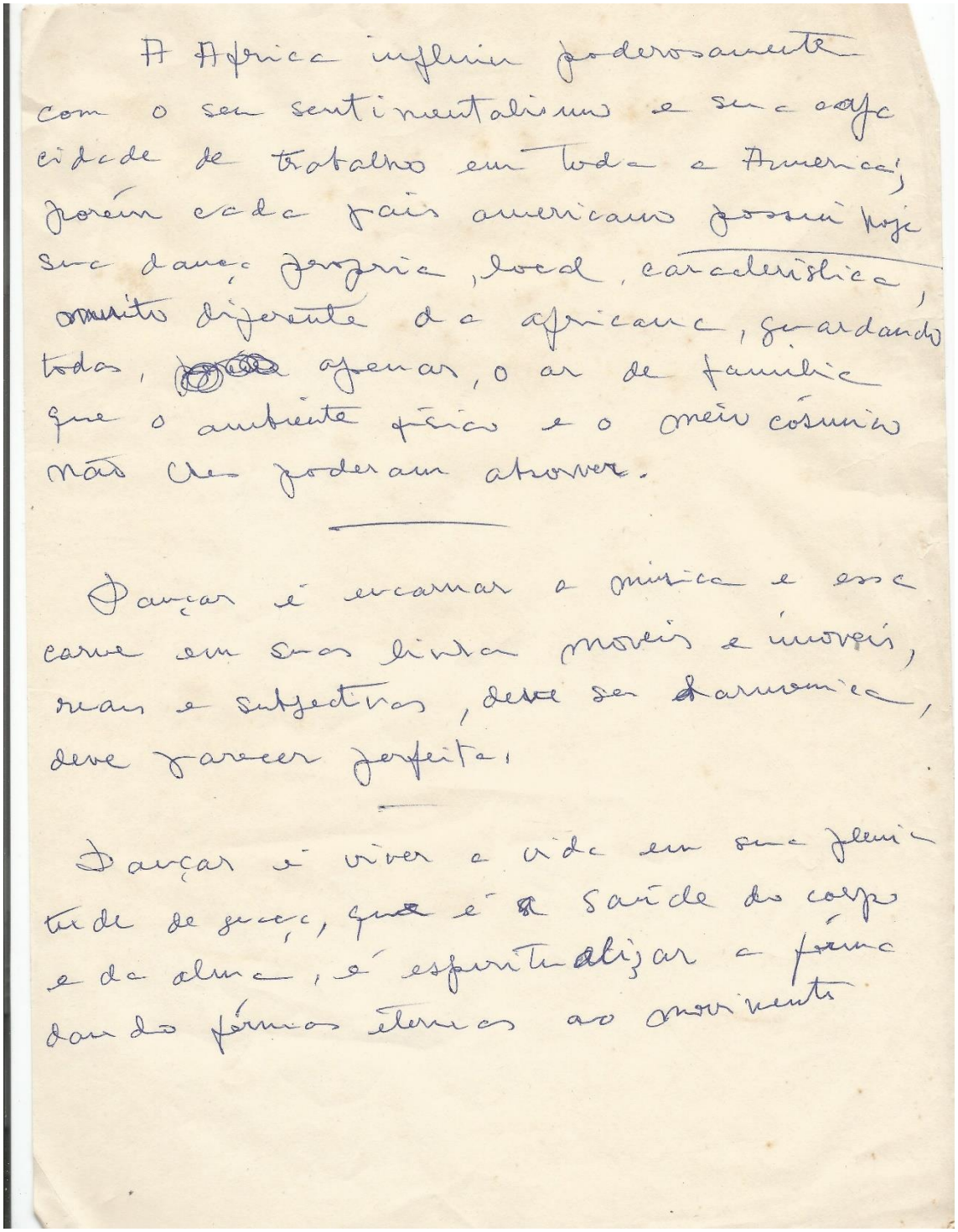


A realização de uma bela ponta depende apenas de treino consentido e demorado e não requer de bailarino nenhuma emotividade, muito ao contrário, prejudica a mesma, quando, de fato, existe.

Coube à extraordinária artista sueca de treze anos apenas — Maria Taglioni, em 1832 a glória de realizar o que milhões de bailarinos ensaiaram naturalmente através dos séculos, em meia ponta primeiro, e mais tarde, em três quartos de ponta. Pertencendo a uma família de artistas – filha da bailarina sueca Anna Karsten e do bailarino italiano Filippo Taglioni, Maria tivera a infelicidade de crescer feia e coxinha. Dentro da forma que ela própria deveria repudiar, sem espírito se debatia numa luta heroica de libertação. Em exercícios consecutivos, ela dominara a matéria para disfarçar com as linhas fugidias de dança seu corpo de feia linhas; em elevados e vertiginosos movimentos ela torturara os pobres músculos, procurando apagar aos olhos do público o borrão de sua presença - - -

Maria Taglioni ousou assim, criança ainda, revolucionar a dança, ganhando acima de seus colégas, com o primeiro baile em ponta.

Anexo III.7.D



A África influiu poderosamente com o seu sentimentalismo e sua agilidade de trabalho em toda a América; porém cada país americano possui hoje suas danças típicas, locais, características, muito diferentes das africanas, guardando todas, apesar, o ar de família que o ambiente físico e o meio cósmico não lhes puderam atrofiar.

Dançar é encarnar a música e essa carne em suas linhas móveis e imóveis, reais e subjetivas, deve ser harmônica, deve parecer perfeita.

Dançar é viver a vida em uma plenitude de graça, que é a saúde do corpo e da alma, é espiritualizar a forma dando às formas eternas ao movimento