

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Sofia do Amaral Osório

teatro de dança galpão

**experimentações em dança e práticas de resistência
durante a ditadura civil-militar no brasil**

São Paulo

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Sofia do Amaral Osório

Teatro de Dança Galpão:
experimentações em dança e práticas de resistência
durante a ditadura civil-militar no Brasil

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais, sob orientação da Profa. Dra. Dorothea Voegeli Passetti.

São Paulo
2015

agradecimentos

À Dorothea Voegeli Passetti, pela orientação e pela amizade, além e aquém da Universidade. Pelo vigor que possibilita a existência-resistente do Museu da Cultura (PUC-SP), lugar onde descobri o gosto pela antropologia, amizades e amores.

Ao Edson Passetti, pelo instigar incessante e pela generosidade no exame de qualificação que ajudaram a fazer este trabalho avançar. Pelas conversas e pela amizade. Por atizar rebeldias.

Ao Stéfanis Caiaffo, pela leitura rigorosa e pelos apontamentos feitos no exame de qualificação.

Ao Wander Wilson, pela tranquilidade e pelo companheirismo que acompanharam todo o processo de realização deste trabalho. Pela nossa vida juntos, livres e tesudos.

À Salete Oliveira, pela vitalidade explosiva e pela precisão nos alvos.

Ao Gustavo Simões, pela beleza da música e pela delicadeza, sem governo e sem sintaxe.

À Beatriz Carneiro, pela disposição para a dança e pela provocação de movimentos ingovernáveis.

Ao Acácio Augusto, pela força vigorosa nas batalhas.

À Luíza Uehara, pela atenção oriental pelo abraço caloroso.

À Mayara de Martini, pelas caminhadas e descobertas lado a lado.

À Helena Wilke, pelos sorrisos largos.

À Eliane Knorr, pelas asas abertas ao voo.

Ao Thiago Rodrigues, pela assertividade e pela poesia.

A todos e cada um do Nu-Sol, pelas invenções de liberdades dentro e fora da Universidade. Pelo prazer de experimentar aulas-teatro, conversações, revistas, vídeos, escritos, jantares, festas, danças... Pela anarquia, aqui e agora.

À Cecília Oliveira, à Joana Egypto e à Talita Vinagre, pelas partilhas entre dança e Ciências Sociais.

Aos queridos professores entre graduação e pós-graduação, suas aulas provocadoras e seu carinho na convivência: ao Edimilson Bizelli e seu olhar cortante, à Silvana Tótora, ao Rinaldo Arruda, ao Miguel Chaia e à Carmen Junqueira. Por fazerem da faculdade e do programa de Ciências Sociais espaços abertos a invenções e contra as caretes acadêmicas.

Àqueles que possibilitaram a existência do acontecimento ao qual se volta esta pesquisa e que generosamente partilharam comigo suas lembranças a respeito da existência do Teatro de Dança Galpão: Célia Gouvêa, Juçara Amaral, Ismael Ivo, Zina Filler, Debby Growald, Ana Michaela, Mirian Giannella, Saulo Wanderley e Iracity Cardoso.

À Juçara Amaral, por me apresentar a paixão pela dança e me provocar a inventar meu jeito de dançar a vida.

Ao Ângelo Brandini, por partilhar comigo sua paixão ao teatro, das luzes do palco aos cochichos nas coxias.

Ao Vitor Osório, parceiro da vida toda, pelo amor e pela amizade que desconhecem a obrigatoriedade dos laços fraternais.

À Christiane Galvan, pelo afeto construído e curtido ao longo dos anos.

À Violeta Osório, pela existência solar e pela inteligência-criança indomesticável.

À Layla Ruiz, pelo calor e pelo Joaquim.

À Marina Arruda, por todas as danças das nossas vidas.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

resumo

Na década de 1970, a produção de dança cênica em São Paulo passou por um grande deslocamento: muitos artistas e grupos afastavam-se da tradição do balé para experimentar outras técnicas e inventar outras formas de pensar e fazer dança. Neste contexto, foi criado o primeiro espaço inteiramente dedicado à dança na cidade: o Teatro de Dança Galpão. Alugado pela Secretaria de Estado de Cultura, o espaço possibilitou a reunião de pessoas interessadas em experimentações e invenções na dança, servindo como local de ensaio e apresentação de trabalhos. Além disso, ofereceu-se cursos gratuitos a partir dos quais foram produzidos espetáculos nos quais coreógrafos trabalhavam junto e a partir do que era trazido pelos alunos. Um desses espetáculos foi *Pulsações* (1975), coreografado por Célia Gouvêa para a primeira turma de alunos do Galpão.

Por meio de uma análise genealógica baseada principalmente em entrevistas com pessoas que participaram deste acontecimento, esta pesquisa pretende observar a potência da experiência do Galpão, a partir da realização de *Pulsações*, no contexto da repressão às expressões artísticas contestadoras e às práticas de liberdade da ditadura civil-militar no Brasil.

palavras-chave: ditadura civil-militar; Teatro de Dança Galpão; *Pulsações*.

abstract

In the 1970s, the scenic dance production in São Paulo underwent a major shift. Many artists and groups have departed from the tradition of ballet to try other techniques and invent other ways of thinking and doing dance. In this context, it was created the first space fully dedicated to dance in the city: the Galpão Theatre of Dance. The place was rented by the State Department of Culture and made possible the meeting of people interested in experiments and inventions in dance, serving as a rehearsal and presentation space. In addition, offered free courses from which spectacles were produced, in which choreographers worked together and from what was brought by the students. One of these pieces were *Pulsations* (1975), choreographed by Celia Gouvêa for the first class of Galpão's students.

Through a genealogical analysis mainly based on interviews with people who participated in this event, this research aims to observe the potency of the Galpão experience, from the making of *Pulsations*, in the context of repression of artistic expressions and practices of freedom of civil-military dictatorship in Brazil.

keywords: civil-military dictatorship; Galpão Theatre of Dance; *Pulsations*.

sumário

| | |
|---|------------|
| apresentação..... | 8 |
| a dança e os governos..... | 18 |
| antropologia da dança e o governo da ciência..... | 19 |
| o governo dos homens sobre a dança..... | 37 |
| o governo da cultura..... | 45 |
| teatro de dança galpão..... | 66 |
| danças <i>extraoficiais</i> | 71 |
| um espaço para <i>outras danças</i> | 79 |
| efeitos..... | 107 |
| vitalidades..... | 125 |
| natureza e expressão..... | 126 |
| desuniversalizar..... | 134 |
| <i>pulsações</i> | 139 |
| depois do fim..... | 163 |
| um experimento..... | 168 |
| bibliografia..... | 170 |

apresentação



Pulsões. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Acervo Gouvêa-Vaneau.

No campo das artes, a década de 1970 foi um período marcado pela censura no Brasil, articulada à forte repressão da militância de esquerda que resultou em inumeráveis prisões, torturas, mortes e desaparecimentos. Há muitos trabalhos no campo das ciências sociais que tratam da potência política que se expressou na música, no teatro, no cinema e nas artes plásticas. No entanto, a dança é uma área quase sempre negligenciada nesse tipo de análise. Paralelamente, a produção bibliográfica que trata da história da dança no Brasil nem sempre avança em análises a respeito da relação entre a dança e o contexto no qual ela se insere, tratando este como mero pano de fundo ou priorizando um viés mais voltado a questões técnicas e estéticas – quase como se se tratasse de um universo à parte.

Se, por um lado, os trabalhos de dança produzidos no Brasil podem atestar este caráter de “mundo fechado em si mesmo” – o que se deve em grande parte à predominância de remontagens de balés de repertório –, justamente na década de 1970, quando o teatro, por exemplo, sofria forte repressão, com o fechamento de espaços e exílio de grupos, muitos artistas da dança se reinventaram e procuraram novas soluções estéticas para lidar com temas do presente. O Teatro de Dança Galpão foi um espaço criado justamente neste período para abrigar aulas, ensaios e apresentações de trabalhos que não encontravam espaço nas grandes casas de espetáculo, tornando-se um polo efervescente que atraía não só pessoas do meio da dança, mas todo um público de estudantes, intelectuais e artistas que buscavam propostas inventivas e experimentais.

A realização desta pesquisa de mestrado pretende contribuir de alguma forma para tornar visível um aspecto negligenciado das resistências políticas por meio das artes durante a ditadura civil-militar no Brasil.

Com o intuito de contextualizar melhor o assunto, vale à pena apontar brevemente alguns aspectos da história da dança no Brasil – que serão melhor desenvolvidos no capítulo I. Embora os primeiros professores comecem a

chegar ao país, vindos da Europa, ainda no século XIX, com a chegada da corte, a possibilidade de se falar em dança enquanto ofício ou “profissão” se dá a partir da década de 1940, com a criação de escolas que formariam os corpos de baile fixos das casas de óperas. Em São Paulo, a Escola Municipal de Bailado foi criada em 1940, mas a fundação de uma companhia de dança profissional data apenas de 1953, com a criação do Balé do IV Centenário. Com a dissolução repentina desta companhia, em 1955, muitos bailarinos que haviam experimentado a possibilidade de viver da dança se viram “órfãos” de espaços para exercer seu ofício. A televisão e as boates absorveram uma parte destes profissionais. Paralelamente, começaram a se formar grupos e companhias experimentais.

A partir da década de 1960, estes grupos emergentes apontavam para um deslocamento em relação a todo o universo do balé clássico, lançando mão de outras técnicas e arriscando tratar de temas do presente. Entre muitas figuras que vivenciaram este período, Marilena Ansaldi pode ser citada como uma daquelas que experimentaram esses deslocamentos na própria vida. Foi ela a responsável pela proposta de criação de um espaço inteiramente voltado à dança, que se tornaria do Teatro de Dança Galpão. A escolha do espaço também não foi aleatória: a sala Galpão do teatro Ruth Escobar foi palco de importantes peças de contestação, e os problemas estruturais que apresentava eram vistos por Marilena como um fator importante que trazia a realidade com que a dança deveria lidar naquele momento.

O interesse deste trabalho é observar os efeitos da experiência do espaço do Teatro de Dança Galpão sobre aqueles que o vivenciaram, tanto no que se refere à invenção de novas maneiras de se dançar fora do academicismo do balé clássico quanto à invenção de outros modos de sociabilidade e experiência da cidade diante da ditadura civil-militar. As principais questões que permeiam o desenvolvimento desta pesquisa se referem ao aspecto surpreendente da emergência de uma experiência contestadora no interior de um regime

ditatorial e às possíveis reverberações da existência do Teatro de Dança Galpão nas maneiras como se faz dança no Brasil contemporâneo. Ao longo de seus quatro anos de existência¹, o Teatro de Dança Galpão foi palco de apresentação não só de espetáculos, mas também de experimentos coreográficos que ainda não se constituíam como obras acabadas; por isso, é muito difícil mapear a totalidade de trabalhos apresentados lá, justamente devido ao caráter muitas vezes “extraoficial” destas apresentações. Contudo, muitos artistas, grupos e companhias importantes passaram por lá, como o Balé Stagium, o grupo Andança, Clarisse Abujamra, Grupo PróPosição, entre outros².

Em meio a esta grande variedade, privilegiou-se uma análise sobre a produção, elaboração e apresentação do espetáculo *Pulsações*, a partir dos resquícios que sobraram como *arquivo* desta apresentação – poucas fotos, algumas críticas publicadas em jornais e os relatos posteriores de pessoas envolvidas –, pensando os corpos que executaram e suas transformações; o que *Pulsações* pode oferecer ao pensamento por meio de uma elaboração de corpos que ultrapassa os sujeitos que o produziram.

Pulsações foi criado por Célia Gouvêa a partir das aulas que ela ministrou no Galpão ao longo do ano de 1975. *Pulsações* propunha uma maneira de se dançar inventiva, muito diferente dos espetáculos que se costumava ver até então; este aspecto está intimamente ligado à prática que envolveu sua concepção, partindo de experimentos coreográficos realizados pelos estudantes, sob orientação de Célia, e envolvendo, portanto, corpos que não necessariamente se encaixavam nos padrões de aperfeiçoamento técnico ou mesmo de constituição física comumente relacionados à prática da dança.

¹ O Teatro de Dança funcionou na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar até meados de 1978, quando o espaço foi requerido pela proprietária para a realização de um festival de teatro por ela produzido. Em 1979, as atividades do Teatro de Dança foram transferidas para o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), também na região central da cidade, onde foram realizados espetáculos e cursos de dança.

²Bogéa (2014) apresenta uma cronologia que abarca todas as apresentações realizadas no Teatro de Dança Galpão.

Assim, articulam-se as duas principais características que atravessam a existência do Teatro de Dança Galpão: uma prática de ensino de dança que se afasta de práticas tradicionalmente vinculadas a uma concepção formalista e a invenção estética como marca da produção que se apresentou naquele espaço.

Célia Gouvêa e seu companheiro Maurice Vaneau foram os primeiros artistas a se instalarem no Teatro de Dança Galpão, desenvolvendo naquele espaço trabalhos nas intersecções entre teatro e dança. Além disso, foram também professores dos cursos ali oferecidos, no primeiro ano de funcionamento do Galpão como Teatro de Dança.

Tomaremos a existência do Teatro de Dança Galpão não em busca de origens, mas na tentativa de perceber quais eram as forças em luta no momento de sua emergência. Não buscar continuidades, mas perceber o que há de descontínuo e de ruptura nas experiências que se pretende analisar. Neste sentido, tal experiência será tratada como um *acontecimento singular*, em uma perspectiva genealógica, tal como proposta por Michel Foucault a partir de Friedrich Nietzsche, que também pode ser relacionada à *história “efetiva”*:

Há toda uma tradição da história (teleológica ou racionalista) que tende a dissolver o acontecimento singular em uma continuidade ideal – movimento teleológico ou encadeamento natural. A história ‘efetiva’ faz ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo. É preciso entender por acontecimento não uma decisão, um tratado, um reino ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e outra que faz sua entrada, mascarada. As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta (Foucault, 2012a: 73).

Antonin Artaud é um autor relevante neste trabalho não só pelas possibilidades de reflexão sobre a dança que seus textos apresentam, ainda que de forma indireta, mas também porque a pesquisa confirmou a importância a

ele atribuída também por personagens desta história, como se pode notar nas entrevistas realizadas com Célia Gouvêa e Ismael Ivo. Antonin Artaud aparece aqui não apenas como referencial teórico, mas como inspiração metodológica. “Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles” (Artaud, 2006: 3). Neste sentido, a experiência do Galpão não será tomada de maneira contemplativa como manifestação artística apartada da vida, “uma coisa morta da qual já não sabemos extrair senão um proveito estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator” (Idem: 5). A tomamos, ao contrário, como um acontecimento pulsante capaz de provocar pequenas rupturas na ordem que a ditadura civil-militar pretendeu impor.

Seguir o filão complexo da proveniência é (...) manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: é demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós; é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existe a verdade e o ser, mas a exterioridade e do acidente (Foucault, 2012a: 63).

Neste sentido, realiza-se conexões de procedência, que perpassam coreógrafos e bailarinos estadunidenses, como Alvin Nikolais, Isadora Duncan e Martha Graham. Também retoma-se a experiência da bailarina brasileira Marinela Ansaldi, fundamental na escolha do local e produção do espaço Galpão. Realizar estas conexões não é manter uma história linear de causa e efeito, mas deslizar pelo encontro de forças que se dá em meio à produção deste *acontecimento*. Tratou-se de pensar estes encontros, e suas produções, inclusive no que ora aparece separado como o “academicismo” e a “dança independente”, ora revela-se como uma relação de complementaridade, ao invés de oposição, gerando desdobramentos para além do próprio período histórico.

Segundo Foucault, a genealogia poderia ser definida como “o acoplamento dos conhecimentos eruditos e das memórias locais, acoplamento que permite a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização desse saber nas táticas locais” (2010a: 9). Isto se dá pelo acoplamento de saberes locais, “saberes das pessoas”, saberes desqualificados como não conceituais, como ingênuos, como abaixo da razão. No caso, a pesquisa parte da perspectiva da dança como produção de um saber, um tipo específico que ganha forma a partir do corpo deslizante do bailarino.

Em relação aos saberes ou “memórias locais”, a pesquisa voltou-se principalmente à realização de entrevistas com pessoas que de alguma forma participaram da experiência do Teatro de Dança Galpão. Foram aproveitadas algumas entrevistas realizadas ainda durante a pesquisa de Iniciação Científica *Dançar o que se vive – dança em São Paulo na década de 1970*³, com Juçara Amaral e Célia Gouvêa, e foram realizadas outras, com Ismael Ivo, Zina Filler, Iracity Cardoso, Ana Michaela, Debby Growald, Mirian Gianella, Saulo Wanderley e novamente com Célia Gouvêa. Todas estas pessoas frequentaram o Galpão como estudantes (Juçara Amaral, Ismael Ivo, Zina Filler, Ana Michaela, Debby Growald, Mirian Gianella) ou professores dos cursos de dança ali oferecidos (Célia Gouvêa e Iracity Cardoso). Saulo Wanderley foi o músico convidado na montagem de *Pulsações*. Além disso, documentos acessados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, e no Centro de Estudos em Dança, coordenado pela Profa. Dra. Helena Katz, foram importantes na realização desta parte da pesquisa. Por meio deles foi possível ter acesso tanto ao registro de entrevistas realizadas nas décadas de 1970 e 1980 quanto ao material de *clipping* de espetáculos (cartazes, notícias e críticas). Este tipo de material também pôde ser consultado no acervo pessoal de Zina Filler, que me permitiu o acesso quando da realização da entrevista com ela; assim como no *acervo Gouvêa-Vaneau* (<http://www.acervogouvea-vaneau.com.br/>), lançado em

³ Pesquisa realizada sob orientação da Profa. Dra. Dorothea Passetti, entre 2011 e 2012.

formato digital em junho de 2013 e instalado fisicamente na residência de Célia Gouvêa.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, **“a dança e os governos”**, traçamos uma breve genealogia da dança cênica ocidental e seus processos de institucionalização. Em seguida, uma análise crítica a respeito da subárea Antropologia da Dança permite-nos discutir como a prática da dança torna-se *objeto* de uma ciência. Por fim, apresentamos um breve panorama a respeito da institucionalização da cultura durante a ditadura civil-militar no Brasil, apontando as articulações da dança neste contexto. Nos três movimentos que compreende o capítulo está em jogo, portanto, as relações da prática de dança com diferentes institucionalidades.

O segundo capítulo, **“teatro de dança galpão”**, dedica-se a uma análise descritiva a respeito da existência deste espaço, a partir das relações ali engendradas, desde a invenção do espaço até as aulas e práticas de criação de espetáculos. Partindo principalmente das entrevistas realizadas, trabalha-se com o processo de criação desse espaço e seu funcionamento, articulados ao contexto político-cultural no qual emerge – a ditadura civil-militar no Brasil. Nesta análise, a noção de *heterotopia*, desenvolvida por Michel Foucault, se constitui como um dos pontos centrais para a reflexão.

O terceiro e último capítulo, **“vitalidades”**, discute as possibilidades de se tomar o corpo como espaço de invenção e práticas de resistência, a partir de uma análise sobre as formulações sobre o corpo que atravessam algumas experiências em dança que são contestadas ou ecoadas na invenção de *Pulsões*. O corpo é um elemento de fundamental importância do ponto de vista da análise genealógica. Trata-se do lugar onde o poder se inscreve, ao mesmo tempo que é o principal alvo de incidência do exercício de poder (Cf. Foucault, 2012a: 65). Na medida em que estamos lidando com uma experiência que diz respeito à dança, a importância do corpo neste contexto parece óbvia. Afinal, o corpo é para a dança simultaneamente seu “suporte” e tema. Ao ser

tomado como lugar de inscrição da história e de incidência do poder, o corpo parece se constituir como um interessante foco de análise a respeito dos efeitos e contraefeitos do exercício do poder autoritário característico de um regime ditatorial.

A partir dos resquícios que possibilitam a aproximação com *Pulsões*, o terceiro capítulo apresenta o que sua produção elabora como corpo, as forças invocadas, conexões estabelecidas, deslizamentos provocados. Neste sentido, a pesquisa deixou-se arrastar também pelo pensamento nietzschiano, recorrendo a um corpo atravessado por afetos e pulsões; *vontade de potência*. Assim, investiga-se as possibilidades de resistência política deste corpo em meio ao regime ditatorial.

Ao realizar uma pesquisa deste porte, sente-se na pele seus efeitos sobre nós, pesquisadores. De fato, como costuma dizer Edson Passetti, nunca se sai de uma pesquisa como se entrou. E essa transformação de si mesmo não reconhece as divisões entre o que é intelectual e o que é corporal. Neste caso, enquanto pesquisadora e também bailarina, esses dois anos de imersão provocaram inquietações para as quais sentiu-se a necessidade de dar uma forma estética. Assim, uma espécie de experimento animado pelas análises e discussões realizadas na dissertação está anexada a este volume no formato de vídeo / DVD. Sem a pretensão de se constituir como uma *obra acabada*, este pequeno vídeo evidencia alguns dos efeitos físicos desta pesquisa que, embora tenha que ser concluída, continuará provocando movimentos.

a dança e os governos

antropologia da dança e o governo da ciência

Na aula inaugural do curso *Em defesa da sociedade*, Michel Foucault discute um processo que teria emergido a partir da década de 1960, caracterizado pela “imensa e prolífera criticabilidade das coisas, das instituições, das práticas, dos discursos; (...) [e pela descoberta do] efeito inibidor próprio das teorias totalitárias (...), das teorias envolventes e globais” (Foucault, 2010: 7). Foucault se refere às “reviravoltas do saber” que teriam possibilitado uma crítica local operada às teorias globais a partir dos *saberes sujeitos*, como, por exemplo, a insurreição dos saberes dos loucos em enfrentamento à psiquiatria.

(...) os “saberes sujeitos” são blocos de saberes históricos que estavam presentes e disfarçados no interior dos conjuntos funcionais e sistemáticos, e que a crítica pôde fazer reaparecer pelos meios, é claro, da erudição. (...) Por “saberes sujeitos”, eu entendo igualmente toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível do conhecimento ou da cientificidade requeridos (Idem, *ibidem*: 8).

No interior desta pesquisa, interessa observar a dança, a partir da experiência do Teatro de Dança Galpão, atravessada pela potência insurrecional de um *saber sujeito*, principalmente na medida em que está apartado da palavra enquanto discurso. Em *A ordem do discurso*, Foucault mostra que o discurso não apenas manifesta um desejo, mas é ele mesmo objeto de desejo, ou ainda, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder do qual queremos nos apoderar” (2012c: 10). Segundo o antropólogo Pierre Clastres, “Toda tomada de poder é também uma aquisição da palavra” (2003: 169). Neste sentido, propõe-se compreender a potência política da dança por essa chave de inteligibilidade,

em um momento em que o teatro “engajado” era impedido de falar pela censura da ditadura civil-militar no Brasil. Na dança – ao menos no que se refere às experiências realizadas do Galpão – não se trata de uma politização externa, que é assumida como discurso; a potência política se refere a um processo imanente à própria dança que, no limite, pode significar a ruína daquilo que sustenta a política: a linguagem. Dançar como uma prática e um saber do corpo, capaz de escapar à censura centrada na codificação da linguagem.

Assim, interessa debruçar-se sobre a produção acadêmica a respeito da dança no interior da antropologia. Na medida em que lidamos com uma perspectiva genealógica, cumpre não questionar a validade científica de estudos que têm a dança como objeto, mas “se interrogar sobre a ambição de poder que a pretensão de ser uma ciência traz consigo” (Foucault, 2010: 11).

Atualmente, a antropologia é uma disciplina que se desdobra em muitas subdisciplinas; a adição de um termo à expressão “antropologia de” indica a pretensão em tornar um *objeto* específico o elemento caracterizador de uma disciplina específica no interior da própria disciplina. Antropologia da arte, da comunicação, do esporte, do gênero, da saúde, do consumo, da ciência, do direito, da alimentação, da educação, do corpo, da religião... a antropologia da dança poderia ser incluída nesta lista.⁴

De acordo com Foucault, “em uma disciplina, (...) o que é suposto no ponto de partida (...) é aquilo que é requerido para a construção de novos

⁴ A antropologia é tradicionalmente dividida em 4 subáreas: Arqueologia, Antropologia Física ou Biológica, Linguística e Antropologia Social ou Cultural (ver: Salzano, 2009). Todas as disciplinas apontadas encontram-se no interior desta última que, segundo Salzano, é normalmente privilegiada no interior dos departamentos de antropologia das universidades brasileiras.

enunciados” (2012c: 29). A formulação destes enunciados deve “dirigir-se a um plano de objetos determinado”, “utilizar instrumentos conceituais ou técnicas de um tipo bem definido” e “inscrever-se em certo horizonte teórico” (Ibidem: 30-31). A disciplina figura como um dos procedimentos de controle do discurso interno a ele mesmo; trata-se de um dos princípios de “rarefação do discurso”, na medida em que circunscreve os limites entre o verdadeiro e o falso por meio da definição de objetos, regras, métodos, técnicas e instrumentos que devem embasar a produção de um enunciado.

No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas ela repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. O exterior de uma ciência é mais ou menos povoado do que se crê: certamente, há a experiência imediata, os temas imaginários que carregam e reconduzem sem cessar crenças sem memória; mas, talvez, não haja erros no sentido estrito, porque o erro só pode surgir e ser decidido no interior de uma prática definida; em contrapartida, rondam monstros cuja forma muda com a história do saber. Em resumo, uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina; antes de poder ser declarada verdadeira ou falsa, deve encontrar-se, como diria M. Cangilhem, “no verdadeiro” (Foucault, 2012c: 31-32).

Neste sentido, “encontrar-se no verdadeiro” significa obedecer às regras de uma *polícia discursiva* que fixa os limites da *identidade* que é construída em torno das regras que definem o modo de produção discursiva de uma disciplina – regras que variam ao longo do tempo (Idem, ibidem: 34). É neste sentido que Foucault propõe que olhemos para a disciplina não enquanto uma das fontes do discurso mas, antes, como aquilo que o recorta e delimita (Ibidem: 49).

Como afirma a antropóloga Susan Reed, a dança foi um elemento presente nos trabalhos etnográficos desde os primeiros estudos antropológicos, mas ainda sem se constituir como um objeto autônomo, e sim alocado na categoria de “arte”.

Os primeiros antropólogos, incluindo Tylor, Evans-Pritchard, Radcliff Brown, Malinowski e Boas, se dedicaram a aspectos da dança em seus escritos, enfatizando, como é previsível, as funções sociais da dança, com pouca atenção à especificidade do movimento⁵ (Reed, 2012: 76).

A obra *Primitive Art*, de Franz Boas, publicada originalmente em 1927, constitui-se como uma das primeiras e mais importantes obras da antropologia onde o foco central é a produção *artística* dos povos ditos “primitivos”. Articulando a função técnica à função utilitária, Boas localiza a produção material desses povos em uma categoria inexistente no interior de suas culturas: a categoria de arte (Boas, 1996).

Nas sociedades ditas “primitivas”, a arte não ocupa uma esfera autônoma, mas imbricada a todas as outras esferas da vida social. Embora, a partir de Boas, os objetos produzidos por estes povos sejam observados pelos etnólogos também do ponto de vista estético, sua produção se vincula à utilidade prática, cerimonial ou distintiva (no que se refere à indicação do lugar ocupado por um indivíduo no interior do grupo). O alto grau de sofisticação técnica e simbólica desta produção está sempre em relação às outras esferas da vida social.

No entanto, a obra de Boas não se dedica exclusivamente ao que se poderia identificar como a *produção material* de uma cultura. Embora a maior parte do livro seja dedicada a cestaria, plumária, trançados, cerâmica, máscaras e armas, a última parte da obra volta-se a um tipo de produção *imaterial*: “Literatura, música e dança”.

⁵Tradução livre a partir da versão em espanhol do artigo de Susan Reed, “La política y la poética de la danza”, publicado em Citro e Aschieri, 2012: “Los primeros antropólogos, incluyendo a Tylor, Evans-Pritchard, Radcliff Brown, Malinowski y Boas, se dedicaron a aspectos de la danza en sus escritos, enfatizando, como es previsible, en las funciones sociales de la danza, con poca atención en la especificidad del movimiento”.

A análise de Boas evidencia a indissociabilidade da dança em relação a outras manifestações culturais dos povos que chama “primitivos”; Boas trata da dança a partir do vínculo estabelecido entre ritmo musical e movimento corporal (Cf. Boas, 1996: 289).

A definição de dança estabelecida por Boas compreende “movimentos rítmicos de qualquer parte do corpo” dotados de uma forma fixa, na medida em que “a arte, como expressão de sentimentos, tal como a arte resultante do controlo de processos técnicos, exige uma forma” (Idem, ibidem: 325). Enfatiza, portanto, tanto o caráter técnico quanto a expressividade da dança:

a dança como forma artística pode ser puramente formal, isto é, destituída de significado simbólico. O seu efeito estético pode basear-se na apreciação do movimento do corpo, muitas vezes reforçado pela excitação emocional que é provocada pelos movimentos da dança. Quanto mais formal for a dança, mais forte será a apreciação puramente estética, por oposição ao elemento emocional (Idem, ibidem: 326-7).

Da mesma maneira que os objetos, apesar de suas qualidades estéticas, são produzidos primeiramente com um fim utilitário, Boas afirma que, na dança “primitiva”, “os movimentos simbólicos são talvez mais frequentes do que as danças puramente formais” (Idem, ibidem: 327).

Na tentativa de traçar a *gênese* da antropologia da dança enquanto disciplina autônoma, alguns autores (Grau e Wierre-Gore, 2005; Kaeppler, 2013 [1978]; Camargo, 2013) apontam para a publicação do artigo “Panorama of dance ethnology”, de Gertrude Prokosch Kurath, no terceiro número da revista estadunidense *Current Anthropology*, em 1960 (Kurath, 2005), como o primeiro passo no sentido formalização da disciplina. Kurath definiu o objeto de estudo do que chamou de “etnologia da dança” da seguinte forma:

No conjunto das atividades motoras comuns, a dança faz uma seleção, varia a intensidade do movimento, fazendo

malabarismos com gestos e os passos para atingir um *padrão* característico, a fim de transcender a dimensão utilitária. (...) No sentido estrito, etnologia da dança deve ser limitada a fenômenos onde surgem padrões recorrentes. Esta novíssima ciência étnica teria utilidade limitada. Num sentido mais amplo, ela poderia lidar com qualquer movimento característico e expressivo, uma vez que a dança está enraizada em atividades diárias. Suas descobertas se revelariam então essenciais para qualquer análise cultural abrangente. (Kurath, 2005: 44-45).⁶

O argumento de que a dança deve ser incluída nas análises etnológicas por se tratar de um elemento da cultura tão importante quanto qualquer outro é também corroborado por outras autoras, como Anya Peterson Royce, para quem o enfoque antropológico seria o único capaz de apreender a *totalidade* da qual a dança faz parte (Royce, 1977: 13).

No Brasil, a inclusão do GT “Antropologia da dança” na programação da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em 2012, indica o reconhecimento dos pares acerca da autonomia do estudo da dança no interior da antropologia, mais de cinco décadas depois da *legitimação* da disciplina nos EUA. Na apresentação ao “Dossiê Antropologia da dança”, publicado na *Revista Antropolítica* a partir da realização do GT na 28ª RBA, as organizadoras Gonçalves e Osorio defendem a necessidade de uma disciplina específica para lidar com a dança no interior da antropologia:

Se um campo de estudos relativos à dança, de um lado, pode parecer “novo” por não ter figurado ao longo do século XX como parte do programa dos cursos de Ciências Sociais ou de Antropologia, ou por não estar assiduamente presente nos

⁶ Tradução livre a partir da versão francesa: “Dans la masse des activités motrices ordinaires, la danse opère une sélection, fait varier l'intensité du mouvement, jongle avec les gestes et les pas afin de parvenir à un *pattern* caractéristique, dans le but de transcender la dimension utilitaire. (...) Au sens strict, l'éthnologie de la danse devrait se limiter aux phénomènes dont se dégagent des *patterns* récurrents. Cette toute nouvelle Science ethnique n'aurait a lorsqu'une utilité réduite. Dans une acception plus large, elle pourrait traiter de n'importe quel mouvement caractéristique et expressif, puisque la danse s'enracine dans les gestes quotidiens. Ses découvertes se révéleraient alors indispensables à toute analyse culturelle globale”.

congressos da área, de outro, a dança é tema recorrente e transversal. (...) Ao longo da última década, a dança como unidade de reflexão acadêmica tem encontrado respaldo em encontros científicos nas áreas de literatura, história, ciências sociais, educação física, etnomusicologia, teatro, dança, *performance* e artes, no Brasil e em outros países. (Gonçalves e Osorio, 2012: 13).

Dividido em três sessões – “Identidades, rituais e pertencimentos”, “Performances em dança” e “Transmissão, aprendizado e sociabilidades na dança” –, o GT “Antropologia da dança” da 28ª RBA compreendia a apresentação de 15 trabalhos⁷ dentre os quais 13 poderiam ser alocados em alguma dessas categorias: danças como signo de identidades (danças rituais indígenas, maracatu e danças tradicionais afro-brasileiras; *break dance*) e danças de salão (como as *milongas* de tango portenhas ou as gafieiras cariocas). Apenas dois trabalhos se referiam estritamente a algo que poderíamos caracterizar como *dança cênica ocidental*: um a respeito da dança-teatro e outro sobre o processo de criação de um espetáculo. Estes últimos não foram escolhidos para compor o dossiê publicado na revista Antropolítica.

A exemplo do que se nota neste GT, o que chama a atenção nos compêndios de antropologia da dança consultados (Grau e Wierre-Gore, 2005; Citro e Aschieri, 2012; Camargo, 2013) é que, a despeito dos artigos metodológicos discutirem as diferentes possibilidades de análise antropológica sobre a dança, a maioria dos artigos referentes a “estudos de caso” voltam-se, sobretudo, às danças praticadas em contextos “rituais” ou “tradicionais” no interior de culturas fora do contexto contemporâneo ocidental – como as danças praticadas por povos indígenas das Américas, na tradição camponesa europeia, ou no contexto religioso de grupos étnicos como a cultura judaica. Talvez isso

⁷ O GT contava também com a apresentação de painéis. Contudo, eles não foram considerados para esta análise porque não é possível localizar informações para além de seus títulos e autores nos anais, e eu, trabalhando como monitora no evento, na condição de graduanda da universidade que o sediou, só pude assistir a uma das três sessões.

se deva a uma concepção a respeito do objeto da disciplina já colocada no trabalho inaugural de Kurath, que define a *etnologia da dança* como o estudo de *danças étnicas* – embora a própria autora reconheça este como “controverso”⁸.

Na apresentação da primeira parte da obra *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*, os organizadores Andrée Grau e Georgiana Wierre-Gore justificam a publicação de artigos de Gertrude Prokosch Kurath em periódicos de folclore, antropologia e etnomusicologia, na década de 1940, pelo fato das publicações de dança daquela época estarem focadas sobretudo na “dança de cena”. Já a pesquisadora Suzanne Yougerman é descrita como uma espécie de mediadora entre os pesquisadores que lidavam com a dança cênica ocidental e os que trabalhavam com antropologia da dança por conta de sua atuação como diretora do Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies e coordenadora da International Encyclopedia of Dance (Grau e Wierre-Gore, 2005: 32-33). Devemos subentender que a chamada dança cênica ocidental não se constitui como um domínio legítimo da antropologia?

Na verdade, uma produção mais recente no interior da disciplina afirma a necessidade de tomar as danças cênicas ocidentais como objeto de análise (ver: Buckland, 2013). Um exemplo muito citado é o artigo de Joan

⁸ No artigo já citado, Kurath refere-se ao verbete que formulara para o *Dictionary of Folklore* a respeito da dança Kwakiutl: “Há dez anos, eu fazia do termo ‘ethnographie’ sinônimo de ‘etnologia da dança’, definindo-o como ‘o estudo científico das danças étnicas em toda a sua importância cultural, a sua função religiosa ou simbolismo ou lugar na sociedade’. Minha definição usa o termo controverso ‘dança étnica’. (...) Há dez anos, eu tendia a assimilar dança étnica e folclórica (...). Agora gostaria de limitar as danças folclóricas às formas profanas, com ou sem uma origem ritual, e incluir todos os tipos, tanto profanas quanto rituais, nas ‘danças étnicas’. Eu finalmente aceitaria a distinção entre danças étnicas e folclóricas e criações artísticas”. [“Il y a dix ans, je faisais du terme d’ethnographie un synonyme d’ethnologie de la danse, la définissant comme ‘l’étude scientifique des danses ethniques dans toute leur signification culturelle, leur fonction religieuse ou leur symbolisme, ou encore leur place dans la société’. Ma définition recourt au terme controversé de ‘danse ethnique’. (...) Il y a dix ans, j’avais tendance à assimiler danse ethnique et folklorique (...). À présent, je limiterais les danses folkloriques aux formes profanes, qu’elles aient ou non une origine rituelle, et inclurais tous les types, à la fois profanes et rituels, dans la catégorie ‘danses ethniques’. J’accepterais enfin la distinction entre danses folkloriques ou ethniques et créations artistiques.”] (Kurath, 2005: 45-47).

Kealiinohomoku, intitulado “Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica” (Kealiinohomoku, 2013). Nele, a autora elege como principais interlocutores estudiosos da dança fora da área da antropologia e critica o termo “dança étnica”, usado para se referir às danças de povos não ocidentais, afirmando algo no mínimo óbvio para qualquer cientista social: o balé clássico é também uma dança étnica por que não se aparta da cultura no interior da qual é produzido; e os ocidentais são tão pertencentes a uma *etnia* quanto os não ocidentais.

Mais do que o “objeto”, talvez devamos olhar para as técnicas que envolvem a pesquisa antropológica para pensar esta questão. Afinal, como se pôde notar a partir dos escritos de antropologia da dança apresentados até agora, é a utilização da *etnografia* que garante o caráter antropológico do estudo da dança. E, a julgar pela predominância de trabalhos sobre as danças denominadas folclóricas, tradicionais, étnicas, populares – ou qual seja a nomenclatura utilizada por cada autor –, a disciplina que se pretende legitimar parece estar muito vinculada ao que a antropóloga britânica Marilyn Strathern chamaria de “modernismo antropológico”, no qual a ideia do outro como o elemento *exótico* que deve ser *desvendado* pelo antropólogo para a sociedade *mesma* ainda é predominante.

Para Michel Foucault, a etnologia não pode ser entendida necessariamente como uma prática colonizadora, mas sua condição de possibilidade se enraíza em uma concepção de que, por uma *soberania histórica*, o pensamento europeu pode voltar-se sobre si mesmo a partir de uma relação que estabelece com o pensamento de todas as outras culturas.

(...) a etnologia aloja-se no interior da relação singular que a *ratio* ocidental estabelece com todas as outras culturas; e, a partir daí, ela traça o contorno das representações que os homens, numa civilização, se podem dar de si mesmos, de sua vida, de suas necessidades, das significações depositadas em sua linguagem; e ela vê surgir, por trás destas representações,

as normas a partir das quais os homens cumprem as funções da vida, mas repelindo sua pressão imediata, as regras através das quais experimentam e mantêm suas necessidades, os sistemas sobre cujo fundo toda significação lhes é dada. (Foucault, 2007: 524).

Neste sentido, antes de suprimir, a etnologia escavaria cada vez mais uma relação assimétrica entre as culturas, uma vez que se enraíza em tal concepção (Idem, *ibidem*, 522).

A partir de Malinowski, o trabalho de campo assume uma importância central na produção antropológica. O célebre *Argonautas do Pacífico Ocidental*, resultado de seu trabalho de campo durante quatro anos nas Ilhas Trobriand, pretende fornecer uma descrição da quase totalidade de aspectos da vida dos nativos destas ilhas a partir da descrição minuciosa de seu sistema de trocas circular, o *kula* (Malinowski, 1984).

Em sua discussão a respeito das *ficções persuasivas da antropologia*⁹, Marilyn Strathern mostra que o que faz com que Malinowski seja lido como um ponto de virada no interior da disciplina (a construção da antropologia moderna) não é tanto a prática do trabalho de campo em si – que já teria sido utilizada por outros pesquisadores antes dele –, mas o efeito atribuído a esta prática que se manifesta pela forma pública que se dá à pesquisa, isto é, o tipo de narrativa que ela engendra: a monografia etnográfica.¹⁰

As longas descrições a respeito dos mais variados aspectos de uma sociedade que caracterizam as etnografias a partir de Malinowski servem para

⁹ A expressão que dá título a este trabalho de Strathern (2013) alude à questão central que ela apresenta ali: seu interesse não se refere propriamente ao que é dito no interior de determinado discurso antropológico, mas sim o que faz com que uma obra seja deixada de lado ou retomada. Neste sentido, o que importa são os efeitos de um discurso, daí que as ideias sejam lidas como “ficções persuasivas”.

¹⁰ “Se de fato Malinowski não inventou holismo, sincronia, trabalho de campo intensivo e o resto, não houve então invenção alguma? Prefigurei minha resposta de que a invenção se assenta sobre o que ele escreveu e, especificamente, na organização do texto. Foi isso que implementou os tipos de relacionamentos entre escritor, leitor e tema que dominariam a antropologia, britânica e de fora, nos sessenta anos seguintes.” (Strathern, 2013: 51).

assegurar o leitor a respeito da autoridade do pesquisador: aquilo que está sendo narrado como a realidade de um povo estranho tem o estatuto de verdadeiro garantido pela longa imersão do antropólogo em campo, o que lhe permite fazer descrições bastante detalhadas daquilo que observou. Por outro lado, o texto se construía como se aquela sociedade “falasse por si”: por meio da noção de etnocentrismo, a tradição malinowskiana se marca pelo esforço de compreender o “outro” a partir dos sistemas de pensamento deste “outro”. Como afirma Strathern:

(...) o novo tipo de livro tinha por premissa a disjunção entre observador (sujeito) e observado (objeto), uma disjunção que tornava o observador consciente da técnica e conduzia, de modo subsequente, à conceituação da prática antropológica como construção de modelos. Arcabouços analíticos tornaram-se permitidos, como artifícios deliberados. O contraste entre esse modernismo e o historicismo de Frazer foi corporificado numa nova versão da primitividade – uma versão que incorporou um novo relacionamento. A diferença entre “nós” e “eles” era concebida não como um estágio diferente no progresso evolucionário, mas como uma diferença de perspectiva. “Eles” não usavam as mesmas molduras que “nós” para visualizar o mundo. Sendo apenas etnocentrismo, aquilo não era descoberta nenhuma. Por outro lado, o etnocentrismo foi inventado tanto como um princípio teórico quanto como um arcabouço para organizar a escrita. E isso ficou demonstrado no arranjo e relação de ideias internas à monografia. Uma maneira radical de apresentar o sujeito antropológico se abria; seus dois elementos eram igualmente criativos para a disciplina.

O primeiro foi a implementação literária do etnocentrismo que caracterizou todo o período modernista: a percepção de que molduras são apenas molduras, que conceitos são impregnados na cultura, que termos analíticos estão eles próprios enterrados em premissas e suposições. (...)

O segundo elemento foi a descoberta do comum no bizarro, da civilização sob a selvageria. (...)

E quantos cursos antropológicos começam com o adágio de que o trabalho do antropólogo é dar sentido àquilo que primeiro se apresenta como estranho, expor crenças e atos, despojando-as de seu *status* dado e inserindo-as no contexto em que vivem as pessoas! (Strathern, 2013: 53-55).

Características do que Strathern chama de “modernismo antropológico” podem ser notadas claramente em boa parte da produção em antropologia da dança compreendida nesta análise.

De acordo com Susan Reed, a crescente legitimação do campo da “antropologia da dança”, a partir da década de 1980, coincide com sua articulação com o campo mais amplo da “antropologia do movimento humano”, indicando uma crítica à dança como categoria universal (Reed, 2012 [1998]: 75). Com esta perspectiva, nota-se a importância das análises de Marcel Mauss a respeito das **técnicas do corpo** como referência para o estudo antropológico sobre a dança. Ao afirmar seu interesse no estudo sobre “as maneiras como os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (Mauss, 2003: 401), Mauss indica a impossibilidade de se falar em uma “maneira natural” de movimentação, comum a toda a humanidade, na medida em que a educação e a tradição na qual um indivíduo está inserido condicionam sua movimentação corporal, tanto quanto os elementos de ordem biológica.

Não há técnica nem transmissão se não houver tradição. (...) O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. (...) Essa adaptação constante a um objeto físico, mecânico, químico (por exemplo, quando bebemos) é efetuada numa série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa. (Idem, *ibidem*: 407-408).

O livro de Anya Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, tem seu primeiro capítulo inteiramente dedicado à noção de dança (Royce, 1977: 3-16). Nele, a autora afirma que tal noção é característica de nossa cultura, e que muitas sociedades não possuem um termo que designe tal fenômeno; neste sentido, seria preciso encontrar uma definição que compreendesse o mínimo de

elementos possíveis para que fosse capaz de se adaptar a expressões de outras culturas (Idem, *ibidem*: 7-8). Deste modo, arrisca algumas definições, tais como “o corpo humano produzindo padrões [de movimento] no tempo e no espaço” (*Ibidem*: 3), ou “movimentos rítmicos executados por um propósito que transcende a utilidade” (*Ibidem*: 5)¹¹.

Kealiinohomoku, por sua vez, depois de apontar a dificuldade em transpor o significado do termo “dança” de uma cultura para outra, acredita ser necessário – e, antes de tudo, possível – formular uma definição baseada em “descrições que sejam realmente neutras” (2013: 132):

A dança é um modo de expressão efêmero, executado numa forma e num estilo determinado pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade é aceito enquanto dança, tanto pelo dançarino quanto pelos membros de um determinado grupo observando a situação. (Idem, *ibidem*: 133).

O interessante é que, reconhecendo que o conceito de dança está fundado em premissas e suposições próprias a *nossas* categorias de pensamento, tanto Royce quanto Kealiinohomoku tentam formular definições capazes de universalizar este conceito; no entanto, as definições que apresentam não servem para pensar a dança cênica chamada “contemporânea” ou “pós-moderna” que, desde a década de 1960, já era formulada por muitos artistas, especialmente nos EUA – país de onde as duas autoras falam. O trabalho de Merce Cunningham, por exemplo, questionava a necessidade de vinculação da dança com a música e, portanto, a própria noção de ritmo. Já o deslocamento no espaço foi questionado por toda a chamada *geração pós-moderna*, como os artistas que inventaram o Judson Dance Theater, a partir do reconhecimento do

¹¹ No original: “human body making patterns in time and space” e “rhythmic movement done for some purpose transcending utility”, respectivamente.

movimento interno do corpo, mesmo em repouso – a noção de *small dance*, de Steve Paxton, inventor do Contato Improvisação, baseia-se justamente neste entendimento (cf. Gil, 2001: 131-156).¹²

De acordo com Anya Petterson Royce, os estudos de dança sob uma perspectiva antropológica poderiam ser divididos em duas vertentes: uma voltada para a relação entre forma e significado, abarcando estudos sobre estética e criatividade fundados em uma análise estrutural, e outra que enfatiza a relação entre dança e cultura, compreendendo os estudos sobre a significação da dança, pautados em um discurso impressionista sobre o poder de comunicação, enfatizando o contexto em detrimento da forma (Cf. Royce in Grau e Wierre-Gore: 35-36). De acordo com o que a autora expõe, na análise de estrutura estaria em jogo a interrelação entre partes e o todo – o que diz respeito não apenas à dança em relação à cultura, mas também às células de movimento e a dança / coreografia como um todo. Daí a necessidade de se fazer uma análise morfológica, gramatical da dança, distinguindo padrões que se encaixam de diferentes formas em cada uma das danças de uma sociedade. Para a autora, este tipo de análise não pode se constituir como um fim em si mesmo, devendo ser articulado à descrição etnográfica. Já na análise funcional, considerando todas as ramificações que esta abordagem antropológica apresenta, o que baseia a descrição é o entendimento de que todos os aspectos da sociedade contribuem de alguma forma para seu funcionamento. Trata-se, antes de tudo, de uma maneira de *classificar*, na medida em que se aponta qual é a função predominante no que se refere a um determinado aspecto. A dança, por exemplo, pode ter várias funções, a depender do contexto. É importante lembrar que essa classificação não pode ser fixada de uma vez por todas, mas é cambiável, entre diferentes sociedades e também no interior de uma mesma cultura (Royce, 1977: 64-85).

¹² Sobre Merce Cunningham, ver: Cunningham e Lesschaeve, 1985. A respeito do Judson Dance Theater, ver: Banes, 1993.

Contudo, Royce afirma que a dicotomia entre análises estéticas ou formais e análises funcionais (que localizam a dança dentro de um contexto), embora se faça presente na literatura sobre dança para além da antropologia, não pode contribuir para a construção de um pensamento sobre a dança. Ela afirma a necessidade de se buscar uma síntese entre as duas perspectivas antropológicas para dar conta da complexidade deste campo de estudo, reafirmando a articulação proposta pela análise de Boas, como já exposto. Afinal, a dança deve ser entendida um *aspecto do comportamento humano* (Idem, ibidem: 5).

De acordo com Michel Foucault, é justamente a constituição do homem simultaneamente como sujeito e objeto do pensamento o que pontua o limiar da modernidade no pensamento ocidental. À constituição do homem como “duplo empírico transcendental” – o ponto a partir do qual se pensa e aquilo sobre o que se pensa – Foucault chama de “postulado antropológico” (Foucault, 2007: 439-444).

O cogito cartesiano fora superado graças à questão, colocada por Kant, a respeito do que seria esse ser humano que pensa (Idem, ibidem: 471). No entanto, esta questão antropológica teria dotado o pensamento moderno de um caráter transcendental. As Ciências Humanas se fundariam sobre esta base: o homem tornado objeto de ciência, como o lugar a partir do qual se pode construir o conhecimento e, ao mesmo tempo, como aquilo que autoriza questionar este mesmo conhecimento, na medida em que é o próprio homem que está em questão.

(...) o homem, para as ciências humanas, (...) é esse ser vivo que, do interior da vida à qual pertence inteiramente e pela qual é atravessado em todo o seu ser, constitui representações graças às quais ele vive e a partir das quais detém esta estranha capacidade de poder se representar justamente a vida. (...)
Vê-se que as ciências humanas não são uma análise do que o homem é por natureza; são antes uma análise que se estende

entre o que o homem é em sua positividade (ser que vive, trabalha, fala) e o que permite a esse mesmo ser saber (ou buscar saber) o que é a vida, em que consistem a essência do trabalho e suas leis, e de que modo ele pode falar. (Foucault, 2007: 487-488).

Neste sentido, a *representação* é, mais do que seu objeto, aquilo que torna possíveis as ciências humanas. Estas exercem a crítica a elas próprias, tratando como objeto sua condição de possibilidade (a noção de homem), e são, portanto, animadas por uma “mobilidade transcendental” (Idem, *ibidem*: 475-536). E a antropologia, tomada como o estudo do ser do homem, é justamente o que fornece as bases para este tipo de pensamento.

A Antropologia constitui talvez a disposição fundamental que comandou e conduziu o pensamento filosófico de Kant até nós. (...) A todos os que pretendem ainda falar do homem, de seu reino ou de sua liberação, a todos os que formulam ainda questões sobre o que é o homem em sua essência, a todos os que não querem formalizar sem antropologizar, que não querem mitologizar sem desmistificar, que não querem pensar sem imediatamente pensar que é o homem quem pensa, a todas essas formas de reflexão canhestras e distorcidas, só se pode opor um riso filosófico – isto é, de certo modo, silencioso (Foucault, 2007: 473).

O *riso filosófico* que se oporia ao *sono antropológico* seria o riso de Nietzsche. De acordo com Foucault, a possibilidade de desenraizar o pensamento contemporâneo da antropologia estaria justamente em afirmar a morte do homem, tal como afirmado pelo filósofo-dançarino Zaratustra. A literatura que coloca em questão a linguagem – como nas obras de Artaud e Kafka – indicaria a proximidade da morte do homem, na medida em que este se definiria como o ser da linguagem (Foucault, 2007: 530-532).

E o que se afirmou no início deste capítulo não é justamente a ruína da linguagem possibilitada pela dança? Embora certos antropólogos acreditem ser

possível dissecar uma gramática de movimento, o fato é que o caracteriza o movimento dançado é sua infinitude:

O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado. (Gil, 2001: 15).

Como afirma Merce Cunningham, a dança não se faz pela simples junção de passos. A dança é o que acontece justamente *entre* um passo e outro¹³. E só isso, seguindo José Gil, já seria suficiente para refutar à dança o caráter de *linguagem*:

Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (...), esbarraremos sempre num facto irreduzível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que “se articulam”. (Gil, 2001: 87-88).

Este fluxo de energia ininterrupto, este movimento constante é o que está em jogo na dança tão cara a Nietzsche, o que se afirma especialmente em *Assim falou Zaratustra*. Afinal, Zaratustra “acreditaria somente num deus que soubesse dançar” (Nietzsche, 2011: 41) justamente pelo constante deslizar do dançarino, que jamais se detém a um ponto fixo.

¹³ Ao comentar sua experiência com a técnica de Martha Graham, nos tempos em que fora bailarino de sua companhia, Cunningham afirma: “I just tried to see what the movement was, not to expect it to be like she did it, not in the least. (...) How do I do that? Not just an ego trip, but to find out, since I didn’t have anyone else to work with but myself. At the same time, not just to get a position, but how do you go from one step to another? Which is one of the key question of dancing. I would think that is what makes up dancing.” [“Eu simplesmente tentava ver como era o movimento, não esperando fazê-lo do mesmo jeito que ela fazia. (...) Como eu faço isso? Não simplesmente numa *egotrip*, mas para descobrir, já que eu não tinha mais ninguém com quem trabalhar fora eu mesmo. Ao mesmo tempo, não se trata apenas de chegar a uma posição, mas, como eu vou de um passo para o outro? Essa é uma das questões-chave do dançar. Eu diria que é isso o que faz a dança.”] (Cunningham e Lesschaeve, 1985: 42).

Pouco importa, portanto, buscar definições – universais ou particulares – que fixem de uma vez por todas o que é a dança e como ela deve ser entendida. Para mencionar novamente Merce Cunningham, a dança pode ser comparada em alguma medida com a água: “Todo mundo sabe o que é água e o que é dança, mas é precisamente sua fluidez as faz intangíveis” (Cunningham e Lesschaeve, 1985: 27)¹⁴. Entendida dessa forma, em sua fluidez ou como o constante deslizar dos pés-bailarinos de Zaratustra, a dança não se limita a coreografias, rodas, salões de baile, sambódromos ou palcos: é algo que atravessa a vida de muitas formas como *inventividade*. Talvez a antropologia, desenraizada da modernidade ou dos modernismos, possa voltar-se a essa dança apontada por Hélio Oiticica em um manuscrito recuperado por Beatriz Carneiro:

Não me interessa na dança o seu estado naturalista de
 “manifestação humana” nem reduções a ego-trip
 (fragmentação neuro psíquica)
 Mas liberação inventiva das capacidades de
 Play
 É
 INVENÇÃO-PLAY (Hélio Oiticica *apud* Carneiro, 2004: 166).

Se hoje pensamos também a dança que se realiza nos fluidos e tecidos de nossos corpos, o aspecto não regular e não padronizado, ou mesmo por vezes imprevisível e surpreendente dos ventos, do crescimento das plantas, das cheias e marés, das dunas de areia, dos corpos celestes também podem ser dança. *Pulsações* passa por aí em grande medida. E, na análise à qual se propõe este trabalho, *Pulsações* também escancara uma maneira de encarar um regime ditatorial apartada de programas e projetos, sem determinar um ponto no qual se fixar.

¹⁴ No original: “Everyone knows what water is or what dance is, but this very fluidity makes them intangible”.

Ao voltarmos-nos à existência do Teatro de Dança Galpão e algumas das coisas que nele se produziram, encaramos um *acontecimento* singular que realiza uma pequena quebra na ordem que a ditadura civil-militar pretendeu estabelecer ao mesmo tempo em que o faz também no interior da produção específica da dança paulistana.

Se tratamos aqui do que pode deslizar e escapar, não podemos ignorar as inúmeras tentativas de fixar aquilo que é fluido, estabelecendo também sobre a dança um governo que a delimita e engessa.

De fato, a institucionalização da dança enquanto técnica específica está atravessada por interesses políticos: a formalização das diferentes técnicas e estilos da chamada dança cênica ocidental vincula-se a uma certa maneira de entender o corpo e a um certo lugar que a dança ocupa na sociedade. Portanto, está colocada, na análise de sua prática, a possibilidade de articulação corporal de jogos de poder e de saber que incidem diretamente no corpo, seja para confirmar formas históricas de disciplinamento, seja como resistência a essas formas. Parece-nos importante retomar uma breve genealogia da dança cênica ocidental enfatizando a descontinuidade entre diferentes séries que não simplesmente substituem umas às outras, mas sobrepõem-se, articulam-se. O que torna visível a necessidade de, ao invés de delimitar definições, considerar a existência simultânea de suas diversas formas – também extrapolando institucionalidades que, neste ponto do trabalho, são priorizadas.

o governo dos homens sobre a dança

A arte ocidental contemporânea, em oposição ao que ocorre entre os povos sem escrita, se apresenta por meio de sistemas de significados que não abrangem toda a sociedade, mas um número limitado de indivíduos no interior

de um grupo específico: “A partir do impressionismo, recusa-se a arte mimética, mas foi então que a capacidade semântica enfraqueceu, substituída por ‘linguagens’ que evidenciam um fracionamento da cultura” (Passetti, 2008: 239).

Este movimento pode ser observado se voltarmos-nos à institucionalização da dança no ocidente. Para Linneu Dias, “Poder-se-ia traçar uma história da dança, a partir do século XVI, como sendo a história das tentativas da dança de desvincular-se da ópera, ou da luta da dança por sua autonomia como arte” (Navas e Dias, 1992: 81) e, neste sentido, o aperfeiçoamento de uma gramática específica é de grande importância. Este processo começa a se desenrolar na França, sob o reinado de Luís XIV, quando se formaliza uma técnica específica para a dança: o balé clássico. No entanto, é ainda no reinado de Catarina de Médici (esposa de Henrique II e mãe de Francisco II) que encontramos a emergência da dança enquanto espetáculo, nos chamados *balés de corte*. Filha de uma das importantes casas da nobreza italiana, Catarina levou consigo uma trupe de músicos e dançarinos quando se mudou para a França. Em 1581, Balthazar de Beaujoyeux (maestro musical e mestre de dança italiano, a despeito de seu sobrenome francês) criou a seu pedido o *Ballet Comique de la Reine*, um espetáculo que fascinou a nobreza de toda a Europa exibindo figurinos e cenografia luxuosos ao longo de mais de cinco horas de duração. Este é considerado o primeiro balé de corte (Cf. Bourcier, 2006; Portinari, 1989).

Apesar do que sugere o nome, os *balés de corte* na verdade eram espetáculos que reuniam várias artes, entre as quais a dança figurava principalmente como *entreato* nos intervalos necessários à orquestra. Trata-se, no entanto, de uma importante procedência para a dança ocidental institucionalizada. Cabe observar que, neste momento, aqueles que executavam as coreografias não eram ainda profissionais, mas os próprios nobres, escolhidos de acordo com sua proximidade à realeza que, por sua vez, figurava

nos papéis centrais das obras. Neste contexto, o dançar assume relevância política, na medida em que a posição no salão também representava o prestígio do dançarino perante o rei.

Um dos principais marcos do balé de corte é o *Ballet de la nuit*, de 1653 (Cf. Bourcier, 2001: 110). Neste espetáculo, Luis XIV fazia o papel do Rei-Sol que derrotava as trevas, personificando o cognome que o caracterizara historicamente. A afirmação “O Estado sou eu”, atribuída a Luís XIV, sintetiza todas as definições do absolutismo: ele centralizou de maneira absoluta a administração do Estado e organizou a vida cortesã com regras rígidas em torno de sua figura, como estratégia de afirmação da nobreza diante da burguesia emergente. Luís XIV foi, como apontado anteriormente, responsável pela institucionalização da dança, tendo em vista sua dimensão como signo de poder.

A vontade de imobilizar o movimento em regras, cujo objetivo é fornecer-lhes um rótulo oficial de beleza formal, é marcada pela primeira criação acadêmica de Luís XIV: em 1661, primeiro ano de seu poder pessoal, funda a Academia Real de Dança. (...) O rei estabeleceu uma missão precisa para a nova academia: conservar. Desta forma, nenhum espetáculo novo pode ser apresentado antes de ser aprovado pelos acadêmicos. (Idem, ibidem: 113-114).

Maribel Portinari compila, em sua *História da Dança*, um trecho da carta-patente de fundação da Academia, que evidencia a importância dada à dança no âmbito da educação da nobreza, o qual reproduzo a seguir.

A arte da dança sempre foi reconhecida como uma das artes mais honestas e necessárias para formar o corpo e para lhe dar as primeiras e naturais disposições para todas as espécies de exercícios, entre os quais os das armas, sendo por conseguinte uma das mais vantajosas e úteis à nossa nobreza e às outras pessoas que têm a honra de nos servir, não só em tempo de guerra, mas também em tempo de paz, nos nossos *ballets*...

Desejamos restabelecer a referida arte na sua perfeição e aumentá-la tanto quanto possível (apud Portinari, 1989: 66-67).

Contudo, antes de tornar-se uma atividade profissional a ser praticada por pessoas especificamente treinadas para tal – preferencialmente homens, em um primeiro momento –, a dança já fazia parte de celebrações pagãs camponesas, se quisermos nos ater ao continente europeu. Dançava-se para celebrar colheitas, nascimentos, casamentos, mortes... E certamente foram elementos dessas danças camponesas que de alguma maneira inspiraram os balés de corte. Embora recorra a uma argumentação por vezes duvidosa (pela ausência de fontes) e tenha sua biografia marcada por um dos mais bizarros casos de *falsidade ideológica*¹⁵, Jamake Highwater faz uma leitura interessante a respeito deste processo de institucionalização da dança: um processo que transformaria os rituais camponeses, onde se expressa a não-separação entre homens e *natureza*, em cerimônias de exaltação política da aristocracia.

¹⁵ Morto em 2001, não se sabe ao certo quando Jamake nasceu, e tampouco seu verdadeiro nome. Também conhecido como J. Marks e Gregory J. Marckopoulos, publicou mais de 30 obras incluindo biografias, romances e estudos sobre povos indígenas. Reivindicou uma identidade indígena veementemente negada por outros indígenas e por indigenistas nos EUA, que apontam para contradições em suas declarações a respeito de seu local e data de nascimento, que chegava a variar mais de uma década (o que era por ele justificado pelo fato de ter sido adotado). Mick McAllister, que o entrevistara na década de 1970, escreveu um artigo quando de sua morte afirmando que Marks / Highwater / Marckopoulos era exatamente o que os brancos esperavam de um intelectual indígena, cheio de ideias preconceituosas em relação àqueles que reivindicava serem seu próprio povo. O artigo de McAllister, “Jack Marks is Dead, Oh Well”, pode ser visto em http://dancingbadger.com/jamake_highwater.htm, e a carta aberta escrita pelo ativista dos direitos indígenas, Hank Adams, que expusera a suposta farsa de Highwater em 1984, está disponível em <http://dancingbadger.com/hadams.htm>.

A obra à qual fazemos referência se apresenta como uma tentativa de escrever uma *outra* história da dança, interessada em procedências não ocidentais. O interessante de sua análise é o fato de não se restringir a uma narrativa linear, articulando lado a lado rituais indígenas, performances cênicas e práticas populares, como as danças *disco* que embalaram as noites de sábado na década de 1970. Contudo, por vezes nota-se um fundo evolucionista, marcado pela utilização de termos como “povos primevos” [*primal people*] para se referir tanto às tradições antigas quanto aos povos indígenas, por exemplo, e em oposição à noção de “povos modernos”. Publicada originalmente em 1978, a edição consultada data de 1992. Na quarta-capa, o livro é endossado por figuras como o estudioso de mitos Joseph Campbell e o coreógrafo Alwin Nikolais. Não há qualquer menção às controvérsias da biografia de seu autor. Da mesma forma, os obituários publicados pelos jornais The Washington Post e The Los Angeles Times, conforme apontado por Hank Adams, o apresentaram como “escritor de origem indígena”.

As forças da natureza imbuíram os rituais de sua potência. Agora, a transformação dos rituais em cerimônias seculares era impulsionada pela veneração do poder político do próprio homem. A arte serviu perfeitamente como pretexto refinado para uma exibição de força sem limites. (Highwater, 1992: 66-67).

Neste contexto, a dança teria se tornado entretenimento e exibicionismo, em detrimento de uma manifestação vital da relação no interior de um grupo e entre os seres humanos e as outras forças da natureza. Mas, para além da interpretação de Highwater, o que nos interessa neste momento é apontar de que maneira a institucionalização de uma prática institui um governo sobre ela, num processo análogo à criação das disciplinas discutido anteriormente.

A obra de Jean-Georges Noverre, *Lettres sur le danse et sur les ballets* (1760), pode ser vista como uma crítica aos efeitos da *academicização* da dança: o exibicionismo. A criação das academias implica em uma crescente especialização da técnica de dança, acarretando uma importância enorme à exibição do virtuosismo como fim em si mesmo. Mesmo sem abandonar a dança acadêmica, Noverre apresenta novos parâmetros e objetivos à sua prática: sistematiza os preceitos do que chama de *balé de ação* em oposição à dança enquanto *divertissement*, afirmando-a não como mero encadeamento mecânico de passos, mas como veículo de emoções. Opera, portanto, uma crítica ao engessamento técnico da dança sob a academia e coloca, ainda no século XVIII, um dos problemas fundamentais da dança moderna: a expressão do intérprete, liberado da função de mero executante de movimentos (Cf. Monteiro, 1998).

A importância ao indivíduo chegará à dança, como efeito do pensamento iluminista, na primeira metade do século XIX, no período que se definiu como balé romântico. Se a ênfase agora não se volta mais a um arquétipo social, mas ao indivíduo, também passam a prevalecer a sensibilidade, a imaginação, o

sonho, a fantasia. As obras do balé romântico falam de fadas, elfos, espíritos das florestas e outros seres sobrenaturais. De acordo com Bourcier, o grande marco inaugurador deste período seria *A Sylfide*, apresentado em 1832, onde já é possível encontrar “um dos temas típicos da coreografia romântica: um mortal amado por um espírito” (Bourcier, 2001: 203), também tema da obra mais importante do período, *Giselle*, de 1841. A modificação temática realizada neste período articula-se a grandes mudanças técnicas:

Entre 1810 e 1830, apesar da fixidez oficial, a técnica da dança evolui lenta, mas profundamente. Mais do que a façanha mecânica denunciada por Noverre, pouco a pouco começava-se a buscar a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos, por exemplo, no porte de braços. (Idem, ibidem: 201).

Se o objeto é agora o sobrenatural, o etéreo, investe-se tecnicamente, em termos de conformação corporal e qualidade de movimento, na leveza e na fluidez. Não é à toa que data justamente deste período o aparecimento e consolidação do uso das sapatilhas de ponta. Críticas da época, resgatadas por Bourcier, registram a sensação de flutuação provocada pela leveza das bailarinas sobre as pontas, tais como seres sobrenaturais. Segundo o autor, “O sentido da dança tinha mudado: a virtuosidade era substituída pela expressão, a técnica pelo estilo” (Idem, ibidem: 202).

Mas é na virada do século XIX para o século XX que opera-se uma crítica à dança acadêmica, com aquilo que ficou conhecido como *dança moderna* e que, segundo a historiografia da dança, se apresenta a partir de duas vertentes: de um lado, a dança expressionista alemã e, de outro, a dança moderna estadunidense. Não se trata de correntes isoladas, mas linhas que se cruzam em diversos momentos. A despeito das localidades, nos dois casos há uma questão comum: a correspondência entre o gesto e o sentimento. Suas procedências, contudo, encontram-se nos trabalhos não de dançarinos, mas de figuras ligadas à música. No caso estadunidense, nos estudos de François Delsarte – um cantor

que, ainda no século XIX, fracassando em sua carreira na ópera, critica seus mestres pela imposição de métodos baseados na tradição e não na observação dos aprendizes, passando então a estudar os gestos correspondentes a determinadas emoções (Bourcier, 2001: 243-245). Na Alemanha, a principal procedência seria Émile Jaques-Dalcroze, músico e pedagogo suíço que percebe que o ritmo só pode ser entendido pelo pensamento se for antes captado pelo corpo e seu movimento, criando um método de treinamento musical por meio da tradução de ritmos em movimentos corporais, chamado de *eurritmia*. Dalcroze se baseia em um princípio de economia de movimento, buscando o menor gesto capaz de expressar o sentimento que o anima (Idem, ibidem: 291-293).

O crítico de dança estadunidense John Martin, que produziu vasto trabalho a respeito da dança moderna, afirma, no texto “Dance as a means of communication”, de 1946:

Por conta do contágio inerente ao movimento corporal, o que faz com que o espectador sinta simpaticamente em sua própria musculatura os esforços que vê na musculatura de outro, o dançarino é capaz de transmitir através do movimento a experiência emocional mais intangível. Este é o objetivo principal da dança moderna, que não está interessada em espetáculo, mas na comunicação de experiências emocionais – percepções intuitivas, verdades indescritíveis – que não podem ser comunicadas sem termos fundamentados ou reduzidas a mera declaração de fato.

Este princípio é no mínimo tão antigo quanto o próprio homem; sociedades primitivas, como vimos, o consideram tão potente que o chamam de mágico e baseiam nele práticas religiosas e sociais. Mas ele nunca foi conscientemente utilizado como a base da arte, tanto quanto qualquer registro existe, até a viradado século presente quando Isadora Duncan fez dele o centro e a fonte de suas práticas, e a chamada dança moderna nasceu.¹⁶ (Martin in Copeland e Cohen, 1983 22-23).

¹⁶ Tradução livre. No original: “Because of the inherent contagion of bodily movement, which makes the onlooker feel sympathetically in his own musculature the exertions he sees in somebody else’s musculature, the dancer is able to convey through movement the most intangible emotional experience. This is the prime purpose of the modern dance; it is not

A alusão de Martin às culturas ditas “primitivas” indica um ponto importante para pensar não só a dança como a arte moderna: uma valorização do exotismo.

Os artistas plásticos modernos, ao recusarem a própria tradição da arte, colocam em jogo também uma repulsa em relação à racionalidade e à sociedade moderna ocidental. Nas “culturas primitivas”, os artistas *brancos* parecem encontrar o que atenta contra a civilização, e isto se dá tanto do ponto de vista de uma preocupação estética quanto ética. Muitos são os exemplos de artistas que não somente imprimem em seus trabalhos referências estéticas destes *outros* povos, mas também experienciam seu modo de vida – movendo-se geograficamente ou por meio de elaborações éticas de não distinção entre o que se produz e a maneira como se vive. Não nos cabe aqui alongar essa discussão, mas basta que se perceba que a imbricação entre arte e vida e a recusa aos modelos estabelecidos no fazer artístico são características da arte moderna que estão presentes também na dança moderna. No entanto, se apresentam de maneiras distintas em cada um destes casos.

Por outro lado, se a dança moderna apresenta um interesse pelo *exótico*, este se dá menos pela crítica à racionalidade moderna do que pela própria noção moderna de *Homem universal*. Não se está em busca daquilo que recusa a civilização, mas da base mesma em que tal noção é fundada, mirando o “gesto primitivo”, essencial. Daí que Isadora Duncan se voltará à antiguidade clássica, Ruth Saint-Denis ao oriente, Martha Graham aos indígenas nativos da América

interested in spectacle, but in the communication of emotional experiences – intuitive perceptions, elusive truths – which cannot be communicated in reasoned terms or reduced to mere statement of fact. This principle is at least as old as man himself; primitive societies, as we have seen, have found it so potent that they have called it magic and based religious and social practices on it. But it had never been consciously utilized as the basis of art, so far as any record exists, until the turn of the present century when Isadora Duncan made the very center and source of her practices, and the so-called modern dance was born”.

do Norte, como referências para a construção de seus trabalhos. Retomaremos esta discussão no terceiro capítulo.

De maneira geral, a dança moderna reconhece o peso do corpo em sua relação com o espaço, o que não se limita a questões técnicas, mas significa compreender também a singularidade daquele que dança, tanto no que se refere a suas especificidades físicas quanto no que diz respeito ao *lugar* de onde sua dança emerge – a situação política, cultural e social que envolve o dançarino. A dança moderna se constitui como uma importante referência para se pensar as maneiras de dançar que tomaram lugar no Teatro de Dança Galpão, ainda que estas não possam ser lidas como restritas a esta categoria.

A dança moderna, como se expôs anteriormente, volta-se contra o caráter de entretenimento e ornamentação próprios do balé clássico. Contudo, não escapa dos processos de institucionalização que pretendem fixar os movimentos em técnica. Dado o alto grau de subjetividade neste tipo de dança, que pretende a *expressão*, é possível pensar em quase tantas técnicas quanto dançarinos marcantes. Como se notou na discussão a respeito das Academias Reais, também a dança moderna mantém características que marcam a apropriação acadêmica por uma elite da dança: o monopólio da técnica, que se nota desde a codificação, no século XVII das cinco posições básicas de braços e pernas do balé clássico até a institucionalização da *técnica Graham*, por exemplo.

o governo da cultura

Em plena ditadura civil-militar, as experiências empreendidas no Galpão também funcionaram como recusa e agressão às normas culturais e sociais – tanto no que diz respeito à própria dança como ao contexto social e cultural mais amplo –, como será descrito no segundo capítulo deste trabalho.

O início das atividades do Galpão como Teatro de Dança coincide com o primeiro ano de Ernesto Geisel na presidência da república. Do ponto de vista liberal, o governo Geisel é descrito como o momento de retomada da rota original da “Revolução de 64”, que teria tido seus objetivos de reestabelecimento da democracia desviados por volta de 1968; frequentemente, este período é apontado como o início do processo de “abertura” que levaria à “redemocratização” do país, já na década de 1970. No entanto, é preciso atentar para o fato de que a chamada “distensão” ou “abertura”, no governo Geisel, significava estritamente a institucionalização do regime militar, levando-se em conta que “o aparato policesco de repressão era insuficiente e arriscado para tutelar o sistema político, sob risco do governo isolar-se dele” (Napolitano, 2014: 234).

Em outras palavras, era preciso iniciar uma normalização da vida política, que no jargão político da época significava consolidar o espírito de tutela do AI-5 em princípios constitucionais, abrandar o controle da sociedade civil, sem necessariamente dar a ela espaço político efetivo no processo decisório, e, em um futuro incerto, devolver o poder a civis identificados com as doutrinas que inspiraram 1964 ou que, ao menos, não lhes fossem hostis. (Idem, *ibidem*: 237-238).

Em paralelo ao grande número de opositores mortos e desaparecidos especialmente no governo Geisel, foi justamente neste período que se instituiu uma das mais importantes ações na área cultural do país: a Política Nacional de Cultura (PNC), criada em 1975, tida como “primeiro plano oficial abrangente em condições de nortear a presença governamental na área cultural” (Miceli, 1984: 57).

Em um documento dividido em nove partes – “Introdução”; “Política: concepção básica”; “Cultura brasileira”; “Fundamentos”; “Diretrizes”; “Objetivos”; “Componentes básicos”; “Ideias e programas” e “Formas de ação”

–, a Política Nacional de Cultura de 1975 apresenta sua relevância nos seguintes termos:

A sobrevivência de uma nação se enraíza na continuidade cultural e compreende a capacidade de integrar e absorver suas próprias alterações. A cultura, com tal sentido e alcance, é o meio indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade. (...) A Política Nacional de Cultura, como a concebe este Ministério, não se destina a uns poucos privilegiados, mas a todos os brasileiros. Assim, a cultura é entendida como parte integrante e fundamental do bem comum. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 9-10).

A noção de cultura adotada pelo Ministério tem seus contornos definidos aos poucos ao longo de todo o documento. A esta altura, contudo, já podemos antever fragmentos dessa silhueta: a cultura como o elemento que garante a existência da nação – aquilo que é “indispensável para fortalecer e consolidar a nacionalidade”. A importância de nos determos brevemente sobre esta indicação se deve ao fato da “cultura” ser um conceito múltiplo e polimorfo, que possibilita a aderência de variadas significações. Não pretendemos elaborar aqui uma análise a respeito da genealogia do termo, mas apontar brevemente para possíveis significados e definições que ecoam e atravessam a PNC.

Segundo Roy Wagner, a procedência latina para a palavra “cultura” está associada às práticas agrícolas de cultivo do solo, um significado que de alguma forma atravessa o emprego contemporâneo do termo.

O sentido contemporâneo do termo (...) emerge de uma metáfora elaborada, que se alimenta da terminologia da procriação e aperfeiçoamento agrícola para criar uma imagem de controle, refinamento e “domesticação” do homem por ele mesmo. (...)

Pois o verdadeiro cerne de nossa cultura, em sua imagem convencional, é sua ciência, arte e tecnologia, a soma total das conquistas, invenções e descobertas que definem nossa ideia de “civilização”. Essas conquistas são preservadas (em

instituições), ensinadas (em outras instituições) e ampliadas (em instituições de pesquisa) mediante um processo cumulativo de refinamento. (...)

Essa produtividade, a aplicação e implementação do refinamento do homem por ele próprio, consiste no foco central de nossa civilização. (Wagner, 2012: 54-56 – grifos nossos).

A ideia de cultura como domesticação do homem pelo homem, como o refinamento necessário para garantir o caráter de civilização, em oposição à selvageria e à barbárie, é a concepção que atravessa a PCN. Neste sentido, o investimento estatal na “cultura” se vincula também a seu projeto de desenvolvimento nacional que não só se expressa pela articulação da economia ao capitalismo internacional, como também por um certo tipo de produção que serve como elemento *modernizador* do “povo brasileiro”, em correlação ao mercado.¹⁷ Tal concepção fica ainda mais evidente em outro trecho do documento: “Se a cultura é elemento de identidade nacional, primeiro, e, depois, é o elemento criador de civilização, o Estado deve atuar no sentido de incentivar a produção e generalizar ao máximo o consumo” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 13). As reflexões de Félix Guattari a respeito do termo “cultura” também podem auxiliar em nossa análise. Segundo o autor, seria possível pensar em três principais sentidos para essa palavra que, embora possam ter sido formulados em sucessão ao longo do tempo, funcionam hoje de maneira articulada e simultânea.

A palavra cultura teve vários sentidos no decorrer da História: seu sentido mais antigo é o que aparece na expressão “cultivar o espírito”. Este é o “sentido A” que vou designar como “cultura-valor” por corresponder a um julgamento de valor que determina quem tem cultura e quem não tem; ou se pertence a

¹⁷ “O que caracteriza os modos de produção *capitalísticos* é que eles não funcionam unicamente no registro do valores de troca, valores que são da ordem do capital, das semióticas monetárias ou dos modos de financiamento. Eles funcionam também através de um modo de controle da subjetivação: o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva.” (Guattari, 2010: 21).

meios cultos ou se pertence a meios incultos. O segundo núcleo semântico agrupa outras significações relativas à cultura: é o “sentido B” que vou designar de “**cultura-alma**”, **sinônimo de civilização**. (...) Essa é uma cultura muito democrática: qualquer um pode reivindicar sua identidade cultural. (...) É uma espécie de alma um tanto vaga, difícil de captar, e que se prestou no curso da História a toda espécie de ambiguidade, pois é uma dimensão semântica que se encontra tanto no partido hitleriano, com a noção de *Volk* (povo), quanto em numerosos movimentos de emancipação que querem se apropriar de sua cultura e de seu fundo cultural. O terceiro núcleo semântico, o “sentido C”, corresponde à cultura de massa e eu o chamaria de “cultura-mercadoria”. (...) A cultura são todos os bens: todos os equipamentos (como as casa de cultura), todas as pessoas (especialistas que trabalham nesse tipo de equipamento), todas as referências teóricas e ideológicas relativas a esse funcionamento, tudo o que contribui para a produção de objetos semióticos (tais como livros e filmes), difundidos num mercado determinado de circulação monetária ou estatal. (Guattari, 2010: 23 – grifos nossos).

Ainda que a chamada *cultura popular* seja valorizada pelo documento, como se verá adiante, a concepção de cultura como valor se coloca quando se define como um dos objetivos da Política a “generalização do acesso” à cultura:

Essa expressão tanto representa a participação dos que apenas consomem, como a participação dos que produzem e consomem. Rigorosamente, todo homem é produto de cultura, pelo só fato de viver em comunidade. **Mas nem todo homem é fonte de cultura direta**. Assim, é necessário que todos os homens tenham condições concretas de elaborar a cultura do seu meio, ou dela participarem, sem esquecer, no entanto, as interações decorrentes das contribuições internacionais. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 13 – grifos nossos).

Este sentido, contudo, funciona em articulação ao “sentido B”, que diz respeito à concepção de cultura como elemento fundador da nacionalidade, conforme já demonstrado. A partir destas definições, o objetivo de generalizar o acesso e garantir as condições necessárias para a produção cultural aproxima-se o “sentido C” estabelecido por Guattari: a PNC deverá servir para fortalecer um

setor produtivo de grande relevância para o desenvolvimento. Portanto, a análise do documento da PNC nos indica a articulação entre os três núcleos semânticos indicados por Guattari: se, por um lado, os sentidos “A” e “B” são empregados como justificativa para a elaboração de uma política voltada exclusivamente para a área cultural, o objetivo da mesma se expressa por meio do reforço do sentido “C”.

A PNC estabelece como seus objetivos os seguintes aspectos: o conhecimento a respeito da “essência da nossa cultura”; a preservação dos bens de valor cultural, visando “conservar o acervo constituído e manter viva a memória nacional, assegurando a perenidade da cultura brasileira. (...) manter a participação vivencial do povo em consonância com os valores que inspiram a vida em sociedade” (Idem, *ibidem*: 28-29); o incentivo à criatividade do “homem brasileiro”; a difusão de criações e manifestações culturais por todo o país; e a integração dos elementos diversos que compõem uma cultura nacional plural (Idem, *ibidem*: 28-29).

A elaboração da PNC é resultado de um processo iniciado em 1966, quando foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC) por meio do Decreto-Lei nº 74, de 21.11.1966¹⁸. De acordo com o Artigo 2º do referido decreto, competiria ao Conselho a elaboração de uma política cultural de abrangência nacional e a articulação dos órgãos federais, estaduais e municipais, bem como de outras instituições culturais. O órgão seria “formado por vinte e quatro membros nomeados pelo Presidente da República, por seis anos, dentre personalidades eminentes da cultura brasileira e de reconhecida idoneidade” (Decreto-Lei nº 74, art. 1º). De acordo com Renato Ortiz, estes intelectuais foram recrutados “nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras”, instituições que partilhavam com o governo uma concepção conservadora no que tange à cultura:

¹⁸ Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-74-21-novembro-1966-375931-republicacao-35524-pe.html>. Consultado em 16/02/2015.

Ao chamar para o seu serviço os representantes da 'tradição', o Estado ideologicamente coloca o movimento de 64 com continuidade, e não como ruptura, concretizando uma associação com as origens do pensamento sobre cultura brasileira, e que vem se desenvolvendo desde os trabalhos de Sílvio Romero. (Ortiz, 1994: 91).

Nos termos da Política Nacional de Cultura, a cultura brasileira é definida por seus aspectos pluralistas e sincréticos, articulando regionalismos à ideia de uma identidade nacional, seu aspecto *essencial*.

É esta capacidade de aceitar, de absorver, de refundir, de recriar, que dá significado peculiar à cultura brasileira, expressando a personalidade do povo que a criou. Formada pelo encontro de três grupos humanos – o índio, o branco e o negro – que lhe fixaram o panorama físico e a paisagem sócio-cultural, abriu-se a novos valores; é o seu maior significado, como é igualmente sua expressão maior. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 16).

Nota-se que tal definição se apoia em certo pensamento expresso sobremaneira por Gilberto Freyre¹⁹, e que apazigua as tensões entre culturas por meio da valorização da miscigenação como elemento formador da cultura brasileira. É esta a lógica postulada por seu *Casa-grande & Senzala*, cujo título expõe a concepção de complementaridade harmoniosa por meio da qual se explica a formação da sociedade brasileira.

Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberalidade o encontro, a intercomunicação e até a **fusão harmoniosa de tradições diversas ou antes, antagônicas, de cultura**, como no Brasil. (...)

¹⁹ Freyre foi membro do Conselho Federal de Cultura desde sua fundação e presidente do Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco (Apêndice 1, "Bibliografia", in Freyre, 2006: 662).

Uma circunstância significativa resta-nos destacar na formação brasileira: a de não se ter processado no puro sentido da europeização em vez de dura e seca, rangendo do esforço de adaptar-se a condições inteiramente estranhas, **a cultura europeia se pôs em contato com a indígena, amaciada pelo óleo da mediação africana.** (...)

Considerada de modo geral, a formação brasileira tem sido (...) um **processo de equilíbrio de antagonismos.** Antagonismos de economia e de cultura. (Freyre, 2006: 114-116 – grifos meus).

Segundo Ortiz, que analisou as publicações oficiais do Conselho Federal de Cultura entre 1967 e 1978, a noção de *mestiçagem* balizou a concepção de cultura do órgão, espalhando-se para a PNC, também por meio do conceito de *aculturação* (Ortiz, 1994: 91-95). Este arcabouço teórico que dá bojo à política cultural do regime ditatorial apresenta alguns efeitos sobre ela. É ele que sustenta a concepção de democracia, apresentada no documento da PNC como uma vocação definidora do *povo brasileiro*.

Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade [da cultura brasileira] fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 8).

Uma afirmação recorrente no documento da PNC é a de que o Estado não pretende dirigir a produção cultural, mas garantir a espontaneidade de criatividade e a autonomia de seus produtores. Em sua apresentação ao documento, o então Ministro de Educação e Cultura Ney Braga²⁰ define como

²⁰Reproduzo aqui a esclarecedora nota de Sergio Miceli a respeito de Braga: “Chefe de Polícia do Paraná (1952-1954), prefeito de Curitiba (1954), deputado federal pelo Paraná (1958), governador do Paraná (1960), ministro da Agricultura no governo Castello Branco, e um dos fundadores do antigo Partido Democrata Cristão (PDC), o general reformado Ney Braga marcou sua gestão à testa do executivo paranaense por inúmeras iniciativas na área cultural (Fundação Educacional do Paraná, Teatro Guaíra, Companhia Oficial de Teatro).” (Miceli, 1984: 65). Neste sentido, a figura do então ministro em certa medida sintetiza o que se está explorando no presente movimento desta dissertação: a cultura é uma área de interesse e

objetivo da Política “(...) apoiar e incentivar as iniciativas culturais de indivíduos e grupos e (...) zelar pelo patrimônio cultural da Nação, sem intervenção do Estado, para dirigir a cultura” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 5). Já na seção de “Introdução”, define-se o primeiro pressuposto da PNC:

(...) uma política de cultura não significa intervenção na atividade cultural espontânea, nem sua orientação segundo formulações ideológicas violentadoras da liberdade de criação que a atividade cultural supõe. O governo brasileiro não pretende, direta ou indiretamente, substituir a participação dos indivíduos nem cercear as manifestações culturais que compõem a marca própria do nosso povo. (Idem, *ibidem*: 8).

Entendendo a cultura como “elemento criador de civilização”, o papel do Estado se concentraria fundamentalmente em “estimular as atividade de criação cultural que estão sendo realizadas em todo o território nacional e dar condições efetivas de trabalho” (Idem, *ibidem*: 13). Neste sentido, dentre os elementos que devem nortear as “Ideias e programas” desenhados a partir da PNC, expressos em sua oitava seção, dois deles merecem destaque especial:

- h) divulgar as manifestações da criatividade, estimulando a criação e o fomento através de instrumentos materiais, tais como cinema, teatro, sala de concerto, de conferências e exposição, editora, biblioteca, museu, rádio, televisão; (...)
- m) fomentar na juventude, procurando alcançar todos os níveis da população nacional, o gosto pelas artes, através da frequência a concertos musicais, a exibições teatrais e cinematográficas, a exposições de diferente natureza, de modo especial mediante a utilização de orientadores que expliquem o sentido das artes ouvidas ou visitadas (...). (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 37-38).

A alegada ausência de um “dirigismo” por parte do Estado dotaria a PNC de um caráter democrático, que aliás seria, segundo o discurso golpista, o

articulação de um poder policialesco – que se proclama protetor e exerce papel repressor – mas, para além disso, é uma área forjada institucionalmente por essas mesmas forças.

alicerce de todo o regime estabelecido e 1964: proteger o país da ameaça autoritária do comunismo e garantir da democracia por meio de um ajustamento de rota que teria caráter eminentemente técnico ao invés de político. O discurso expresso por Freyre se adequaria a esta concepção na medida em que pressupõe uma relação harmoniosa entre as diferentes culturas que formariam o país, definida em termos de *aculturação*.

O que o conceito de aculturação pressupõe é um mundo onde não se manifestam as relações de poder. Esta ausência é compreendida pela ideologia tradicional como sendo um indício de democracia. É significativo que o discurso do primeiro presidente do CFC [Josué Montello] estabeleça um antagonismo entre cultura “para todos” ou soviética e cultura “para cada um” ou “democrática”. Ao apreender o processo de aculturação, o discurso ideológico se apropria de uma categoria antropológica, para associá-la à noção de cultura democrática, o que imediatamente a contrapõe ao totalitarismo, atribuído ao socialismo. (Ortiz, 1994; 95).

De fato, diferentemente da experiência soviética, que seria a primeira experiência de implantação de uma política cultural²¹, a produção de propaganda ideológica por meio da cultura não se constitui como uma preocupação central do Estado durante a ditadura civil-militar brasileira.²² Ao invés de órgãos produtores de conteúdo, como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) da ditadura varguista, a presença do Estado na esfera cultural dava-se principalmente por meio de sua normatização: “regulamentação da profissão de artista e de técnico, obrigatoriedade de longas

²¹“Na qualidade de uma intervenção sistemática e institucionalizada por parte do Estado ou de poderes públicos, que por seu intermédio reconhece a importância sociocultural das artes, das produções intelectuais e dos acervos históricos, a política cultural surgiu em inícios do século XX, integrando-se à lógica das planificações econômicas, sociais e educacionais da União Soviética, assim como à tarefa de propaganda ideológica” (Cunha, 2003: 511).

²² Não ignoramos, contudo, a produção de slogans como “Brasil: ame-o ou deixe-o”, o incentivo à propagação de canções não encomendadas como “Eu te amo meu Brasil”, de Dom e Ravel, gravada também pela banda Os Incríveis, a utilização de êxitos no futebol como propaganda política, etc.

e curtas-metragens brasileiros, portarias regularizando o incentivo financeiro às atividades culturais, etc.” (Idem, *ibidem*: 88). Embora as críticas à atuação do regime nesta área tenham se voltado sobretudo à prática da censura, este era apenas um dos expedientes dos quais lançava mão o Estado. É bem verdade que foi um instrumento amplamente utilizado ao longo de toda a ditadura civil-militar, baseando-se na lei de censura herdada do governo Vargas (Lei nº 20.493, de 1946) e nas legislação criada no interior do regime (Lei nº 5.526, de 1968, e Decreto nº 1.077, de 1970) (Cf. Napolitano, 2014: 129). No que se refere à dança, os espetáculos deviam ser submetidos à autorização dos censores, mas dois aspectos nos permitem apontar os motivos pelos quais mesmo aquelas obras com conteúdo político não serem vetadas: primeiro, pela ausência da palavra enquanto discurso, como já se apontou anteriormente. A bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa lança mão deste argumento ao comentar as diferenças entre fazer dança e teatro frente ao aparato repressivo da ditadura:

Como a dança sempre foi uma linguagem menos direta do que o teatro – porque as palavras entram, mas não como discurso, e sim como sonoridade, como sugestão... – então, havia censura, a gente passava pelo censor para aprovar o espetáculo antes de ser levado a público. Mas nós éramos menos perseguidos do que o teatro.²³

No entanto, cabe frisar que, se a inexistência de um texto dificulta o procedimento burocrático da censura, por um lado – na medida em que, antes da sessão de apresentação do espetáculo ao censor, era preciso enviar ao órgão competente o roteiro da peça, que muitas vezes sofria já nesse estágio cortes e alterações –, por outro lado, não impedia a repressão. Simões (2011: 139-151) relembra a montagem do espetáculo *O & A* em 1967, dirigido pelo libertário Roberto Freire com o grupo de teatro do TUCA: na peça, cujo enredo girava em torno da luta da liberdade contra o autoritarismo, o texto e a palavra foram

²³ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 7 de fevereiro de 2012.

abolidos, utilizando-se apenas os sons das vogais *o* e *a* para expressar o combate. “Como não havia texto, a montagem do TUCA não sofreu intervenção da Censura Federal, porém, nos dias em que ocorria a apresentação, agentes do DOPS prendiam alguns atores só liberando-os depois da meia-noite e impediam, dessa maneira, a realização do espetáculo” (Idem, ibidem: 140-141).

Ainda que a ausência da palavra não fosse garantia contra a censura – e sem esquecer que, justamente na década de 1970, muitos artistas da dança passaram articular outras artes em seus espetáculos²⁴ –, talvez fosse um dado importante para manter a dança apartada da formulação discursiva pela qual funcionava a censura.²⁵ E, além disso – e, quiçá, por conta disso –, a dança reunia um público menor em relação ao teatro; a preocupação do governo centrava-se sobretudo em evitar a articulação das “artes engajadas” com o grande público, sendo as expressões que atingiam um grupo mais restrito menos relevantes do ponto de vista do Estado.

Embora não seja citada no interior da PNC, a censura se constituiu como um importante meio para *filtrar* a propalada liberdade de criação. É justamente a concepção de uma “identidade nacional” mestiça e harmoniosamente sincrética que equaciona este paradoxo no interior do discurso estatal, como mostra Renato Ortiz:

Dentro deste quadro, a liberdade de criação é preservada somente quando associada à natureza sincrética das manifestações culturais. O Estado, assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião

²⁴ A grande referência deste movimento é Marilena Ansaldi, uma das primeiras a experimentar o que chamava de dança-teatro, onde trabalhava bastante com o texto. Comentaremos alguns de seus trabalhos mais marcantes no próximo capítulo desta dissertação.

²⁵ Ainda que anteriormente à promulgação do AI-5, o exemplo de *O & A* também nos indica isso: sem texto, a censura não poderia se dar pela via ordinária, passando a ser exercida em caráter *extraoficial*, por meio das prisões arbitrárias.

da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes. Cultura brasileira significa neste sentido “segurança e defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico. (Ortiz, 1994: 100).

O conceito de mestiçagem pressupõe a existência de uma Nação ao mesmo tempo diversa e harmônica; daí o elemento articulador entre a PNC e a doutrina de Segurança Nacional, que balizou toda a duração da ditadura civil-militar no Brasil, assim como o projeto desenvolvimentista, tal como expresso no último item apontado entre os objetivos da PNC: a integração.

Através do amálgama do conhecimento, da preservação da criatividade e da difusão da cultura, o Brasil, com sua vasta extensão territorial, população em crescimento acelerado, miscigenação étnica contínua e permanente, confluência de fatores culturais mais diversos, irá plasmando e fixando a sua personalidade nacional, graças à harmonia e à manutenção de seus variados elementos formadores. (...)

Na estratégia do desenvolvimento, a intensificação dos objetivos propostos está chamada a representar uma das ações fundamentais. Pois não bastarão o desenvolvimento econômico, a ocupação dos espaços abertos, a industrialização, o domínio da natureza, a presença competitiva nas relações internacionais, para que o Brasil concretize o ideal de assegurar-se uma posição de vanguarda é necessário que, do mesmo passo, desenvolva uma cultura vigorosa, capaz de emprestar-lhe personalidade nacional forte e influente.

Nesse rumo de concepções e na conformidade de nossa vocação democrática, a Política Nacional de Cultura entrelaça-se, como área de recobrimento, com as políticas de segurança e de desenvolvimento; significa, substancialmente, a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento brasileiro. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 30).

A formulação da PNC protegeria a cultura nacional do risco de *massificação* da produção cultural por influência de *estrangeirismos* propagados pela comunicação em massa, deixando claro o ufanismo característico da

formulação discursiva do regime ditatorial civil-militar no Brasil. Ao Estado caberia, portanto, o papel de *defender* e *preservar* a cultura genuinamente brasileira.

Justifica-se, assim, uma política de cultura como o conjunto de iniciativas governamentais coordenadas pela necessidade de ativar a criatividade, reduzida, destorcida e ameaçada pelos mecanismos de controle desencadeados através dos meios de comunicação de massa e pela racionalização da sociedade industrial. (Idem, ibidem: 12).

É também neste sentido que o documento aponta para os perigos do que chama de *culto à novidade*.

Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar; o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção. Para que a quantidade não consuma a qualidade, alteração que seria um retrocesso, torna-se necessário o processo de maturação daquilo que se está implantando (Idem, ibidem: 13-14).

Para garantir a rota de desenvolvimento, o Brasil deveria fortalecer-se por meio da afirmação da identidade nacional e, desta forma, garantir um lugar de *vanguarda* na ordem capitalista mundial, sem que estivesse submetido aos parâmetros culturais dos países já desenvolvidos.

De fato, os dados compilados por Renato Ortiz, por exemplo, dão conta de uma franca expansão de um nicho de mercado centrado na produção cultural no período da ditadura civil-militar no Brasil: a consolidação dos grandes conglomerados de comunicação (emissoras de TV e editoras de periódicos), o aumento em mais de 300 vezes na tiragem dos periódicos diários, o advento dos *best-sellers* no campo da literatura (Ortiz, 1994: 83)...

Mesmo na área cinematográfica, que sofre concorrência direta da televisão, os números são significativos: em 1971 o Brasil possui 240 milhões de espectadores, o que lhe confere a posição de quinto mercado interno cinematográfico do mundo ocidental. Este volume de público corresponde ainda ao crescimento do próprio mercado de filmes nacionais, que apesar de ser significativamente menor do que o de filmes estrangeiros, passa de 30 milhões de espectadores em 1974 para 50 milhões em 1978. O mercado brasileiro adquire, assim, proporções internacionais; em 1975 a televisão é o nono mercado do mundo, o disco, o quinto em 1975, e a publicidade, o sexto em 1976. (Idem, *ibidem*: 84).

Em conferência proferida em 26.03.2014, no interior do seminário “O Golpe de 1964 e a onda autoritária na América Latina”, o historiador Marcos Napolitano aponta que a década de 1970 teria marcado a afirmação da música popular brasileira como principal gênero de consumo – não restrito aos consumidores ligados à esquerda política, mas no que se refere ao mercado de forma geral. Para Napolitano, a MPB foi, ao mesmo tempo, um importante veículo de contestação ao regime e um elemento fundamental para a consolidação da indústria fonográfica no Brasil. Nota-se, portanto, que algo que era tido como perigoso do ponto de vista da manutenção do regime – levando, inclusive, à prisão e ao exílio de alguns dos mais populares artistas da música brasileira –, também poderia servir a seus interesses, impulsionando uma das importantes áreas do desenvolvimento capitalista: a “indústria cultural”.

Napolitano também aponta para a falta de homogeneidade ou mesmo contradição entre os diferentes órgãos governamentais ligados à área da cultura:

Enquanto os órgãos militares e de segurança mantinham uma lógica de controle, repressão e vigilância, muitos órgãos da cultura eram dirigidos por pessoas ligadas às artes e ao meio

intelectual, sobretudo após 1975, como Roberto Farias²⁶ (na Embrafilme) e Orlando Miranda²⁷ (no SNT). Esses nomes eram elos entre o Estado e a classe artística, desempenhando um papel de mediadores das tensões entre um e outro. (Napolitano, 2014: 198-199).

No interior da Embrafilme e do Serviço Nacional do Teatro, por exemplo, há casos de financiamento ou premiação de obras que foram vetadas pelos órgãos de censura²⁸.

Para além da censura às obras, o regime se valeu de outras estratégias de perseguição política que resultaram no exílio, forçado ou voluntário, de muitos dos mais proeminentes artistas de esquerda, especialmente a partir da primeira metade da década de 1970.

Paralelamente a esses procedimentos de vigilância e silenciamento das vozes de oposição cultural e política, o regime militar desenvolveu um conjunto de políticas de incentivo à produção cultural, chegando, em algumas áreas, a apoiar financeiramente a produção e a distribuição das obras, como no caso do cinema. Essa tendência se incrementou a partir da segunda metade dos anos 1970, mas já se esboçava, timidamente, no final da década anterior. (Idem, ibidem: 196-197).

²⁶ Roberto Farias (1932 –) é um cineasta brasileiro conhecido pela direção de filmes como *Cidade ameaçada* (1960), *Assalto ao trem pagador* (1962), *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968), entre outros. Foi também presidente do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica.

²⁷ Orlando Miranda foi presidente do Serviço Nacional do Teatro e da Funarte durante as décadas de 1970 e 1980. Empresário e produtor, é dono do Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro.

²⁸ Cf. Napolitano, 2014: 197. O autor cita como exemplo a peça *Patética*, que tinha como mote o assassinato de Vladimir Herzog no DOI-CODI. A peça foi premiada pelo Serviço Nacional do Teatro mas teve a montagem censurada. Em sua fala durante o seminário *O Golpe de 1964 e a Onda Autoritária na América Latina*, em 26/03/2014, o historiador e pesquisador do cinema Eduardo Morettin também chamou a atenção para o fato de que “o financiamento parcial da Embrafilme [para uma produção cinematográfica] não significava que o filme não seria censurado”.

De acordo com Napolitano, a elaboração de uma política cultural atendia à necessidade de maior aproximação do governo com a sociedade civil, a partir da segunda metade da década de 1970, depois que a guerrilha armada já não se constituía como uma preocupação para o regime (que, como se sabe, já havia exterminado seus integrantes, muitos dos quais têm os corpos desaparecidos até hoje). Neste sentido, interessaria criar maneiras de aproximar do governo uma classe de intelectuais e artistas que haviam se colocado como opositores desde 1964, ainda que isso significasse permitir um certo grau de liberdade de expressão em suas obras. Um claro exemplo deste aspecto seria a atuação da EMBRAFILME, que financiou obras do Cinema Novo, marcadas pelo arrojamento estético e pela densa crítica social em seus enredos.²⁹

Em meados da década de 1970, o regime militar percebeu que estava perdendo a batalha da cultura. (...) Os intelectuais, liberais e de esquerda, cristalizaram a ideia de um regime anticultural, repressor das liberdades e da criatividade.

Era preciso construir uma política cultural proativa, que não necessariamente significava abrir mão dos instrumentos repressivos. Em outras palavras, o regime militar tentou combinar repressão seletiva, regulamentação da vida cultural e mecenato que não era vedado aos artistas de oposição. (...) Sem contar com intelectuais orgânicos valorizados pela classe média intelectualizada, o regime evitou se pautar por um estrito controle de conteúdo nos produtos e obras de arte. Estava mais preocupado com o que não deveria ser dito do que com a construção de uma estética e de um temário oficiais. Lançou um canto de sereias a artistas de oposição, sobretudo no teatro e no cinema, que não ficaram indiferentes, mesmo sabendo dos riscos políticos de dialogar com um governo que prendia, censurava, torturava e matava. (Napolitano, 2014: 195-196).

Segundo Sergio Miceli, um dos principais motivos que garantiram otimismo em relação à política cultural empreendida no governo Geisel foi

²⁹ Uma análise a respeito das relações entre o Cinema Novo e a Embrafilme pode ser vista na tese de Malafaia (2012), a quem agradeço pelo auxílio na localização de fontes documentais oficiais utilizadas nesta pesquisa.

(...) a decisão governamental de permitir que as 'classes' teatral e cinematográfica fizessem a indicação de seus representantes para os cargos de direção de alguns dos órgãos oficiais. O sentimento de poderem enfim não apenas expressar suas reivindicações mas inclusive contribuir diretamente para a fixação de diretrizes da política governamental em suas áreas de atuação contribuiu, por exemplo, para a adesão ostensiva do pessoal do 'cinema novo' ao projeto geiselista de 'abertura'. (Miceli, 1984: 65-66).

O sociólogo e antropólogo Renato Ortiz, no entanto, discorda da interpretação que associa a implementação mais intensa de políticas culturais ao desgaste do governo no intuito de conquistar na classe média uma nova base de apoio: "A hipótese não dá conta porém da própria política governamental. Os dados mostram, e a ideologia da Segurança Nacional o confirma, que o Estado manifesta seu interesses pela questão cultural desde o golpe militar" (Ortiz, 1994: 85). De fato, como apontado anteriormente, a cultura articulava-se às preocupações do regime com a segurança nacional e o desenvolvimento, dois traços fundamentais do regime ao longo de toda a sua extensão. Como evidência deste interesse, tem-se a criação do Conselho Federal de Cultura, mas também do Conselho Nacional de Turismo e do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966 (governo Castello Branco); da EMBRAFILME, em 1969 (governo Costa e Silva); do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) no interior do MEC, em 1970 (governo Médici); e a elaboração do Plano Ação Cultural (PAC)³⁰, por meio do DAC, em 1973, para citar alguns exemplos. Em 1975, além

³⁰ "O PAC fora formulado e passara a operar em termos de um calendário de espetáculos em diversas áreas da produção cultural, a serem apresentados em todo o país, no intuito de incentivar o intercâmbio regional. (...) Ao cabo dos dois primeiros anos de atuação, alguns dos dirigentes do DAC e gestores do PAC foram se dando conta do esquema quase 'previdenciário' em que tendiam a operar as instituições oficiais de financiamento da atividade cultural. Havia, portanto, os riscos de pulverizar recursos, ou, ao contrário, de congelar verbas praticamente cativas em favor de uma dada 'panela' ou instituição privada. (...) Em parte para se proteger das ameaças referidas, e sobretudo pelo empenho em afirmar uma nova orientação doutrinária para a vertente 'executiva' da área cultural do MEC, a tônica da programação promovida pelo PAC

da PNC, temos também a criação da FUNARTE, do Centro Nacional de Referência Cultural, e a extinção do INC e ampliação das atribuições da EMBRAFILME. De acordo com Ortiz, se o ano de 1975 constitui-se como inicial de um período de intensificação da ação estatal sobre a área cultural, isto se deveria ao chamado *milagre econômico* e o conseqüente incremento da verba disponível (Idem, *ibidem*: 87). O aparente sucesso no desenvolvimento econômico teria permitido a ampliação do discurso desenvolvimentista para além da própria economia.

Os planos dos governos anteriores [a Geisel] enfatizavam sobretudo a dimensão econômica do desenvolvimento. Costa e Silva já havia introduzido no discurso do planejamento o tema da ‘humanização do desenvolvimento’, e Médici falava em ‘desenvolvimento psicossocial’. Porém, esses elementos são puramente discursivos; Geisel procura concretizá-los ao introduzir um dado novo: a distribuição da renda e das igualdades. Isso levará o governo a implementar algumas políticas de distribuição indireta. Acredito que a área de cultura se beneficia justamente deste incentivo financeiro que tem origem no otimismo econômico do II PND [Plano Nacional de Desenvolvimento - 1974-1976]. (...) O período do ‘milagre’ abre novas possibilidades para as realizações e os empreendimentos culturais. (Idem, *ibidem*: 87).

Segundo os termos expressos na própria PNC:

Constitui meta prioritária do Governo promover a defesa e a constante valorização da cultura nacional. Neste sentido pronunciou-se o Presidente Ernesto Geisel, ao assinalar que o desenvolvimento brasileiro não é apenas econômico; é sobretudo social, e dentro desse desenvolvimento social há um lugar de destaque para a cultura. Não há, de fato, desenvolvimento unilateral, mas sim global, atingindo o homem em toda a sua plenitude, onde cabe, evidentemente, lugar adequado e insubstituível para a cultura. Pois esta é uma expressão do próprio ser humano, de sua criação, de seu

voltou-se para a concepção de *eventos* (espetáculos, concertos) a cargo de *geradores* estreados e consagrados.” (Miceli, 1984: 6-69).

domínio sobre a natureza. (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 20).

Ao lado da necessidade de equacionar identidade nacional e influência estrangeira (e não simplesmente ignorar esta última, diante da implacabilidade da *cultura de massa*), a preocupação com manifestações culturais regionais, folclóricas e tradicionais aparece em primeiro lugar nas seções dedicadas aos “Componentes básicos”, “Ideias e programas” e “Formas de ação” da Política Nacional de Cultura, em consonância com a concepção de cultura que lhe dá sustentação, conforme discutido anteriormente.³¹

A breve menção feita à dança no interior da Política Nacional de Cultura também se articula à ideia de preservação da identidade nacional. Dentre os nove componentes básicos que comporiam a PNC, separados de acordo com a subárea da produção cultural, o apoio à dança aparece em sétimo da lista, e teria como objetivo central “preservar os símbolos gestuais e musicais da cultura nacional” (Ministério de Educação e Cultura, 1975: 33). Nota-se aqui, mais uma vez, uma forte inclinação nacionalista segundo a qual a dança é tomada como elemento da tradição cultural do país. Neste sentido, a afirmação contra o “culto à novidade” tem seu sentido reafirmado, apontando para uma visão engessada da produção artística, como algo que deve servir para

³¹ O ufanismo não só foi propalado pelo Estado, mas também amalgamou reivindicações de parcelas da própria classe artística que, em alguns momentos, colocam-se como opositoras do regime. A título de exemplo, vale mencionar a passeata contra a guitarra elétrica, ocorrida em 1967 na cidade do Rio de Janeiro, onde importantes expoentes da MPB se manifestaram contra a influência estrangeira na música brasileira que a dotaria de um caráter *alienado* em relação às questões pertinentes à realidade brasileira. De acordo com Caetano Veloso, em seu *Verdade Tropical*, um dos aspectos que impulsionou a manifestação teria sido a disputa de audiência entre os programas da *Jovem Guarda*, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, e *O Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues. No que se refere à própria dança, um discurso nacionalista semelhante pode ser notado na produção do Ballet Stagium na década de 1970 e nas palavras de seu diretor, Décio Otero. Longe de afirmar um alinhamento – intencional ou não – da companhia em relação à ditadura civil-militar no Brasil, chamo a atenção para o risco presente na medida em que seu discurso traz elementos que serviram à continuidade e à formulação discursiva deste regime. Para uma discussão mais ampliada sobre este assunto, ver Osório, 2012: 37-46.

reafirmar valores identitários. A dança à qual se volta esta pesquisa está bastante afastada deste tipo de concepção, como se notará nos próximos capítulos.

Do ponto de vista desta pesquisa, interessa verificar de que maneira a criação do Teatro de Dança Galpão – atravessada pelo financiamento da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo – se articula às políticas culturais traçadas pela ditadura civil-militar no Brasil, observando-se a pertinência de se falar em um interesse ou preocupação estatal voltada à dança naquele momento.

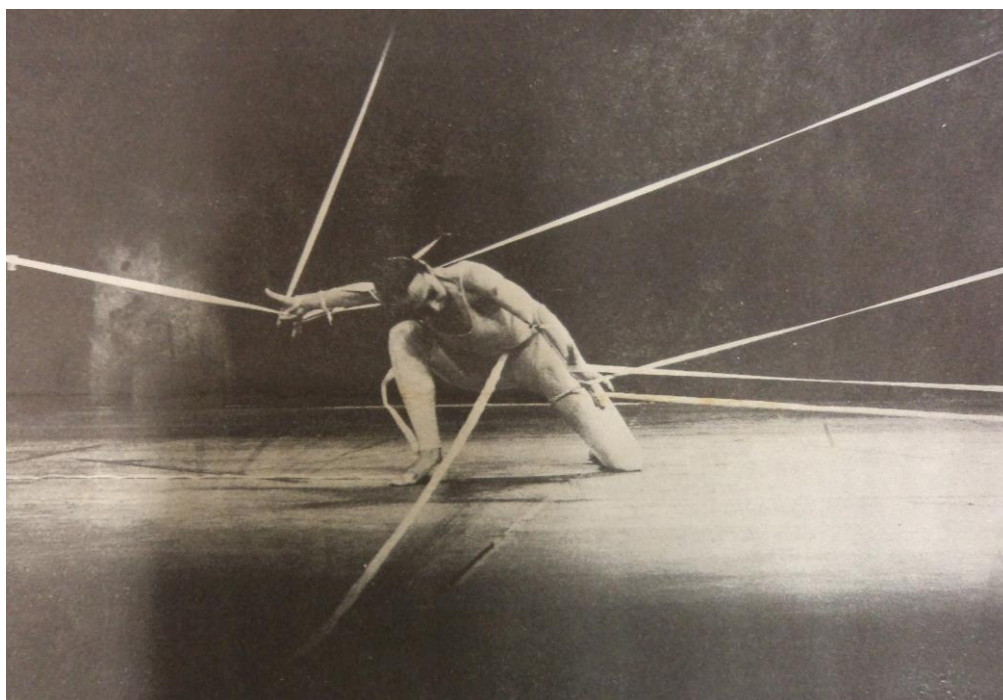
Partindo de uma demanda expressa pelos próprios artistas da dança, o financiamento estatal para o funcionamento do Galpão enquanto Teatro de Dança parece também alinhar-se a uma relação entre Estado e cultura que vinha se esboçando desde os primeiros anos da década de 1970, no Brasil, e ganhou forma institucionalizada em 1975, com a criação da Política Nacional de Cultura. No interior de um Estado autoritário, a insistência possibilitou a criação de um espaço para a dança *independente*, onde emergiu uma produção inventiva. Ademais, a existência de um lugar onde as pessoas interessadas em uma produção de dança que escapasse ao padrão oficial que predominava em São Paulo até aquele momento podiam se encontrar favoreceu a consolidação de um *movimento* que já vinha emergindo de forma dispersa desde a década de 1960, como se mostrará no capítulo a seguir.

Na descrição a respeito da existência do Galpão como Teatro de Dança, estará em jogo mostrar como, naquele espaço, a dança pôde emergir como um saber sujeito, expressando um desvio em relação à institucionalização de um saber que incide sobre o corpo. Pretende-se, portanto, mostrar de que maneira o corpo – objeto sobre o qual incide o poder – pode expressar uma potência de resistência às práticas de poder.

teatro de dança galpão

Rua do Ingleses, 209. Bairro do Bixiga, São Paulo, 1976.

O público entra em uma pequena sala preta. Ao fim da arquibancada, no nível mais baixo do espaço, vê-se uma mulher em malha cor-da-pele, presa a um emaranhado de elásticos. Aos poucos, ela começa a se movimentar. Sem abandonar os elásticos, seu corpo desenha movimentos limitados por eles. Ao fundo, projetam-se fragmentos de textos e imagens. A mulher em questão é Marilena Ansaldi, em cena no espetáculo *Isso ou aquilo?*, com direção de Iacov Hillel.



Marilena Ansaldi em *Isso ou aquilo?* Teatro de Dança Galpão, 1975. Arquivo CED.

A realização de *Isso ou aquilo?* marca uma ruptura de Marilena Ansaldi diante da linguagem clássica, atravessada pela relação de várias artes na cena: dança, teatro, artes gráficas e literatura. O que se apresentou com essa obra foi, antes de tudo, a própria artista e suas inquietações diante da limitação que o balé, enquanto técnica, colocava sobre seu modo de dançar (o que, para ela, era um meio de se colocar no mundo)³².

³² Sobre este espetáculo, Ansaldi afirma: "(...) eu não me colocava mais, não me expunha mais e eu tenho uma necessidade muito grande de me expor, de me colocar, de me testar (...). Parece que eu cortei minha vida, que eu paralisei tudo dentro de mim. Então era uma coisa só para fora. Não havia nada de criativo, nada em que eu realmente me jogasse, me expressasse (...). E

Nascida em 1934, filha de cantores líricos – o que fez com que passasse boa parte da infância no teatro, nas coxias durante a apresentação das óperas – Marilena começou a estudar balé clássico aos 15 anos, ingressando na Escola Municipal de Bailado – da qual, mais tarde, tornou-se professora. O início dos estudos em uma idade relativamente avançada para os padrões das bailarinas clássicas deveu-se, segundo consta em sua autobiografia, ao fato de seu pai proibi-la de realizar seu desejo de criança, acreditando que a profissão de bailarina não era digna o suficiente (Ansaldi, 1994). Em 1962, foi para a Europa como membro do comitê brasileiro para participar do Festival da Juventude na Finlândia – organizado a cada dois anos pelos Partidos Comunistas ao redor do mundo. De lá, conseguiu ir para a URSS e ingressar como aluna bolsista no Balé Bolshoi. Permaneceu lá por dois anos, tornando-se primeira bailarina da companhia, e regressou ao Brasil em 1965.

Apesar dos empecilhos institucionais colocados pela administração municipal³³, Marilena voltou a dar aulas na Escola Municipal de Bailado e, ainda em 1965, apresentou o espetáculo *A Dama das Camélias*, incorporando alunas das turmas mais adiantadas da escola ao elenco. Em meio às muitas entrevistas para as quais era convidada na época para falar de sua experiência

de repente comecei a ficar pior interiormente (...). E comecei a escrever umas coisas. Esse espetáculo [*Isso ou aquilo?*] também saiu de uma situação minha particular de vida, muito mais que profissional.” (Entrevista de Marilena Ansaldi a Lineu Dias sobre o espetáculo “Isso ou aquilo?”, 26/03/1976. Centro Cultural São Paulo: Arquivo Multimeios, TR2065). E ainda: “Uma de minhas fixações era a divisão entre o corpo e a cabeça, que é típica dos bailarinos clássicos. Eu tinha sensações e pensamentos que não correspondiam à linguagem corporal que eu havia treinado insistentemente.” (Ansaldi, 1994: 153).

³³ Quando Marilena foi aceita como bolsista na escola do Bolshoi, a embaixada brasileira na URSS enviou uma carta ao prefeito de São Paulo solicitando sua licença do cargo de professora da Escola Municipal de Bailado. No entanto, o pedido foi ignorado e abriu-se um processo de exoneração. Tendo a seu favor o fato de ser uma das raras bailarinas brasileiras com reconhecimento internacional e a incontestável validade do conhecimento adquirido na mais tradicional escola de balé do mundo, Marilena conseguiu reassumir o cargo em seu regresso. Apesar disso, não deixou de receber punição administrativa por “faltas injustificadas” – o mínimo que se poderia esperar de um regime ditatorial instaurado sob o argumento da “ameaça comunista” em relação a alguém que, durante o golpe, vivia “na casa do inimigo” (Ansaldi, 1994: 137).

como primeira bailarina da mais importante companhia do mundo e da vida na longínqua União Soviética, conheceu o jornalista e crítico teatral Sábado Magaldi, com quem se casou.

A união com Magaldi permitiu a Marilena um intenso contato com o meio intelectual e artístico (sobretudo teatral) que fervilhava em São Paulo naquele momento.

O grau de mobilização da classe teatral era, talvez, maior do que o de outras artes – ou, pelo menos, muito mais barulhento. Estávamos sempre cercados por pessoas vitais e criativas, que procuravam formas de resistir à ditadura e batalhar por uma abertura democrática. Em meio a esse tumulto participativo conheci Cacilda Becker, Walmor Chagas, Plínio Marcos, os artistas do Teatro de Arena de São Paulo e os do Teatro Oficina. Diante disso (...) A dança parecia uma coisa à parte, isolada, indiferente ao drama do país.

Eu constatava que os atores se expressavam muito bem num momento em que a expressão era tão importante; via que tinham pontos de vista definidos sobre a relação arte e política; testemunhava como viviam, de uma maneira intensa e comprometida, arriscando-se muito e produzindo muito. Do outro lado, em uma espécie de limbo, estavam meus companheiros de dança, apáticos ou francamente reacionários. Foi essa comparação que me fez procurar um caminho diferente, um caminho que me permitisse enxertar na dança a mesma expressividade que eu via no teatro. (Ansaldi, 1994: 141).

Com *Isso ou aquilo?*, Ansaldi apresentou pela primeira vez uma solução estética para as inquietações expressas na citação acima. A partir daí, experimentou no próprio corpo a liberação das amarras que interceptavam seus movimentos: da formatação do corpo promovida pela técnica do balé clássico às censuras que definia como interna e externa³⁴, que lhe pareciam impedir de

³⁴ Um espetáculo emblemático desta “nova fase” do trabalho de Marilena inaugurada por *Isso ou Aquilo?* foi *Escuta, Zé!*, de 1977, baseada na obra de Willhelm Reich, *Escute, Zé Ninguém*, escrita em 1946. Entendendo a liberdade como algo a se exercitar cotidianamente, e não como um fim a ser alcançado, o apontamento que Ansaldi faz a partir de Reich é bastante pertinente, sobretudo no momento de repressão política sobre o qual muitas vezes a única forma possível

dizer o que queria, de dançar da maneira como lhe era necessário. Ou amarras que a obrigavam a dizer algo, a dançar de determinada maneira.

Diante da atenção à forma, tão importante para o balé clássico, a improvisação era o ponto de partida para a criação de *Isso ou aquilo?*. Segundo Ansaldi, a construção do roteiro perpassava a questão de “como eu poderia me livrar de todo aquele passado [de bailarina clássica].(...) Eu queria transformar aquela linguagem em outra. (...) Eu preci[sava] ser essa transformação no palco”³⁵. Para além das amarras de sua vida como bailarina, *Isso ou aquilo?* descreve, também, as amarras presentes de diversas formas na vida de muitos diante uma ditadura civil-militar no Brasil, sustentada por uma sociedade conservadora, ainda que o alvo não seja este, explicitamente.

A breve menção que se faz na abertura deste capítulo à trajetória de Marilena Ansaldi, tendo como centro o espetáculo *Isso ou aquilo?*, não é fortuita. Para além do fato de ter sido uma das idealizadoras do Teatro de Dança Galpão, a figura desta artista ajuda a pincelar a experiência de toda uma geração de bailarinos que encontrou ali um espaço para dar forma à urgência de pensar e fazer dança extrapolando ou enfrentando a tradição do balé clássico em seus termos éticos e estéticos. Além disso, a “pequena sala preta” onde *Isso ou aquilo?* foi apresentado era, justamente, o Galpão.

de luta parecia ser a Revolução aos moldes, entre outros do projeto do Partido Comunista. “Estávamos em 1976, um ano de repressão, censura e medo. Por causa disso, as pessoas estavam anuladas e sentia-se no ar a vontade de que o país encontrasse um grande líder. Os editoriais e uma imprensa mais conservadora também faziam grande alarde em torno da falta de líderes no ‘mundo ocidental’. A advertência de Reich era perfeita para esse momento. Não podia haver hora melhor para ler um estudo que punha o dedo na ferida, que falava do Zezinho que todos temos dentro de nós, o Zezinho pronto para se anular em partidos, para servir um líder e para se movimentar unicamente com a massa” (Ansaldi, 1994: 167). Voltaremos a este espetáculo mais adiante.

³⁵Marilena Ansaldi – *I Seminário de Direção Teatral (23/9/1986)*. Registro em vídeo consultado no arquivo da São Paulo Companhia de Dança.

danças *extraoficiais*

Antes de apresentar *Isso ou aquilo?*, Marilena Ansaldi passou por um período de afastamento dos palcos. Em sua autobiografia, atribui à “convivência com intelectuais a perda do meu impulso vital e do meu instinto” (Ansaldi, 1994: 149), em paralelo às inquietações provocadas por essa mesma convivência, como mencionado anteriormente. Até conseguir dar forma, no espetáculo, a essas transformações de si, passou a dar aulas em um estúdio montado em sua casa e fazer trabalhos esporádicos de supervisão de expressão corporal para grupos teatrais.

Em 1972, o então Secretário de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, Pedro Magalhães Padilha, organizou uma comissão que deveria elaborar um plano de ação para o desenvolvimento da dança no estado. Dirigida por Nidya Licia³⁶ (atriz, diretora e produtora teatral), a comissão era formada por Zilah Vergueiro³⁷, Linneu Dias³⁸ e Marilena Ansaldi.

Uma vez que eu não sabia o que fazer comigo, artisticamente, envolvi-me com os problemas gerais da dança. (...)
Depois de muito estudo, apresentamos o projeto de um espaço público destinado à dança experimental. As pessoas apresentariam seus trabalhos nesse espaço, que, à noite, seria uma casa de espetáculos de dança. Durante o dia, o espaço seria

³⁶Nidya Licia (1936-): atriz, diretora e produtora, destacou-se como intérprete na primeira fase do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, na década de 1950, criou com seu então marido, Sérgio Cardoso, uma companhia teatral sediada em São Paulo. Na década de 1970, trabalhou também como produtora na TV Cultura.

³⁷Zilah Vergueiro (1926-2012): atriz do TBC, e do Teatro dos Doze, fundado no Rio de Janeiro a partir do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) por Sérgio Cardoso e Sérgio Britto, em 1949; foi também diretora dos Corpos Estáveis do Teatro Municipal de São Paulo.

³⁸ Linneu Dias (1928-2002): ator, dramaturgo e crítico de dança; foi pesquisador de dança da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. Autor de *Corpo de Baile Municipal, ou como dança o governo* (São Paulo: IDART, 1978) e, ao lado de Cássia Navas, de *Dança Moderna* (São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992).

ocupado por aulas, e os bailarinos, pagos por essas aulas. Continuei batalhando por esse projeto, uma luta que durou dois anos, até ser concretizado. (Ansaldi, 1994: 149).

Naquele momento, havia uma cisão patente no interior da dança paulistana: de um lado, os bailarinos *clássicos*, ou *acadêmicos*, e, de outro, os *modernos*, ou *independentes*.³⁹

A Escola Municipal de Bailado existia desde 1940, criada para garantir a existência de um corpo de baile que servisse às montagens das óperas, produzidas no exterior, no palco oficial da cidade: o Teatro Municipal. Essas apresentações públicas eram entendidas como contrapartida dos alunos pela formação gratuita que lhes era oferecida.

Foi somente em 1968 que se deu a criação do Corpo de Baile Municipal (CBM, atual Balé da Cidade), uma companhia profissional fixa que apresentava um repertório de dança, já não submetido à ópera, caracterizado, até 1973 (sob a direção de Johnny Franklin), principalmente pela remontagem de coreografias oriundas da dança romântica⁴⁰. Ao se referir à criação desta companhia, aos moldes do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, criado na década de 1920, a crítica de dança Helena Katz apresenta uma interessante reflexão a respeito dos valores em jogo neste processo:

Um Corpo de Baile nasce das diversidades (vários corpos) compactadas no singular (Corpo de Baile), indicando que devem ambicionar serem vistos como um só. Para isso, precisam se apresentar com uma mesma feição. Sem nome próprio, tal como seus bailarinos, portanto somente a classificação genérica da espécie, tende a ser indicado pelo local que o abriga, geralmente algum teatro oficial. Então, recebe

³⁹ Célia Gouvêa, Iracity Cardoso, Ismael Ivo, Juçara Amaral e Zina Filler fazem referência a esta cisão nas entrevistas realizadas durante a pesquisa.

⁴⁰ Patrícia Rossi (2009) realizou um estudo detalhado dos arquivos da companhia oficial de São Paulo, e apresenta ao leitor todas as coreografias que foram montadas pelo Corpo de Baile Municipal / Balé da Cidade de São Paulo desde sua fundação até 2007, acompanhando as mudanças internas provocadas pelas trocas de direção na companhia.

uma segunda preposição 'de', que lhe agrega o complemento com o qual passa a ser indicado. Um Corpo de Baile é sempre Corpo de Baile de algum lugar, seja um teatro ou um município ou uma região – forma de existir/ser nomeado que escancara uma natureza de prestador de serviço. Nascer assim é quase como nascer com a vida traçada. (Katz, 2003: 109).

A criação do CBM atendia aos interesses de um público elitizado e à necessidade dos bailarinos de exercitarem profissionalmente a formação que haviam recebido; mas, obviamente, não podia absorver todos os que eram formados pela Escola Municipal. Como se nota a partir da reflexão de Katz, o CBM foi feito para abrigar um número restrito de bailarinos com determinadas características físicas que atendessem às exigências da técnica clássica na qual se baseava seu repertório; bailarinos que pudessem desempenhar uma função no palco sem se destacar no grupo pela cor da pele ou formato do corpo. Este traço também atravessou a existência de uma outra companhia que precedeu a criação do CBM em São Paulo: o Balé do IV Centenário.

Criado para integrar os festejos realizados por ocasião dos 400 anos da cidade de São Paulo, o Balé do IV Centenário teve uma existência efêmera, embora intensa. Em 1953, audições selecionaram 60 bailarinos que integrariam o grupo, recebendo uma intensa formação e atuando em 16 coreografias criadas por seu diretor, o húngaro radicado na Itália Aurélio Millos. Cinco destas obras foram criadas sobre temas brasileiros⁴¹, especialmente para a recém-formada companhia, e as outras eram remontagens de trabalhos feitos por Millos na Europa. Foi a primeira experiência de bailarinos em uma companhia profissional em São Paulo. No entanto, em 1955, a companhia foi dissolvida sem aviso prévio⁴², e seus sessenta integrantes viram-se num vácuo de

⁴¹ São elas: *Fantasia Brasileira*, *Lenda do Amor Impossível*, *O Uirapuru*, *O Guarda-Chuva* e *A Cangaceira* (Cf. Navas e Dias, 1992: 89-91).

⁴² "(...) o balé, já distante de suas glórias iniciais, viu seu destino consumir-se numa noite melancólica, de pouco público, no Municipal de São Paulo (...), quando o elenco, que se

possibilidades para o exercício de sua profissão, uma vez que não havia outras companhias profissionais que absorvessem essa demanda.

Com a produção televisiva ganhando cada vez mais espaço no país, muitos bailarinos foram trabalhar em programas de auditório, e também em boates, que passavam a oferecer shows de dança como mais um produto de entretenimento. Nestes ambientes, apesar da quase incontestável necessidade de formação clássica, outros tipos de técnica, como o jazz, ganhavam mais espaço. Estes lugares também podiam absorver bailarinos cujos “tipos físicos” não se encaixavam nos moldes clássicos; desta forma, grande parte da geração de bailarinos formados entre as décadas de 1950 e 1960 começou a construir sua atuação profissional nos programas de TV e nas boates espalhadas por São Paulo.

Paralelamente à existência da Escola Municipal de Bailado e à emergência dos referidos nichos de atuação profissional para bailarinos formados ali, no âmbito do ensino, havia também professoras que davam aulas de balé clássico em seus próprios estúdios, como Aracy Evans ou Maria Olenewa, muitas vezes procuradas por iniciantes que pretendiam ingressar na Escola Municipal de Bailado ou por estudantes egressos desta escola em busca de um aperfeiçoamento em sua formação. Mas também havia professoras que, imigrantes europeias ou com alguma formação no exterior, apresentavam a seus alunos técnicas provenientes dos movimentos da dança moderna estadunidense ou da dança expressionista alemã. Era o caso de Maria Duschenes, Ruth Rachou e Renée Gumiel. Na obra *Dança Moderna* (Navas e Dias, 1992), Gumiel e Duschenes são lembradas como “as mães da modernidade” da dança em São Paulo (Navas e Dias, 1992: 17-25).

preparava para entrar em cena, foi comunicado que não haveria espetáculo e que o Ballet do IV Centenário tinha terminado. (...) A companhia foi criada e mantida pela Comissão do IV Centenário, e assim que essa foi desfeita, parecia fatal que o balé também acabaria, apesar de todo o investimento feito, e apesar de que o seu repertório não havia sido visto pela população em geral. No fim, tudo ficou com um ar de esbanjamento de festa de granfinos.” (Navas e Dias, 1992: 92-93).

Maria Duschenes nasceu em 1922, na Hungria, e estudou dança não apenas lá, mas também em Dartington Hall⁴³, na Inglaterra. Em 1940, com a escola fechada em decorrência dos bombardeios na II Guerra Mundial, mudou-se para o Brasil acompanhando os pais, empresários do setor da borracha, que já haviam se instalado aqui um pouco antes. Sua trajetória caracteriza-se especialmente pela dedicação à pedagogia da dança, divulgando, por meio de sua escola, a dança moderna a partir os princípios de Dalcroze e Laban⁴⁴.

Ruth Rachou nasceu em São Paulo em 1927, e integrou o Ballet do IV Centenário. Quando a companhia foi dissolvida, passou a trabalhar em filmes musicais produzidos pela Vera Cruz e em programas de televisão; na década de 1960, tornou-se coreógrafa da TV Record, sendo responsável pelas coreografias dos programas musicais que compunham boa parte da programação da emissora. Neste período, tomou contato com a técnica de Martha Graham, por meio de coreógrafos estadunidenses em passagem pelo Brasil. Viajou, então, aos EUA, para estudar na escola de Graham, aprofundando-se em outras técnicas de dança moderna, como as de Merce Cunningham e José Limón. Ao regressar ao Brasil, abriu sua própria escola, o Espaço de Dança Ruth Rachou, em 1972, em atividade até hoje, e se tornou uma das pioneiras do ensino das técnicas de dança moderna estadunidenses no país. A escola era frequentada por diversos artistas que se tornariam importantes figuras da dança paulistana nas décadas de 1970 e 1980, como Thales Pan Chacon, Mara Borba, entre outros.

Renée Gumiel, nascida na França, em 1913, também passou por Dartington Hall, mas chegou ao Brasil em 1957, já tendo gozado de uma

⁴³Dartington Hall é uma fundação criada em 1935, na zona rural do sul da Inglaterra, por Leonard e Dorothy Elmhirst, reunindo escolas de artes, instituições de caridade e organizações comerciais. Os bailarinos alemães Kurt Joss e Sigurd Leeder (egressos da escola de Rudolf Laban), que se instalaram na Inglaterra em 1933, quando fugiram do nazismo, criaram ali uma escola de dança.

⁴⁴ Rudolf von Laban (1879-1958) foi um bailarino e coreógrafo reconhecido por seus extensos estudos sobre o movimento, por meio dos quais ele pôde sistematizar uma das principais formas de notação coreográfica existentes: a *labanotation*.

carreira bastante reconhecida na Europa como bailarina e coreógrafa. Por aqui, a pouca familiaridade com os traços modernos que já vinham sendo explorados na Europa desde as primeiras décadas do século XX fizeram com que seu trabalho fosse motivo de estranhamento para o público. Até sua morte, em 2006, produziu e participou de inúmeros espetáculos não só de dança, mas também de teatro – sendo uma das intérpretes preferidas de José Celso Martinez Corrêa, por exemplo. Além de seu trabalho marcante nos palcos, também atuou profundamente como professora, na escola fundada por ela ainda em 1957.

Renée afirma, em entrevistas, que seu trabalho foi visto com muita desconfiança pelos bailarinos clássicos no Brasil, por trazer uma série de técnicas até então desconhecidas por aqui; por outro lado, teria sido muito bem recebida pelo teatro (Gumiel *apud* Navas e Dias, 1992: 38). Um belo trecho da autobiografia de Marilena Ansaldi nos ajuda a compreender como se desenvolveu a relação entre alguém cuja experiência se centrava no balé clássico (Ansaldi) e as novidades que Renée apontava.

Renée Gumiel era uma figura bizarra no meio da dança. (...) Era magérrima, transparente, e falava de uma coisa que eu não sabia bem o que era, a “dança moderna”. (...) Para nós, da escola, ela fazia essa coisa espantosa que nós, genericamente, chamávamos de “expressionismo”. Expressionismo era tudo o que não sabíamos o que era. (...)

Anos mais tarde, casada com Sábado, voltei a reencontrar Renée e tomei a decisão de participar de um espetáculo que ela estava preparando e que era uma coisa completamente diferente do que eu havia feito até então. Era o início de outro caminho.

Sob a direção da Renée, formou-se um grupo do qual faziam parte Ruth Rachou, Peter Hayden, Márrika Gidali, Victor Austin e eu. Ela montou conosco uma coreografia baseada na peça *Entre quatro paredes*, de Sartre, e o resultado foi realmente muito interessante, para nós e para o público. (...)

Nas apresentações desse grupo, quase nenhum bailarino clássico aparecia para conferir. Nosso público vinha em geral de outras esferas: do teatro, da literatura e das artes plásticas.

Ainda hoje é assim, porque, entre os bailarinos clássicos, há uma verdadeira ojeriza pela novidade. (Ansaldi, 1994: 141-143).

A descrição de Ansaldi a respeito do trabalho conduzido por Renée Gumiel expressa novamente a cisão existente no próprio meio da dança nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Se um trabalho mais voltado à dança moderna já vinha se desenvolvendo há algum tempo em São Paulo, havia também uma relutância, por parte do setor mais institucionalizado da dança, em absorver essas “novidades”. A relação entre bailarinos clássicos e modernos neste período é descrita muitas vezes como uma “rixa” em entrevistas realizadas ao longo desta pesquisa.

Se a casa do CBM era o Teatro Municipal, os bailarinos e coreógrafos interessados em linguagens mais afastadas do clássico encontravam pouco espaço para apresentar seus trabalhos. Era comum a realização de espetáculos em dias e horários alternativos, em locais que costumavam receber peças teatrais. Mas este espaço era também restrito, e algumas pessoas só conseguiam se apresentar diante do público em palcos improvisados na rua. O bailarino e coreógrafo Ismael Ivo⁴⁵ conta que começou a exercitar sua vontade de dançar na rua 13 de Maio, em São Paulo, lançando mão de um instrumento jurídico relativamente comum para artistas no início dos anos 1970: a solicitação de um alvará que permitia o uso do espaço público como palco⁴⁶.

⁴⁵ Ismael Ivo (1955-) é um bailarino e coreógrafo brasileiro. Deixou o Brasil no início da década de 1980 convidado por Alvin Ailey para ser bolsista de sua escola em Nova York. Integrou a companhia de Ailey e depois mudou-se para a Europa, onde vive atualmente. É fundador do ImPulsTanz, o Festival Internacional de Dança de Vienna (um dos mais importantes festivais na atualidade) e, entre 2005 e 2012, foi diretor do festival de dança contemporânea da Bienal de Viena. Sendo homem e negro, a despeito de seu domínio físico impressionante, Ivo não tinha espaço para integrar as companhias clássicas existentes no Brasil na década de 1970, e acabou por desenvolver um trabalho autoral muito relevante no contexto da dança contemporânea internacional até hoje. Seus primeiros solos foram apresentados no Teatro de Dança Galpão, e a primeira coreografia de grupo da qual participou foi *Pulsões*. Integrou também o Grupo Experimental, criado por Klauss Vianna no Teatro Municipal, até partir rumo a Nova York.

⁴⁶ “Entrevista pública com Ismael Ivo”, conduzida por Cássia Navas, realizada no Teatro Sérgio Cardos em 19/08/2013 como parte do evento *Performativo, formativo: processos da cena*.

Quem queria dançar fora do contexto “oficial” precisava se virar para encontrar meios de fazê-lo, pedindo doações de figurinos para grandes confecções, emprestando salas das academias de dança para ensaiar, e, com a sorte de encontrar um teatro para apresentar-se, contar apenas com o retorno financeiro vindo do borderô, descontando-se o valor do aluguel das salas de espetáculo. É bem verdade que o financiamento estatal para o circuito “oficial” de dança também não era muito generoso, mas por vezes investia-se para trazer grandes companhias de balé estrangeiras para apresentações no teatro municipal.

A gente ia pedir cinco mil cruzeiros de ajuda e não tinha... Quando veio o Royal Ballet [em 1973] deu um galho incrível porque eles deram uma verba muito grande e a gente ficou muito revoltada e resolvemos fazer um abaixo-assinado. Nessa época, o Sábato Magaldi falou com o Pedro de Magalhães Padilha, que era o secretário da Cultura do Estado e levou a ele esse abaixo-assinado. Padilha ficou muito espantado que houvesse um movimento de dança aqui no Brasil.⁴⁷

Foi a partir deste abaixo-assinado que o secretário Pedro Magalhães Padilha convidou Ansaldi para participar da Comissão de Dança. A criação de um espaço voltado para a dança “independente”, proposta pela Comissão à Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, veio suprir a falta de espaço para o desenvolvimento de trabalhos com uma grande restrição para serem formulados e apresentados.

⁴⁷ Entrevista com Marilena Ansaldi, Emilie Chamie e Iacov Hillel a Linneu Dias em 26/3/1976. Centro Cultural São Paulo: Arquivo Multimeios, TR2065.

um espaço para *outras danças*

O início das atividades do Teatro de Dança Galpão deu-se em dezembro de 1974, em uma estreia extraoficial. O espaço já havia sido alugado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo mas, até então, nenhum grupo havia se proposto a ocupar o espaço por uma série de “falhas estruturais” (não havia coxia, o chão era irregular, além de problemas de umidade).

Localizada na Rua dos Ingleses, no tradicional bairro do Bixiga, a Sala Galpão foi inaugurada em 1967, como parte do projeto de expansão do Teatro Ruth Escobar, planejada de maneira a fugir do padrão arquitetônico dos teatros tradicionais de palco italiano⁴⁸. Era uma sala pequena, com uma arquibancada em cujo patamar mais baixo ficava o palco.

Foi no Galpão que se realizou a temporada paulistana do espetáculo *Roda Viva*, de autoria de Chico Buarque e direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1968. A peça se tornou um símbolo da resistência à ditadura civil-militar por meio das artes, não só por seu conteúdo mas, sobretudo, pelo episódio ocorrido justamente no Galpão em 18 de julho, quando um grupo do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, destruiu o cenário e os equipamentos do teatro, e espancou integrantes do elenco e da equipe técnica. Este foi apenas um entre tantos episódios que expressam a violência – tanto oficial quanto extraoficial – perpetrada contra expressões artísticas durante os chamados *anos de chumbo*.⁴⁹ Para Marilena Ansaldi, integrante da

⁴⁸ Em 1987 todo o “complexo” do Teatro Ruth Escobar passou por uma grande reforma, e a Sala Galpão tornou-se Sala Dina Sfat, com palco italiano e 388 lugares (Serroni, 2002: 212).

⁴⁹ Uma descrição detalhada do episódio pode ser lida em matéria publicada pelo jornal *Folha de S. Paulo* no dia 19/07/1968. Ali é possível constatar a conivência estatal diante do episódio, perpetrado por um grupo “clandestino”, mas que se alinhava aos interesses do regime ditatorial; também nota-se a mobilização da classe artística que o episódio causou. Cf. “Invadido e depredado o Teatro Galpão” in *Folha de S. Paulo*, 19/07/1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19jul1968.htm (consultado em 28/05/2014). Ainda

comissão autora do projeto do Teatro de Dança, era importante que ele se concretizasse justamente naquele espaço que, apesar e também devido a todos os seus problemas estruturais, e por sua própria história, representava a realidade com a qual a dança precisava lidar naquele momento⁵⁰.

Naquela primeira metade da década de 1970, a cena teatral brasileira, e especificamente a paulistana, encontrava-se em uma situação de desarticulação em consequência da intensificação da censura e de outras práticas repressivas empreendidas pelo Estado⁵¹. Se, desde as décadas de 1950 e 1960, o teatro brasileiro passava por um período marcado pela intensa produção de textos e montagens com um conteúdo político combativo, após a promulgação do AI-5 a publicização desse tipo de posicionamento passou a ser interceptada pelo aparato repressivo oficial.

Entre 1969 e 1971, os três mais importantes grupos teatrais brasileiros – o Arena, o Opinião e o Oficina –, desarticularam-se

em 1968, no mês de setembro, o espetáculo estava em cartaz em Porta Alegre (RS) quando houve outro episódio de agressão; desta vez, no entanto, a peça acabou por ser vetada pela censura: a “obscenidade” da qual reclamavam os membros do CCC no episódio do Galpão foi traduzida enquanto agressão à moral e aos bons costumes, no vocabulário da censura oficial.

⁵⁰ “Eu me lembro que lutei muito para que fosse naquele lugar o teatro... Queriam não sei o quê, queriam dar o São Pedro, queriam mandar a gente não sei para onde. *Quero aquele teatro!* Porque é muito importante o ponto. É importante o teatro. O teatro era ruim, quer dizer, sem grandes condições etc. e tal, mas eu acho que foi formidável, é isso mesmo, a nossa realidade é essa. Quer dizer: não tem água no teatro, camarins não tem, não funciona, nada funciona. Mas é isso mesmo, a gente tem que trabalhar com esses elementos, se essa é a nossa realidade...” (Depoimento de Marilena Ansaldi em 1978, *apud* Navas e Dias, 1992: 123).

⁵¹ É importante ressaltar que, apesar de todo o aparato repressivo, o teatro brasileiro continuou desempenhando um importante papel de resistência à ditadura civil-militar, ainda que em uma intensidade reduzida. “No anticlímax que sofreu a classe teatral a partir do AI-5, depois de quatro anos sendo um dos eixos do debate estético e ideológico na sociedade brasileira, duas peças marcaram época: *Cemitério de Automóveis* (Fernando Arrabal [de 1968]) e *O Balcão* (Jean Genet [de 1969]), ambas dirigidas por Victor Garcia e produzidas por Ruth Escobar. Esta se firmava como produtora independente e personalidade crítica, desafiando o cerceamento cultural imposto pelo regime militar e pela censura. (...) Mais pela concepção cênica e pela atuação dos atores do que pelo texto em si, foram uma espécie de manifesto contra a ditadura, estilizando a violência e a crueldade das instituições oficiais e conservadoras contra o indivíduo (como o Exército, a Igreja, a Justiça) e fazendo o público experimentar, esteticamente, a mesma violência que derrotara as revoluções populares e o direito de manifestar a crítica social e política.” (Napolitano, 2014: 186-187).

ou foram extintos. O Oficina encenou ainda três peças importantes: *Galileu* (B. Brecht), *Na Selva das Cidades* (B. Brecht) e *Gracias Señor* (criação coletiva). (...) Nesta última montagem, o Oficina absorvia de uma vez por todas a estética da contracultura, radicalizando as experiências de improvisação cênica e textual, de diluição de fronteiras entre arte e vida e público e obra. Em 1973, o último remanescente do Oficina original, o diretor José Celso Martinez Corrêa, saiu do Brasil. (Napolitano, 2014: 186).

Assim como Zé Celso, outros integrantes do grupo já haviam saído do país após o recrudescimento da censura teatral daquele período. Como o Oficina, o Teatro de Arena também tinha grande influência do dramaturgo alemão Bertold Brecht, e marcou a história do teatro no Brasil com espetáculos como *Arena Conta Zumbi*, de 1967, e *Primeira Feira Paulista de Opinião*, de 1968. Em 1970, a encenação de *Arena Conta Bolívar* foi proibida no país, e em meio aos ensaios que retomariam a obra, em 1971, o diretor Augusto Boal foi detido, partindo a seguir para o exílio⁵².

Em entrevista datada de 1978, a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa afirma que as experiências empreendidas no Teatro de Dança Galpão vinham atender a um público interessado em invenções e experimentações em obras artísticas, características que vinham sendo restringidas pela repressão às obras e grupos teatrais⁵³.

Passados seis meses desde que a sala Galpão fora alugada pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo para abrigar o Teatro de Dança, nenhum grupo havia se proposto a ocupar o espaço (por conta de todas as suas “falhas

⁵² Cf. verbete “Teatro de Arena” na *Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=657 (consultado em 29/05/2014).

⁵³ “Desde que o Oficina acabou, o teatro estava naquele vai-não-vai... Nessa época, particularmente 74-75, não estava acontecendo muita coisa no campo do teatro, assim, de efervescência, não é? Então, eu me lembro que a gente estava emergindo, com a dança, atendendo a essa necessidade de um público mais curioso, mais interessado numa experimentação, numa coisa nova, enfim, numa coisa que estivesse, assim, investigando...” (Célia Gouvêa *apud* Navas e Dias, 1992: 131).

estruturais”) até a chegada de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau ao Brasil, em setembro de 1974 (Ansaldi, 1994; Navas e Dias, 1992; Gouvêa, 2006). Eles haviam se casado na Bélgica, terra natal de Maurice, no período em que Célia, ainda uma jovem bailarina brasileira, fez parte da primeira turma do Mudra (Centro Europeu de Aperfeiçoamento e Pesquisa dos Intérpretes do Espetáculo) criado pelo coreógrafo Maurice Béjart, que pretendia formar *intérpretes totais*, com influência do pensamento de Antonin Artaud (Cf. Béjart, 1981).

Ao expor sua proposta para um novo teatro, o Teatro da Crueldade, Artaud afirma:

Praticamente, queremos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu. Esta separação entre o teatro de análise e o mundo plástico parece-nos uma estupidez. Não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência, sobretudo num domínio em que a fadiga incessantemente renovada dos órgãos precisa ser bruscamente sacudida para reanimar nosso entendimento.

(...)

A partir desse princípio, pensamos fazer um espetáculo em que esses meios de ação direta sejam utilizados em sua totalidade; portanto, um espetáculo que não receie ir tão longe quanto necessário na exploração de nossa sensibilidade nervosa, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e trinados (...). (Artaud, 2006: 98).

A criação de um espetáculo total, que articula áreas artísticas que são convencionalmente compartimentadas, implica também em um trabalho corporal total, capaz de lidar com todas as dimensões do corpo. Esta era a proposta de Béjart no Mudra – palavra de origem sânscrita que significa gesto. Lá, além de aulas de balé e dança moderna, os estudantes praticavam yoga, danças flamenca e indiana, além de jogos teatrais, canto, ritmo, e até cenografia. Além das aulas, havia uma ênfase em projetos de criação a partir das técnicas apreendidas. Sobre sua experiência ali, Célia Gouvêa conta:

(...) além de muito preparo técnico – a gente trabalhava dez horas por dia –, tinha toda a parte criativa também de busca de linguagem. Então, meu nascimento artístico foi lá. (...) Portanto, eu sou fruto – não é influência: é algo que faz parte da sua matéria constitutiva. Eu me formei lá e lá eu me acostumei a empregar a voz – voz falada, voz cantada, ruídos, sopros... [A proposta do Mudra] Era explorar o corpo até as últimas consequências, porque a voz é corpo, é tudo uma mesma coisa.⁵⁴

De volta ao Brasil, Gouvêa e Vaneau – então já um experiente homem de teatro, ator, diretor, cenógrafo, iluminador... – passaram a desenvolver um trabalho voltado para experimentações no cruzamento entre a dança e o teatro. Vaneau percebia na dança a possibilidade de encontrar uma “fonte renovada de criatividade” que, no teatro, lhe parecia já gasta pela comercialização e reprodução excessiva de textos. Sua proposta se aproxima do Teatro da Crueldade de Artaud.

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo.

Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a *expressão no espaço*, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso, conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem.

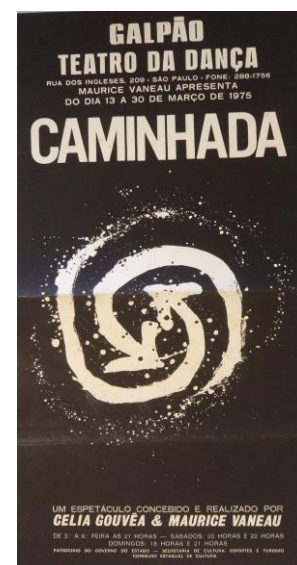
Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (Artaud, 2006: 101 – grifos meus).

⁵⁴ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 7/2/2012.

No pensamento artaudiano, a crueldade tem o “sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter” (Idem, *ibidem*: 119). Necessidade vital de criar, a despeito da falta de uma estrutura adequada; necessidade vital de falar quando tudo obriga que se cale; necessidade vital de dançar quando a palavra já está puída.

Como foram os primeiros a desenvolver intensamente seu trabalho no Teatro de Dança Galpão, as concepções de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau imprimiram uma marca que atravessou a existência daquele espaço. *Caminhada*, com coreografia de Célia e direção de Maurice, estreou ainda em dezembro de 1974, pontuando a inauguração do novo centro de dança ainda que em caráter extraoficial⁵⁵.

Caminhada partia de um roteiro esboçado por Célia ainda na Bélgica. Em entrevista, ela conta que o trabalho que desejava desenvolver nessa volta ao Brasil não parecia poder ser feito por “bailarinos convencionais”; a partir de sua experiência no Mudra, via a necessidade de um alicerce técnico bem fortalecido, no entanto, precisava de bailarinos dispostos a fazer um trabalho de experimentação (normalmente mais profícuo com pessoas menos “formatadas”), o que a levou a trabalhar com



Acervo Gouvêa-Vaneau.

⁵⁵ A estreia oficial do Teatro de Dança Galpão ocorreu em março de 1975, com um espetáculo do Ballet Staging. Mas, segundo Linneu Dias, “*Caminhada* ira dar o tom do Galpão como Teatro de Dança, em sua estreia meio que clandestina, mais do que o Ballet Staging (...). A estreia [oficial], com casa lotada de autoridades e artistas e a impecável apresentação da companhia, foi um luxo, mas o Staging nunca mais voltou a dançar no Galpão. Algum tempo depois, solicitou a casa para uma temporada, mas suas exigências de companhia profissional de alto gabarito pareceram demais para a Comissão de Dança que então regia o local” (Navas e Dias, 1992: 130).

peessoas que se destacavam não por sua primazia técnica, mas pela espontaneidade e “cabeça aberta”⁵⁶. Para a realização deste trabalho, Célia e Maurice contaram com o apoio das antigas professoras de dança dela: Renée Gumiel, que cedia seu estúdio para os ensaios, e Ruth Rachou, que, além de também emprestar seu espaço, participou do espetáculo como intérprete e encaminhou alguns de seus alunos para comporem o elenco (dentre os quais estavam Thales Pan Chacon, Mara Borba, Daniela Stasi e Debby Growald). Vale a pena acompanhar a descrição que Célia faz do espetáculo, em entrevista concedida à pesquisadora Silvia Geraldi, em 2005:

Eu tinha um roteiro e nós fizemos *Caminhada I, II, e III*, com um desdobramento; o primeiro ainda foi dentro de um exercício, vamos dizer, que eu tinha feito com a Maguy⁵⁷, lá na Bélgica, que era meio absurdo: era uma mulher com três figuras em preto, que fazem como sombras, sabe? E que fazem comentários como se estivessem em uma exposição de pintura, sobre um quadro, e daí repete várias vezes o mesmo comentário e isso era a primeira *Caminhada*. O segundo era uma coisa de humor, que sempre foi um elemento que me atraiu bastante. Sempre falo numa tríade de ter humor, humanidade e construção – construção do movimento, construção coreográfica. São os três elementos que me interessam.

Então a segunda *Caminhada* era marcada por esse humor, tinha uma aparição do Maurice com bigode verde, que era muito engraçada, com um desdobramento de cadeiras, uma coisa assim. E o terceiro era uma espécie de uma fábula, o desenvolver de um povo, começava como larva e aos poucos vai se construindo até chegar ao ponto do humano, de uma civilização, do conflito; e tinha essa questão da repressão também, porque como a gente estava vivendo um período de ditadura, tinha esse desdobramento, como o histórico de um agrupamento, uma coletividade.

O *Caminhada III* era isso, o mais longo e tinha essa grande marca de usar o corpo, usar a voz, e as pessoas que estavam fazendo ainda eram todos bastante principiantes na época, mas como os dados que se pedia eram dados humanos – é isso que estou te

⁵⁶ Entrevista não gravada com Célia Gouvêa realizada em 25/03/2014.

⁵⁷Maguy Marin (1951-), bailarina e coreógrafa francesa que fez parte da primeira turma do Mudra, junto com Célia Gouvêa.

falando: a voz, todo mundo tem –, então eles aderiram muito à proposta. (Gouvêa in Geraldi, 2009: 246-247).

A instalação de Gouvêa e Vaneau na Sala Galpão corroborou para o entrelaçamento entre dança e teatro nas experimentações realizadas ao longo da curta existência daquele espaço como Teatro de Dança⁵⁸. Além disso, impulsionou as atividades do local que se configuraria como um importante polo de efervescência. O próprio *Caminhada* realizou feito inédito: 60 apresentações (em diversos locais depois do Galpão), quando os espetáculos de dança só tinham espaço nos teatros em horários alternativos (Navas e Dias, 1992; Gouvêa, 2006; Gouvêa in Geraldi, 2009). Começava a delinear-se uma nova colocação da dança diante do contexto político e cultural da época, quando a radicalidade contestadora de experimentações no teatro eram impedidas de se manifestar.



Ruth Rachou em *Caminhada*. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo: Sérgio de Souza. Acervo Gouvêa-Vaneau.



Vaneau Thales Pan Chacon em *Caminhada*. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo: Sérgio de Souza. Acervo Gouvêa-Vaneau

⁵⁸ A “porosidade” das fronteiras entre as diferentes áreas artísticas é uma característica comum ao campo das artes em geral, a partir da década de 1960. No que se refere à dança, especificamente no contexto paulistano, este traço assume uma importância vital, na medida em que as invenções produzidas nesta área estão muito relacionadas à exploração de uma zona de interstício entre dança e teatro. Uma discussão mais aprofundada especificamente a respeito da “teatralidade na dança” pode ser encontrada na tese de doutorado de Silvia Geraldi, na qual a autora analisa os trabalhos de Célia Gouvêa e Sonia Mota, entre as décadas de 1970 e 1990 (Geraldi, 2009).

Vaneau foi de fato uma figura muito importante para o contexto teatral paulistano. Chegou ao Brasil pela primeira vez em 1955, em turnê com o Théâtre National de Belgique (TNB) como diretor de *Barrabás*, escrita por Michel de Ghelderode. A apresentação deste espetáculo em São Paulo foi vista por Franco Zampari, fundador do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), que convidou Vaneau para assumir a direção artística deste teatro. Depois de concluídas todas as apresentações do TNB pela América do Sul, Vaneau decidiu aceitar o convite e voltar para o Brasil ao invés de acompanhar os colegas de volta à Bélgica. No TBC, foi responsável por montagens emblemáticas na história do teatro paulista, como *A casa de chá do luar de agosto* e *Gata em teto de zinco quente*, com Cacilda Becker e Walmor Chagas – atores que voltaria a dirigir em 1966, em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (Cf. Gouvêa, 2006: 83-155). No fim de 1967 foi responsável pela montagem de *Lisístrata*, que estreou justamente no Teatro Galpão.

A peça estreou em fins de 1967 no Teatro Galpão, causando certo *frisson* não apenas em decorrência da crueza do texto mas também do expediente de, em meio à greve do sexo proclamada pelas personagens femininas em protesto contra a guerra, se inserir uma pequena torneira no órgão sexual dos atores. E o fecho era uma festa à moda pacifista *hippie*. (Idem, ibidem: 165)

Já em 1975, ao final do primeiro ano de funcionamento do Galpão, assumiu também a direção do Teatro Municipal de São Paulo, causando polêmica na mídia jornalística ao anunciar a apresentação dos Dzi Croquettes⁵⁹ no teatro oficial da cidade. Uma reportagem de jornal não identificado guardada no Acervo Gouvêa-Vaneau apresentava a seguinte chamada: “**Teatro Municipal é pra essas coisas?** Pela primeira vez em sua história o Teatro Municipal abriu suas portas para um show de travestis (...). Maurice Vaneau, o

⁵⁹ Sobre os Dzi Croquettes, ver: Lobert, 1979, além do premiado documentário que leva o nome do grupo, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez e lançado em 2010.

diretor do teatro, acha isso muito natural. Ele diz porque na página 4.” Em outra página, temos a declaração assertiva de Vaneau:

Não posso admitir, em nenhum jornalista, o papel de censor extra-oficial. Já temos censura, não precisamos do parecer de críticos. Os Dzi Croquettes vão se apresentar no Municipal, mesmo porque a sala é oficial e, portanto, pública. E por princípio o povo não tem preconceito contra qualquer tipo de espetáculo. (...) Se for assim, chegará o dia em que, por ser um teatro idôneo, em seu palco somente se apresentarão óperas⁶⁰.

Em uma casa historicamente voltada para garantir entretenimento para a burguesia paulistana, Vaneau procurou desmontar o engessamento da *oficialidade* e abrir espaço para a apresentação de um grupo que era a máxima expressão do desbunde em um cenário político conservador. Os Dzi Croquettes ignoravam as definições de gênero em espetáculos que lembravam também as antigas revistas, trazendo para os palcos o frescor das ruas. A afirmação da qualidade artística de um *grupo de travestis*, como aponta a matéria citada, pontua a coragem de Vaneau contra moralismos. Afinal, como se pode notar a partir da reportagem citada, foi a mídia quem saiu em defesa da moral e dos bons costumes, dividindo o papel de *paladinos da moral* com a censura oficial.

⁶⁰ Atualmente sob direção artística de John Neschling, o Teatro Municipal tem servido primordialmente para a apresentação de óperas. O próprio Balé da Cidade, corpo estável da casa, vem encontrando dificuldades para ser encaixado na agenda, uma vez que as óperas demandam um longo período de montagem e desmontagem, para além da apresentação. É o que se descreve na matéria “Balé da Cidade some da pauta do Teatro Municipal de São Paulo”, publicada no site do jornal *Metro* em fevereiro de 2015 (disponível em <http://www.metrojornal.com.br/nacional/cultura/bale-da-cidade-some-da-pauta-do-theatro-municipal-de-sao-paulo-164990>, acesso em 27/03/2015).



Teatro Municipal é para essas coisas?

Pela primeira vez em sua história o Teatro Municipal abriu suas portas para um show de travestis, o "Romance", com os Dzi Croquetes. Maurice Vaneau, o diretor do teatro, acha isso muito natural. Ele diz porque na página 4.

Manchete de jornal não identificado. Acervo Gouvêa-Vaneau.

No Galpão, de acordo com Célia Gouvêa, Vaneau fazia as vezes de um coordenador não oficial, sendo o principal interlocutor entre as pessoas que habitavam o Galpão e a Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo⁶¹. À época, a Secretaria estava a cargo de José Mindlin⁶², que renunciaria meses depois em repúdio ao assassinato de Vladimir Herzog nas dependências do DOI-CODI. Pelo que se pôde constatar na pesquisa, a esfera da política institucional limitou-se a aprovar o projeto e financiar o aluguel da sala, além de um pequeno salário para os professores, contratados em caráter temporário pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo. Certamente isso possibilitava que, mesmo financiado pelo Estado, aquele fosse um espaço de experimentação muito vivo e que chegou a abarcar produções dotadas de um caráter contestatório e mesmo de resistência.

Uma reportagem sem autoria identificada, publicada no jornal *Shopping News* em 7 de setembro de 1975 e arquivada no Acervo Gouvêa-Vaneau, indica que o plano elaborado pela Comissão de Dança que culminou com a criação do Teatro de Dança contou também com a colaboração de outras pessoas da *classe* que não compunham oficialmente o órgão.

Depois [da apresentação de *Allegro ma non Troppo*], foi possível conversar com Célia Gouvêa e Maurice Vaneau sobre as bases e objetivos de seu trabalho.

– Acontece que com a entrada do novo governo estadual, a Marilena Ansaldi, bailarina ligada à Câmara de Dança, nos pediu a elaboração de um plano de cursos e atividades ligadas à dança para que, apresentado à Secretaria de Cultura, pudesse finalmente ser colocado em prática. Fizemos então dois planos. Um a longo prazo, que se encontra lá na Secretaria, e outro que chamamos de “urgente urgentíssimo”, já colocado em prática.

⁶¹ Entrevista não gravada realizada com Célia Gouvêa em 25/03/2014.

⁶² José Mindlin (1914-2010), escritor *imortal* da Academia Brasileira de Letras, fundou a empresa Metal Leve (atualmente controlada pela Mahle), uma das grandes potências industriais do setor automobilístico brasileiro. Constituiu o maior acervo bibliográfico do país, atualmente guardado pela USP em um prédio criado exclusivamente para abrigar tal biblioteca.

E foi com base nesse plano que o Teatro de Dança (ex-Galpão, na rua dos Ingleses), foi colocado à disposição dos cinco professores para aulas gratuitas a quem estivesse interessado. (Shopping News, 1975).

A formulação de tal projeto, portanto, não está atrelada a uma decisão feita por *autoridades políticas*, mas certamente sua concretização foi facilitada em alguma medida pela relevância que a área cultural assumia para o governo, como já discutido anteriormente. Por outro lado, a presença efetiva de figuras como Vaneau naquele espaço ajudava a criar um ambiente favorável à invenção de *outras danças* que, aos olhos daqueles que elaboraram a Política Nacional de Cultura, poderiam ser enquadradas no “culto à novidade” a ser combatido.

Em 1975 os cursos começaram a funcionar no Galpão. Diariamente, durante as manhãs e tardes, eram oferecidas aulas de balé clássico (com Iracity Cardoso), dança moderna (com Antonio Carlos Cardoso), expressão corporal (com Célia Gouvêa) e interpretação para dança (com Maurice Vaneau)⁶³, seguindo a estrutura proposta pela Comissão de Dança. Os alunos dos cursos foram selecionados por meio de audição, lembrada por alguns dos entrevistados dessa pesquisa.

[Os professores] tinham a responsabilidade de selecionar e, ao fim de uma série de atividades formativas de dança moderna, de expressão corporal, de composição, de jazz e balé clássico, esses professores teriam que conseguir formar um grupo de atores/bailarinos (...). A gente fazia uma semana de oficina (...). Nesse meio tempo eles escolheram a metade que ficou fazendo aula, e aí dessa metade saímos nós. E é aquela coisa, não é porque a gente era melhor, é porque foi a gente que ficou, que aguentou. Porque todo mundo tinha que trabalhar.⁶⁴

⁶³ Nos anos de funcionamento do Teatro de Dança que se seguiram, outros professores assumiram algumas aulas, como, por exemplo, Sônia Mota, que passou a dar aulas naquele espaço em 1976.

⁶⁴ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

(...) eu lembro da improvisação que tinha que fazer, e estava a Ira [Iracity Cardoso], o [Maurice] Vaneau. E eu lembro que eu fiz alguma coisa baseada em um poema concreto –“ovo, novo, novo novo”... era um poema concreto (...) do Augusto [de Campos].⁶⁵

Outra entrevistada, Mirian Giannella, conta que não praticava muita dança à época e, por isso, o fato de ter sido selecionada incomodou uma candidata que era profissional da dança e ficou de fora⁶⁶. De fato, ao invés da avaliação de uma técnica bem fundada ou uma conformação física específica, a seleção parece ter se baseado sobretudo em uma disposição dos interessados. Célia Gouvêa e Maurice Vaneau comentam estes critérios e a necessidade de aplica-los em reportagem de 1975:

– A gente não imaginou que fossem aparecer tantos alunos, que o negócio fosse funcionar tão bem. Por exemplo, nos campos da dança no Brasil existe certo preconceito em relação ao bailarino do sexo masculino. Mas isso, no que pudemos observar, não aconteceu aqui, surgiram muitos homens. Realmente, os interessados são muitos, mas acontece que por razões de espaço físico não pudemos aceitar todos, o que nos obrigou a [fazer o] trabalho de seleção.

Maurice e Célia explicaram o tipo de seleção que estão fazendo, possivelmente a mesma que os demais professores estão tentando realizar. Por exemplo, levaram-se em conta especialmente os objetivos do aluno: porque quer aprender expressão corporal? Todas as vezes em que faltou resposta, o aluno teve de ser eliminado. Todas as vezes em que sentiram na resposta qualquer prenúncio de vazio, qualquer proposta que fosse a de não colocar profissionalmente o que iriam aprender, ou pelo menos não divulgar, não ensinar o que estavam aprendendo, o aluno também teve de ser eliminado. (Shopping News, 1975).

⁶⁵ Entrevista com Zina Filler em 11/11/2014.

⁶⁶ Entrevista com Mirian Giannella em 17/11/2014.

Para alguns jovens bailarinos, abria-se a possibilidade para uma intensa imersão em práticas de dança sem que fosse preciso pagar fortunas para assistir a muitas aulas em diferentes academias.⁶⁷ Além de aglutinar pessoas com formação em distintas técnicas e estilos de dança, os cursos do Galpão também atraíram atores, interessados em explorar outros meios de expressão através do corpo.

Não era apenas a gratuidade que distinguia o Galpão das academias de dança espalhadas por São Paulo: os bailarinos que passaram a frequentar os cursos estavam interessados em um tipo de formação que ultrapassasse o aprimoramento técnico. Célia Gouvêa chama a atenção para o que considera ter sido uma das importantes marcas do Galpão: a criação de um vínculo entre dança e sociedade, que vai de encontro com a tradição da prática de dança em espaços fechados, como estúdios e academias⁶⁸. Mais do que as aulas, o espaço possibilitava a convivência entre as pessoas que o habitavam, propiciando uma reflexão informal e coletiva a respeito da dança. Naquele momento, o campo de atuação para bailarinos estava praticamente restrito a programas de auditório e shows de boate⁶⁹, onde a dança e o corpo funcionam como meros adereços, interessando basicamente a habilidade técnica do executor de movimentos. Com seus cursos, o Galpão não pretendia fornecer uma formação técnica para a execução de movimentos virtuosos. O que estava em jogo era fornecer

⁶⁷ “O que a gente queria era fazer aula de graça. Era esse que era o *must*. Porque todo mundo era duro, todo mundo precisava fazer aula, porque todo profissional precisa fazer aula, e a gente não tinha grana pra pagar.” (Entrevista com Juçara Amaral, realizada em 13/08/2011).

⁶⁸ Entrevista não gravada realizada em 25/03/2014.

⁶⁹ Por meio das entrevistas e conversas informais realizadas para este trabalho com bailarinos daquela geração foi possível constatar que, para dançar profissionalmente nestes locais, era necessário solicitar um registro no mesmo local em que eram expedidos os registros de *dançarinas*, como eram identificadas as garotas de programa que também trabalhavam em casas noturnas. Daí distinção entre as denominações *bailarina* e *dançarina*, que, embora pouco relevante atualmente, era bastante valorizada pelos profissionais da dança das décadas de 1960 e 1970.

elementos que possibilitassem uma apropriação do próprio corpo como *espaço* de invenção.

Iracity Cardoso destaca a importância da diversidade do público e das aulas oferecidas no Galpão:

Esses cursos eram abertos para toda a gente, de todas as idades, (...) que quisesse ver as técnicas. Porque na época já se falava, entre nós, das ferramentas técnicas da dança. Não era uma divisão de estilos porque o intérprete, quanto mais ferramentas ele possui, ele está com melhor alicerce para desenvolver sua aptidão – para dança, para teatro, para música, etc. (...). Então, as aulas eram muito diversificadas, com técnicas diferentes.⁷⁰

Juçara Amaral, aluna dos cursos no ano de 1975, afirma que aquela experiência possibilitou a formação de um novo entendimento a respeito do corpo que dança: “Você tinha na sua mão um instrumento de expressão artística, não só um adereço”⁷¹.

Cabe ressaltar que aquele era um momento no qual o corpo ganhava destaque ao redor do planeta: o advento da pílula anticoncepcional, que possibilitou a liberação do sexo afastado da reprodução; a minissaia e o biquíni; a experimentação com substâncias psicoativas... enfim, uma malha complexa de posicionamentos e contrapositionamentos feitos de 1968⁷² que mereceriam um estudo à parte.

No Brasil, o segundo número da revista *Singular & Plural*, de janeiro de 1979, destacava em sua capa: “A Revolução do CORPO – polêmica do verão”. Em seu interior, um artigo de Joe Andreolli afirmava:

⁷⁰Entrevista com Iracity Cardoso realizada em 28/05/2013.

⁷¹ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

⁷² Sobre o 1968, ver: Cohn e Pimenta, 2008. Sobre este *acontecimento* em uma perspectiva libertária, ver: Nu-Sol, 2008a e 2008b.

A burguesia há muito tempo sabe que tem um corpo e afundou-se até a cabeça numa tina de prazeres. (...) As classes médias, penduradas em escritórios, sobrevivendo nos setores terciários da economia, descobriram agora que têm um corpo e parece que não esta[m] disposta[s] a entrega-lo tão cedo aos cuidados do INPS. (...) Multiplicam-se os institutos de ginástica, as academias de ioga, as práticas de lutas orientais, o balé, as técnicas de massagem. Muito do tempo de repouso, conquista dos que trabalham, está sendo dedicado ao corpo. (Andreolli, 1979: 39).

Na mesma revista, um artigo de Claudio Willer também aponta um interesse crescente em relação à dança, seja nas discotecas ou nas escolas e grupos de dança, cujos espetáculos também ganhavam um público maior – o que, em São Paulo, deveu-se muito à experiência do Teatro de Dança Galpão. Assim como Andreolli, Willer (1979: 51) destaca que esse fenômeno se articula ao interesse em relação a outras práticas corporais, como lutas orientais e capoeira. Em todos os casos, estava em jogo “mexer o corpo’ como forma de desreprimir-se” (Idem, *ibidem*).

Uma das pessoas entrevistadas para esta pesquisa por participar do Teatro de Dança Galpão à época em que nos detemos neste trabalho, Ana Michaela Sztejnauer chama a atenção para a emergência das terapias corporais na década de 1970, o que articulava o entendimento de que o corpo era também um aparato expressivo⁷³ que deveria ser levado em conta.

A possibilidade de você realmente desbloquear o corpo, liberar o corpo, porque através da liberação do corpo você liberava muita coisa da sua vida. E era pelo corpo, na época em que a sexualidade também era livre, que as pessoas podiam experimentar a sexualidade com maior liberdade, sem bloqueios.⁷⁴

⁷³ Uma discussão sobre a expressão pelo corpo é desenvolvida no terceiro capítulo deste trabalho.

⁷⁴ Entrevista com Ana Michaela Sztejnauer realizada em 28/11/2014.

Outra entrevistada, Mirian Giannella atribui a sua experiência no Teatro de Dança Galpão um caráter efetivamente terapêutico que, aliado a práticas psicocorporais, teria auxiliado na lida com um trauma físico e psicológico sofrido na infância.

Vou te contar como a dança foi importante para mim. A minha família foi a pior família possível. Tive um pai tirano que dedicou toda a transmissão ao primogênito e para mim, a interdição à vida! Fui esganada ao nascer, o que me deixou com o pescoço fora do lugar e doía muito. (...). Era todo um processo terapêutico que ali [no Galpão] se iniciava, porque junto vieram massagens, leituras de Reich, Jung, Lowen, terapias corporais, começava ali a entrar na psicologia. (...) No fim, percebi que teve muito a ver com todo o processo terapêutico ter feito dança para ir limpando a área, ir tomando consciência e ir recolocando o corpo e o pescoço no lugar e poder fazer a reparação.⁷⁵

Longe de discutir as possibilidades terapêuticas de práticas corporais, o que nos interessa aqui é apontar que, na década de 1970, a importância culturalmente atribuída ao corpo e à própria dança era também atravessada por esse tipo de relação. Neste entrecruzamento entre a dança e as terapias corporais, um importante acontecimento foi o espetáculo *Escuta, Zé!*, de Marilena Ansaldi, que fez temporada no Galpão em 1977. O roteiro era baseado em *Escuta, Zé-Ninguém*, texto de Wilhelm Reich de 1946, que dirige-se ao *zé-ninguém*, o *homem comum*, “‘livre’ apenas sob um aspecto: livre da autocrítica que poderia ajudá-lo a governar sua própria vida” (Reich, 1998: 10). Indagando-se sobre o que escraviza o *zé-ninguém*, o autor afirma nas primeiras



Arquivo CED

⁷⁵ Entrevista com Mirian Giannella, realizada em 17/11/2014.

páginas: “SEU FEITOR É VOCÊ MESMO. Ninguém tem culpa da sua escravidão a não ser você mesmo” (Idem, *ibidem*: 12). O *zé-ninguém* permanece o sendo na medida em que clama por um líder diante do qual se anula.



Escuta, Zé! Teatro de Dança Galpão, 1977. Fotografia não identificado. Arquivo CED.

Para Reich, a possibilidade de liberdade está intimamente ligada à liberação sexual.

(...) as pessoas sucumbem à loucura de um tipo ou de outro ou vivem em miséria de um tipo ou de outro, porque se tornaram rígidas de corpo e alma e porque não são capazes nem de desfrutar e nem de dar amor, pois seus corpos não conseguem, ao contrário do que ocorre com todos os outros animais, entrar em convulsão no ato do amor (Idem, *ibidem*: 56).

A “hipótese repressiva” reichiana exerceu grande influência na produção de Marilena Ansaldi para além do próprio *Escuta, Zé!*. Em sua autobiografia, ela afirma: “Minha liberdade sexual foi o primeiro exercício de um conceito de liberdade que depois se ampliaria muito” (Ansaldi, 1994: 49). Reich era um

autor bastante lido pelos jovens nas décadas de 1960 e 1970, como mencionado por entrevistados. No entanto, como aponta Michel Foucault, a sexualidade é precisamente o ponto de articulação do poder disciplinar, que incide sobre o corpo biológico e sobre a população, constituindo-se enquanto dispositivo. A alegada repressão se traduziria em uma incitação ao discurso sobre sexo, ainda que sob a forma da reivindicação por uma liberação.

Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de incitação.

É preciso, portanto, abandonar a hipótese de que as sociedades industriais modernas inauguraram um período de repressão mais intensa do sexo. Não somente assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas mas, sobretudo – e é esse o ponto importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidade disparatadas. (Foucault, 1988: 57-58).

Isso não significa que o discurso da liberação não tenha produzido nada de interessante. No Brasil, poderíamos citar como exemplo a *Soma*, terapia anarquista inventada por Roberto Freire na década de 1970 a partir da obra de Reich e de sua própria existência, atravessada pela tortura que lhe deixou sequelas para o resto da vida⁷⁶.

No que tange à dança, Marilena Ansaldi, ainda que atravessada pela hipótese repressiva, afirmava uma relação interessante entre dança e o prazer sexual:

⁷⁶ Freire sofreu deslocamento de retina como consequência dos “telefones” que lhe foram aplicados durante a tortura na ditadura civil-militar. Sobre Roberto Freire ver: Simões, 2011. Especificamente sobre a *Soma*, ver: Da Mata, 2009. A página na web somaterapia.com.br apresenta um vasto material a respeito desta prática, bem como informações a respeito dos grupos em atividade em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A relação sexual é uma dança, a mais bonita delas, a integração dos sentidos, que não deve ter nenhuma limitação de espaço ou distância; os corpos entram em vários ritmos com várias palavras, sensações, imagens e fantasias. Creio que de todas as aulas de dança a mais completa e integrada é a sexual. (Ansaldi in Willer, 1979: 54).

Portanto, pensa em uma dança que ultrapassa espetáculos e técnicas específicas. Uma concepção semelhante àquela que embasou as pesquisas corporais que atravessaram o Galpão – entre aulas e criações.

Debby Growald, que também frequentava o Galpão, refere-se a este aspecto em entrevista:

Era uma época de muita pesquisa, e também as pessoas que faziam o curso, todo mundo, ninguém tinha preconceito de nada, ninguém sabia ainda muita coisa. Então era muito aberto, sabe?! E era muito misturado. Tinha gente que vinha de vários horizontes. Tinha gente que vinha da dança clássica, do jazz, do contemporâneo, tinha gente que vinha da ginástica... tinha de tudo!⁷⁷

Além disso, em um momento em que a simples reunião de pessoas podia ser considerada como ato de subversão, o Galpão possibilitava uma sociabilidade interceptada pelo regime ditatorial, abrindo espaço para o encontro de pessoas que, por meio das inquietações em relação à dança, criavam não só grupos experimentais, como também vínculos interpessoais.

Para além das invenções no que se refere à própria maneira de dançar, pode-se destacar a importância política do Galpão enquanto um lugar que pulsava na cidade, expressando um vigor resistente diante da repressão da ditadura. Como afirma Célia Gouvêa,

O que eles [a ditadura] procuravam evitar era a reunião de pessoas. Porque onde tem gente reunida tem gente falando e o

⁷⁷ Entrevista com Debby Growald realizada em 20/11/2014.

que as pessoas podiam estar falando? Falando contra o regime de exceção que estávamos vivendo naquele momento. Então, o Galpão se tornou um polo efervescente, reunia... Não só conosco, com nossos trabalhos e as aulas, que movimentavam muita gente, e também os grupos... começaram a surgir grupos também, acho que encorajou pessoas a experimentarem, a criarem...⁷⁸

Para Juçara Amaral,

A gente tinha condição de, numa época em que a ditadura predominava no Brasil, que as pessoas ficarem juntas significava ser subversivo... Você não podia falar de nada que fosse muito importante sem já ficar com uma paranóia de que tinha alguém procurando você, de que você ia ser preso – além do que, realmente, eu sou de uma turma que teve muitas pessoas presas, torturadas e sumidas. Então, experimentar poder dançar, que sempre foi a minha vontade primeira, profissionalmente, com um grupo de pessoas que eram completamente a favor da dança verdadeira, que tinham vontade de criar alguma coisa integral com dança (...) foi muito importante nesse sentido.

Lá eu tive a oportunidade de conhecer pessoas muito bacanas (...) acho que tinham todos a mesma vontade que eu tinha: de passar a representar com meu corpo, com minha técnica, com minha vontade de dançar, alguma ideia que não fosse a babaquice que estava espalhada naquela época.⁷⁹

A intensidade das atividades promovidas no Galpão tornou o espaço quase que uma “segunda casa” para seus frequentadores. A bailarina Zina Filler, que já dançava no grupo de Ruth Rachou, estava ainda no colegial quando passou a frequentar as aulas do Galpão, em seu primeiro ano de funcionamento como Teatro de Dança; estudava no Colégio Objetivo, localizado na Av. Paulista, “o que para mim era ótimo, porque eu assinava a lista, assistia às duas primeiras aulas e ia para o Galpão”, onde permanecia das

⁷⁸ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

⁷⁹ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

10h às 17h, de segunda a sexta feira. Tratava-se, para ela, de um *espaço de formação*, quando só havia uma faculdade de dança na Bahia.⁸⁰ Ana Michaela Szejnhauer afirma, neste mesmo sentido: “o Galpão (...) foi a primeira grande faculdade de dança mesmo”; segundo ela, mesmo não havendo um conteúdo teórico formalizado, o pensamento sobre dança era construído a partir do que se vivia no espaço⁸¹. A própria convivência com outros artistas e a partilha de processos de criação (entre os artistas e grupos que se e formaram ali e utilizavam o espaço para ensaio) possibilitava uma espécie de formação que ultrapassava o aprendizado de técnicas, e dizia respeito a um pensamento sobre a dança.

Ismael Ivo, que até então dançava na rua, encontrou ali um lugar para estudar mostrar seu trabalho com mínimas condições de apresentação. Em entrevista, ele ainda chama a atenção para o fato de a dança “independente”, naquele momento, estar muito ligada a bailarinos de classe média alta, que podiam arcar com os custos das aulas de técnicas modernas, até então ministradas apenas em estúdios particulares, e financiar a realização de espetáculos mais experimentais, que não contavam com qualquer subsídio estatal; nascido em uma família mais pobre, a possibilidade de fazer cursos gratuitos lhe era muito importante naquele momento.⁸² Segundo o próprio Ivo, a experiência no Galpão – frequentando os cursos e desenvolvendo e apresentando trabalhos tanto individuais quanto criados com pessoas com quem convivia ali – teve uma importância que ultrapassava sua formação enquanto bailarino e coreógrafo. Esta formação se relacionava com a questão de

⁸⁰ Entrevista não gravada com Zina Filler realizada em 16/07/2013.

⁸¹ Entrevista com Ana Michaela Szejnhauer realizada em 11/11/2014.

⁸² Entrevista com Ismael Ivo realizada em 20/08/2013.

Como dividir com outros corpos, se permitir a absorver novas ideias, sem perder a sua identidade, e entrar num percurso de autoafirmação. Então, nesse momento, através do vocabulário novo apresentado, de ideias novas de dança, de dança contemporânea, de dança independente, você começava a se estruturar enquanto pessoa, se reafirmar, como no meu caso, como bailarino, artista, negro. (...) Acontece que isso te muda dentro da sociedade. E eu comecei a perceber que a minha relação com a dança, com o público – porque aí começa a se estabelecer um público, a gente começou a criar um público novo (...) tanto que os espetáculos que a gente apresentava no Galpão eram lotados (...), as pessoas queriam ver uma coisa nova (...) então você começa a apresentar ideias novas (...). Então, você começa a influenciar outras visões, outras zonas de convivência.⁸³

O vínculo entre dança e sociedade era favorecido também pelo fato de o Galpão estar localizado no bairro do Bixiga, reduto da vida cultural e boêmia da cidade de São Paulo que, até os dias de hoje, concentra inúmeros restaurantes, bares, “baladas” e teatros; tratava-se, como ainda hoje, de uma zona de convivência entre artistas de diferentes áreas – do teatro, da dança, da música. Alguns entrevistados mencionam os momentos de convivência também nos intervalos das aulas, em conversas nas escadarias que ligam a Rua dos Ingleses à Rua Treze de Maio, em lanches no barzinho minúsculo que ficava ao lado do Galpão.

Além das aulas, que ocorriam durante o dia, o Galpão funcionava também como espaço para ensaios e sala de espetáculos à noite, abrigando a apresentação de trabalhos de artistas e grupos experimentais como Marilena Ansaldi, Clarisse Abujamra⁸⁴, Ismael Ivo, o grupo Andança⁸⁵, o Teatro de Dança

⁸³ Entrevista com Ismael Ivo realizada em 20/08/2013.

⁸⁴ Clarisse Abujamra (1948-) é uma bailarina, coreógrafa e atriz brasileira. Estudou a técnica Martha Graham em Nova York e trabalhou como professora no Ballet Stagium, no Balé da Cidade e no Balé do Teatro Castro Alves. No início da década de 1980, foi responsável pela implantação do Dança Espaço no TBC, onde ocorriam aulas, discussões e espetáculos. Criou e dirigiu, junto com Val Folly, o grupo Teatro Brasileiro de Dança. Cf. <http://www.clarisseabujamra.ato.br/biografia.asp> (consultado em 04/06/2014).

de São Paulo⁸⁶, Grupo PróPosição⁸⁷, Grupo Teatro do Movimento⁸⁸, entre tantos outros.

Em entrevista a Silvia Geraldi, Célia conta:

As aulas, se não me engano, aconteciam das 11h da manhã às 5h da tarde, algo assim. E [d]aí em diante eram os espetáculos; por isso eu ficava lá direto até meia noite e voltava para casa. Mas era um pique porque era uma coisa que a gente estava construindo. E a gente nem percebe. Quantos anos depois? Vinte, trinta anos que você percebe que estava fazendo história, que você estava vivendo um momento histórico. Mas quando você está vivendo, você não sabe, você está vivendo aquilo simplesmente. (Gouvêa in Geraldi, 2009: 261).

O Galpão, espaço concedido à dança pelo próprio Governo do Estado de São Paulo, configura-se como uma espécie de contraposicionamento tanto no que se refere à cena da dança – lugar onde se experimentava outras maneiras de se dançar, fora do academicismo da Escola Municipal de Bailado e do próprio Corpo de Baile Municipal, possibilitando a afirmação de um *movimento* que já

⁸⁵ “O Andança surgiu em novembro de 1977, de um objetivo comum de suas seis integrantes de fazerem dança dentro de um esquema coletivizado em que a direção, produção, a escolha do programa, cenários, figurinos, o ensaio e a divulgação, enfim, tudo devia ser deliberado e realizado pelo grupo, que se dividia entre as funções (...). Do ponto de vista financeiro, a manutenção dos trabalhos se dava por meio de uma caixinha de contribuição suprida mensalmente pelas próprias bailarinas; porém, a sobrevivência individual provinha das aulas que cada uma delas tinha que dar a fim de poder manter o grupo e a si mesmas na profissão. A criação do repertório da companhia funcionava em sistema rotativo: além de trabalhos realizados pelas próprias integrantes, eram convidados diferentes profissionais, sempre buscando dar espaço aos novos criadores” (Geraldi, 2009: 126). Sônia Mota foi uma das coreógrafas que muito colaborou com o grupo, criando para ele diversas coreografias.

⁸⁶ Nome que assumiu o grupo de Célia Gouvêa e Maurice Vaneau depois de *Caminhada*; os integrantes não eram fixos, mas o trabalho sempre estava centrado no “núcleo fundamental” formado pelo casal.

⁸⁷ O grupo PróPosição foi fundado em 1973 pelos bailarinos Denilton Gomes e Janice Vieira. O grupo interrompeu suas atividades em 1983; em 2008, Janice Vieira retomou o nome do grupo e voltou a produzir alguns trabalhos, agora já sem Denilton, que faleceu em 1994. Cf. <http://www.proposicaodanca.com.br/grupo-pro-posicao/> (consultado em 04/06/2014).

⁸⁸ Grupo dirigido por Angel e Klauss Vianna, sediado no Rio de Janeiro entre 1975 e 1980.

vinha sendo gestado por figuras como Ruth Rachou e Renée Gumiel – quanto no que diz respeito à experiência da própria cidade – já que ali era possível uma sociabilidade interceptada pelo governo ditatorial.

Durante a entrevista, Mirian Gianella falava sobre sua experiência com a militância estudantil, as passeatas e a repressão policial nestas ocasiões. Quando questionei de que maneira esta vivência política se fazia presente na experiência do Galpão, ela me respondeu que aquele espaço era uma espécie de oásis⁸⁹ – e talvez esta seja uma imagem interessante.

De fato, a militância política tradicional – que marcava grande parte do que a história reconhece como resistência à ditadura – não habitava o Galpão. Mas isso não significa que não havia ali uma prática política de resistência. Como será explorado mais a fundo no terceiro capítulo, a maneira de lidar com o corpo que atravessava o Teatro de Dança se distanciava do corpo requerido pelo regime ditatorial. Além disso, as aulas e os procedimentos de criação dos trabalhos delineavam um jeito de se produzir dança pautado em práticas afeitas à democracia: cada corpo era ponto de partida para uma dança, e não instrumento de execução de uma coreografia. Essa é uma impressão bastante ressaltada em entrevistas.

Tinha uma coisa com o improviso, a gente improvisava bastante, trabalhava muito com o Vaneau, com os temas que ele dava para a gente construir alguma coisa, posturas, personagens... E tinha uma coisa muito corporal com a Célia, né. Mas eu lembro que a gente trabalhava muito a proximidade física... não era contato [contato-improvisação], mas tinha essa possibilidade de trabalhar muito junto, de uma forma muito íntima. Me lembro disso nas improvisações. A gente criava junto, ela [Célia] via a potencialidade de cada um e deixava emergir.⁹⁰

⁸⁹ Entrevista com Mirian Giannella realizada em 17/11/2014.

⁹⁰ Entrevista com Ana Michaela realizada em 28/11/2014.

No Galpão, nós tínhamos aula de clássico, moderno, expressão corporal e interpretação, com o Maurice Vaneau. O que é interessante é que já era um processo democrático ainda a desenvolver muito e abranger toda sociedade, porque era um processo de criação inclusivo. O Maurice Vaneau propunha um tema para improvisar e a partir do que era criado, Maurice tirava o melhor para criar o espetáculo. Não tinha uma coreografia a obedecer. (...) Eles faziam isso, aproveitavam o que cada um tinha de melhor.⁹¹

Se, por um lado, a militância tradicional não entrava no Galpão, a repressão também não, uma vez que a dança era menos visada do que o teatro pela censura, conforme exposto anteriormente.

Neste sentido é que o oásis aparece como imagem potente. Em relação ao deserto, o oásis inverte relações fazendo brotar água de onde é seco, soerguer vegetação de onde ela é escassa. No entanto, diferente do que o jargão popular e imaginação anunciam, ele não é uma ilha isolada, mas também faz parte do deserto. Sua água garante a reprodução de vidas animais que por ali se esgueiram, dá sombra para a continuação da luta da vida. Inverte, contrapõe, em alguns termos resiste.

De certa forma, é também desta maneira que Teatro de Dança Galpão se relaciona com a ditadura, abrindo espaço para invenção na aridez de pensamento forçada por mecanismo de interditos morais e legislativos. Pulsando a vida na mesma sociedade em que a arruína. O Teatro de Dança Galpão era um *espaço heterotópico*.

De acordo com Michel Foucault:

(...) vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos.

(...) Mas o que me interessa são, entre todos esses posicionamentos, alguns dentre eles que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros

⁹¹ Entrevista com Mirian Gianella realizada em 17/11/2014.

posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas. (...)

Há (...) em qualquer cultura (...) lugares reais, lugares efetivos lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contrapositionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais (...) todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (...). (Foucault, 2009: 414-415).

Dentre os tipos de heterotopias descritas por Foucault, talvez seja possível aproximar o Galpão, em um primeiro momento, às *heterotopias de crise*, aqueles espaços criados para as pessoas em crise em relação ao grupo, mas que não deixa de afetar o cotidiano deste grupo – seria o caso dos lugares em que se retiram as mulheres na época da menstruação, por exemplo, nas sociedades ditas “primitivas” (Cf. Foucault, 2009: 416).

O Teatro de Dança Galpão era também um espaço heterotópico para a produção artística. Sua relação de inversão e contraposição se dava também em relação aos outros espaços para apresentação de dança, como o próprio Teatro Municipal. Ainda que sob a direção de Vaneau, a rigidez da estrutura teatral italiana e a pompa de todo o lugar era justamente o que Galpão invertia e recusava. Célia Gouvêa afirma que Vaneau sempre insistia para que eles apresentassem seus espetáculos no Teatro Municipal, pois lá ele tinha os recursos necessários para fazer iluminação e cenografia mais elaborados. Mas, para Célia, toda a elaboração não compensava um certo desconforto que aquele ambiente pomposo lhe dava; ela se sentia amarrada e menos à vontade do que no Galpão, que era quase como sua casa.⁹² Toda a “precariedade” daquele lugar

⁹² Depoimento público durante evento no Sesc Belenzinho, em 25/11/2014.

não significava simplesmente escassez de recursos: era também um aspecto ativo no processo de criação “a realidade com a qual a dança deveria lidar”, como salientou Marilena Ansaldi ao defender a escolha do local. De fato, o ambiente “precário” resultou em trabalhos bastante sofisticados.

O Teatro de Dança Galpão produzia um *outro espaço* em relação à convencionalidade teatral e à sociedade de seu tempo. Contudo, uma vez que se tratava de um teatro, esta contraposição operava no sentido de uma sociabilidade que visa à produção de uma dança que engendra novas espacialidades, uma vez que se parte do espaço e, ao habitá-lo transforma-o. Uma heteropia capaz de engendrar em si mesma *outros* espaços.

efeitos

O Galpão não só aglutinava, em torno de suas aulas, jovens que davam seus primeiros passos na dança, mas também era um espaço de formação para os próprios professores que, além da possibilidade de fazer aulas com os outros colegas, começaram ali a traçar os primeiros movimentos de suas técnicas ou a fazer suas primeiras experiências coreográficas.

Conforme o programa estruturado pela Comissão de Dança, Célia Gouvêa passou a dar aulas de expressão corporal no Galpão em 1975.

Expressão Corporal era um nome muito utilizado no começo dos anos 70, corresponderia ao que viemos a chamar de consciência corporal. Pressupunha um trabalho com maior fundamento na criatividade individual que na técnica corporal de dança. Depois o termo, de tão utilizado, tornou-se gasto e mesmo ridicularizado.

Quando ensinava ‘dança’, estruturava uma aula que incluía fortalecimento muscular, incluindo *pliés* e *tendus*, mais trabalho do tronco, finalizando com deslocamentos no espaço, diagonais, etc., enquanto que quando dava “expressão

corporal” oferecia um breve aquecimento seguido por propostas criativas, que podiam incluir objetos que se encontravam à toa no espaço do Galpão. (Gouvêa in Geraldi, 2009: 274).

De acordo com a própria Célia, ao longo do ano, ela se apegou ao grupo que fazia suas aulas, que tinham a “cabeça aberta”, e teve vontade de fazer com eles um trabalho que ultrapassasse o próprio curso⁹³. Ao longo do percurso, a turma foi incitada a criar, sob orientação de Gouvêa, cenas que mais tarde comporiam o espetáculo *Pulsações*, apresentado ao final do ano. Não havia verba para a produção de espetáculos e tampouco pagamento de cachê para a professora pelas horas de trabalho extra necessárias para sua montagem. Mesmo assim, o grupo passou a ensaiar no espaço durante e depois do horário das aulas.

Como não há registros em vídeo deste espetáculo, ao longo da pesquisa buscou-se resgatar algumas de suas características por meio de relatos e críticas publicadas na época de sua realização, além das menções presentes em trabalhos a respeito da dança em São Paulo na década de 1970.

Célia destaca a importância deste trabalho em termos de “experimentos de linguagem”, que se revela na composição da trilha sonora, por exemplo. Durante a montagem de *Pulsações*, foi acampar em Atibaia e passou a noite toda escutando o barulho dos sapos e dos grilos; queria voltar com um gravador para registrar o som e incorporá-lo no espetáculo⁹⁴.

O músico Saulo Wanderley foi convidado por Célia para participar da composição da trilha sonora. Ele começou a participar dos ensaios quando *Pulsações* já estava em processo de criação, mas também se tornou uma parte ativa neste processo, ao lado dos bailarinos: “Eu podia compor a partir do que acontecia nos ensaios, cada detalhe, cada descoberta de um dos bailarinos já

⁹³ Entrevista não gravada com Célia Gouvêa realizada em 25/03/2014.

⁹⁴ Entrevista não gravada com Célia Gouvêa realizada em 25/03/2014.

dava um gancho para eu entrar com alguma coisa”⁹⁵. Em entrevista, o músico conta como se iniciou seu trabalho.

Eu cheguei ao teatro e eles estavam dançando um adágio do Mahler. Foi uma cena até muito bonita, porque eu estava apaixonado por uma das bailarinas e, quando eu cheguei, ela estava dançando uma música que eu conhecia e gostava. Aí eu falei: pô, agora é uma questão de honra fazer um negócio melhor do que o Mahler! [risos]. Não vou conseguir, mas vou tentar, vamos ver. E, no final, deu certo! A gente começou a trabalhar com improviso: colocava os bailarinos todos para fazer percussão com o próprio corpo, o que na época era uma coisa inédita, não se via grupos que trabalhavam com esse tipo de som. E fui introduzindo o violão, que era um instrumento que eu dominava. Tinha um piano no teatro, e eu também já arrastei o piano, preparei o piano – não sei se você conhece, tem toda uma cultura de você preparar o piano com uma série de coisinhas: pedaços de madeira, pedaço de metal nas cordas, de maneira que ele produza outros sons que não de piano. E aí eu coloquei um monte de distorção com um pedal, fiz um carnaval com o piano e com o violão e foi ficando bom.⁹⁶

O processo de composição foi de fato uma experimentação conjunta a partir da relação estabelecida entre coreógrafa, músico e bailarinos. Saulo, que se define como produtor de “música esquisita”, lembra que muitas vezes os bailarinos se assustavam com o som produzido pelos pedais de distorção ligados ao piano.

Célia também se refere à trilha em entrevista:

A música entrava em alguns momentos, mas não era aquela música contínua (...) na maior parte das vezes a música entrava para dar um clima, como no cinema, e em outros momentos os sons eram produzidos pelos intérpretes (...). Havia um momento em que todos eles sentavam no chão, de costas, com o corpo voltado para a parede do fundo, com o corpo encolhido,

⁹⁵ Entrevista com Saulo Wanderley realizada em 20/11/2014.

⁹⁶ Entrevista com Saulo Wanderley realizada em 20/11/2014.

e eu tinha pedido para cada um procurar uma frase com doze sílabas. Então, os doze murmuravam, sussurravam essas frases e dava uma sonoridade muito inusitada, e aquele som era a base musical para dois duetos que aconteciam em cena. Então, para mim, foi uma renovação, uma procura por uma linguagem de movimento, simplesmente, com muitos carregamentos, muitos encaixes de corpos...⁹⁷

Os corpos que se apresentavam em cena também são um elemento que merece destaque. No grupo, como era característica do Galpão, havia pessoas com maior ou menor familiaridade com técnicas de dança; havia pessoas mais baixas, outras mais altas, mais gordinhas ou mais magrelas; pretos e brancos.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotografia não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Sztejnauer.

⁹⁷ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

Ao falar a respeito deste espetáculo, Ismael Ivo afirma a importância que Célia representou ao trazer para São Paulo as reverberações da experiência que tivera no Mudra:

Maurice Béjart fez toda uma revolução em relação ao homem. O Béjart trouxe para a dança moderna, para a dança nova... ele redefiniu o papel do homem no ballet, na dança, onde o bailarino masculino deixou de ser só o carregador de bailarina (...) o homem também se tornou (...) protagonista. Mas ele também redefiniu – o que se viu, por exemplo, no *Pulsações*, da Célia Gouvêa – redefiniu a função da mulher, porque a mulher não era só o corpo frágil. Isso a Célia trouxe (...). [Havia] um duo de duas mulheres, uma coisa muito física, muito próxima de uma energia vital, que não era só o frágil. Então, ali, os corpos que por vezes se comunicavam e colidiam, não só através de “o homem com a mulher”, “o homem com o homem”, “mulher com mulher”... Então, redescobrir a força dos corpos, isso foi a Célia que trouxe dentro de uma linguagem física nova⁹⁸.

Se o papel do homem em espetáculos de balé de repertório já era limitado, que dirá de um homem negro, como Ismael. Quando o figurino do espetáculo foi entregue, composto por malhas (para as mulheres) e sungas (para os homens), escancarou-se a *não-convencionalidade*: o tecido *cor da pele* utilizado pela confecção especializada em roupas de dança não chegava nem perto da cor da pele de Ismael⁹⁹.

Para além do meio da dança, pode-se imaginar os efeitos que a figura de um bailarino, *homem e negro*, diante da moral conservadora e do pensamento racista incrustados na cultura brasileira até os dias de hoje. Segundo Ivo, o momento em que começou a frequentar o Galpão coincidiu com o período em que começava a se aproximar do movimento negro em São Paulo. O primeiro solo que apresentou no Galpão foi *O Rei do Harlem*, inspirado nos poemas de

⁹⁸ Entrevista com Ismael Ivo realizada em 20/08/2013.

⁹⁹ Cf. entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

“Ode ao rei do Harlem” e “Grito para Roma”, escritos pelo poeta espanhol Federico García Lorca entre 1929 e 1930, quando viveu em Nova York como estudante da Columbia University. Para Ivo, este solo significava sua afirmação identitária¹⁰⁰ e artística, e o Galpão era o espaço que se abria para esse tipo de trabalho; em sua perspectiva, aquele espaço trazia consigo a ideia de que a dança poderia criar outras visões de mundo.¹⁰¹

Pulsações foi a primeira coreografia de grupo da qual Ismael Ivo participou. Trazia consigo a potência do corpo; de certa forma, expressava também a tensão entre natureza e cultura: a pulsação de uma energia da natureza por meio da qual vários corpos compõem uma coletividade. Tratava-se também da emergência daquele grupo de jovens bailarinos, muitos dos quais tiveram naquela experiência o ponto de partida para uma trajetória de uma vida inteira na dança.

¹⁰⁰ Este aspecto será trabalhado no terceiro capítulo desta dissertação.

¹⁰¹ Entrevista com Ismael Ivo realizada em 20/08/2013.

TEATRO DA DANÇA (Galpão)
Rua dos Ingleses, 209 São Paulo 289-2358

Pulsações

de Célia Gouvêa

**dias 20, 21, 22 e 24 de novembro
de 1975 às 21.30,
dia 23 (domingo) às 18.30
e 21.30,**

Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia

Pietty/Lobauptin

Cartaz / programa de *Pulsações*. Acervo Gouvêa-Vaneau.

O espetáculo teve seis apresentações no Galpão, de quarta a domingo, entre os dias 20 e 24 de novembro de 1975 (no domingo, foram realizadas duas sessões)¹⁰². Além da casa cheia, a coreografia foi também muito bem recebida pela crítica, como no caso de Linneu Dias.

Os 12 executantes são alunos e alunas – e aqui o masculino precede o feminino também em qualidade, o que, na dança, é inédito entre nós – do curso do Teatro de Dança (...). A absorvente experiência que fornecem ao espectador promove-se a intérpretes (Dias, 1975).

Já Celso Curi, em crítica publicada no jornal Última Hora sob o título “Pulsações: a retomada do real”, destaca a importância do Teatro de Dança no sentido de aproximar uma expressão artística, até então vinculada à elite, de um público novo, especialmente *jovem*. A dança estaria até então restrita a um público elitizado justamente por se apartar das questões que tocavam a vida cotidiana, e os espetáculos apresentados no Galpão indicariam para o caminho inverso, em direção à “abertura” da dança a um público menos restrito.

O balé deixou de ser um bicho de sete cabeças e passou a ser respeitado, inclusive pelos jovens, como um acontecimento culturalmente importante e não mais apenas um motivo para desencavar peles e usar trajes a rigor. (Curi, 1975).

A *energia vital* da qual fala Gouvêa, a pulsação de cada um daqueles corpos e de todos eles juntos remete à possibilidade de se desestabilizar o regime ditatorial por meio da vitalidade dos jovens – expressa nas práticas de liberação sexual, nas relações estabelecidas com os corpos a partir das rebeldias que marcaram o mundo em 1968 e da *contracultura*. A força provocadora e resistente que pode ser encontrada no corpo de cada um e, mais ainda, em vários corpos pulsando juntos, sem abrir mão de suas singularidades.

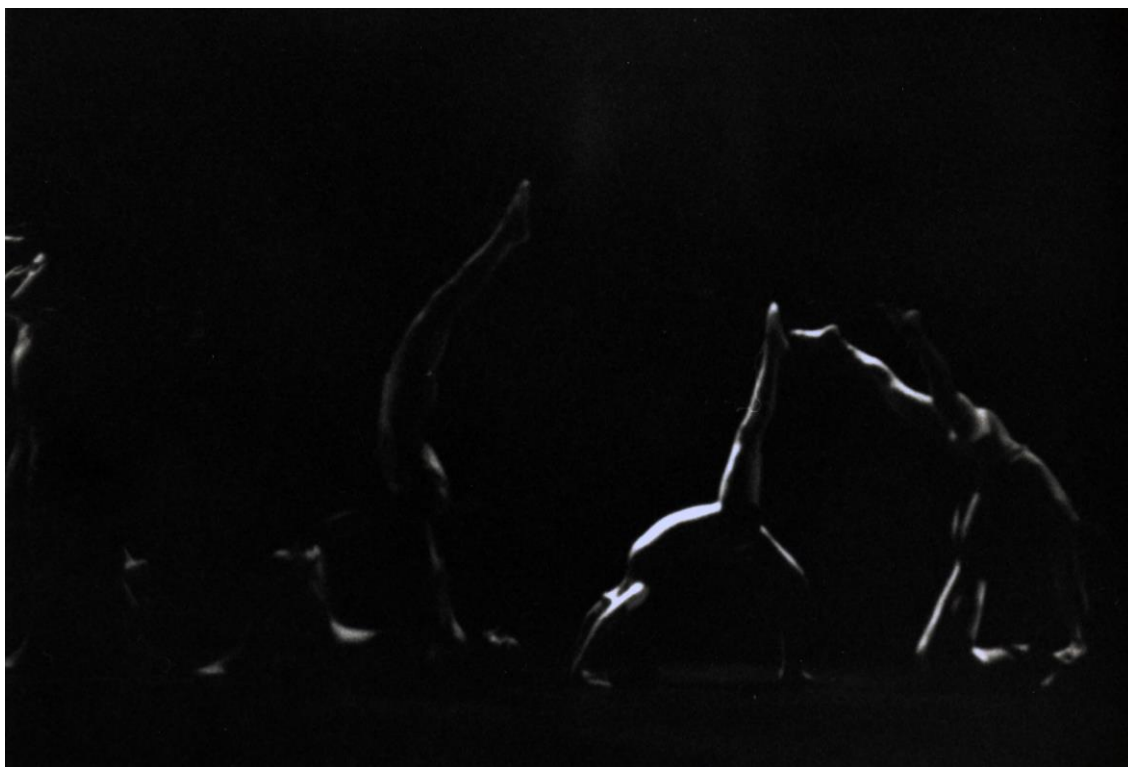
¹⁰² Naquela ocasião, a coreografia *Pulsações* era precedida de um pequeno solo de Maurice Vaneau chamado “Improvisação”.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Szejnhauer.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Szejnhauer.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Szejnhauer.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Szejnhauer.

Pulsações ganhou o Prêmio Governador do Estado daquele ano como “melhor coreografia”. No ano seguinte, Célia Gouvêa foi convidada por Antônio Carlos Cardoso, então diretor do Corpo de Baile Municipal, para remontar a coreografia com a companhia estatal. Mas, segundo Dias “a versão em palco à italiana e elenco profissional resultou menos interessante do que a do Galpão, e terminou não entrando para o repertório da companhia oficial” (Navas e Dias: 138). Talvez porque, remontada com uma companhia profissional, a coreografia tenha perdido a vitalidade da dança que emergia de uma experiência vivida e construída pelos alunos do Galpão. “Para ver como essas coisas do espírito, da entrega dos intérpretes é algo tão importante, que a maioria das pessoas gostou mais com o grupo do Galpão do que com os bailarinos do Balé da Cidade. Porque havia esse frescor, essa entrega”¹⁰³.

Em todas as entrevistas realizadas com pessoas que participaram como bailarinos de *Pulsações*, a remontagem pelo Corpo de Baile Municipal é mencionada com um certo desapontamento. Para Ismael Ivo, por exemplo, a remontagem da coreografia por uma grande companhia expressa o reconhecimento da qualidade da obra de Célia; no entanto, admite que o episódio também causou, entre os integrantes da montagem original, certo sentimento de traição, “porque era nosso”¹⁰⁴. Ana Michaela Sztejnauer fala da visceralidade que atravessava a construção de *Pulsações*, e que se perdera na remontagem:

(...) era muito verdadeiro, porque tinha a ver com todos nós. Por isso, quando eu fui assistir à montagem do *Pulsações* com o Corpo de Baile Municipal eu fiquei um pouco decepcionada... Achei uma coisa construída, rígida, que virou uma coisa plastificada. Daquela coisa visceral que nós fizemos não tinha mais nada.¹⁰⁵

¹⁰³Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

¹⁰⁴ Entrevista com Ismael Ivo realizada em 20/08/2013.

¹⁰⁵ Entrevista com Ana Michaela Sztejnauer realizada em 28/11/2014.

Juçara Amaral também refere-se a este aspecto:

Aquilo tinha saído do corpo da gente e quando foi pro Balé da Cidade virou uma coreografia. Acho que isso também é uma diferença, porque cada um de nós ali estava se sentindo representado como intérprete, a gente não estava só dançando, a gente estava “se sentindo”, se colocando.¹⁰⁶

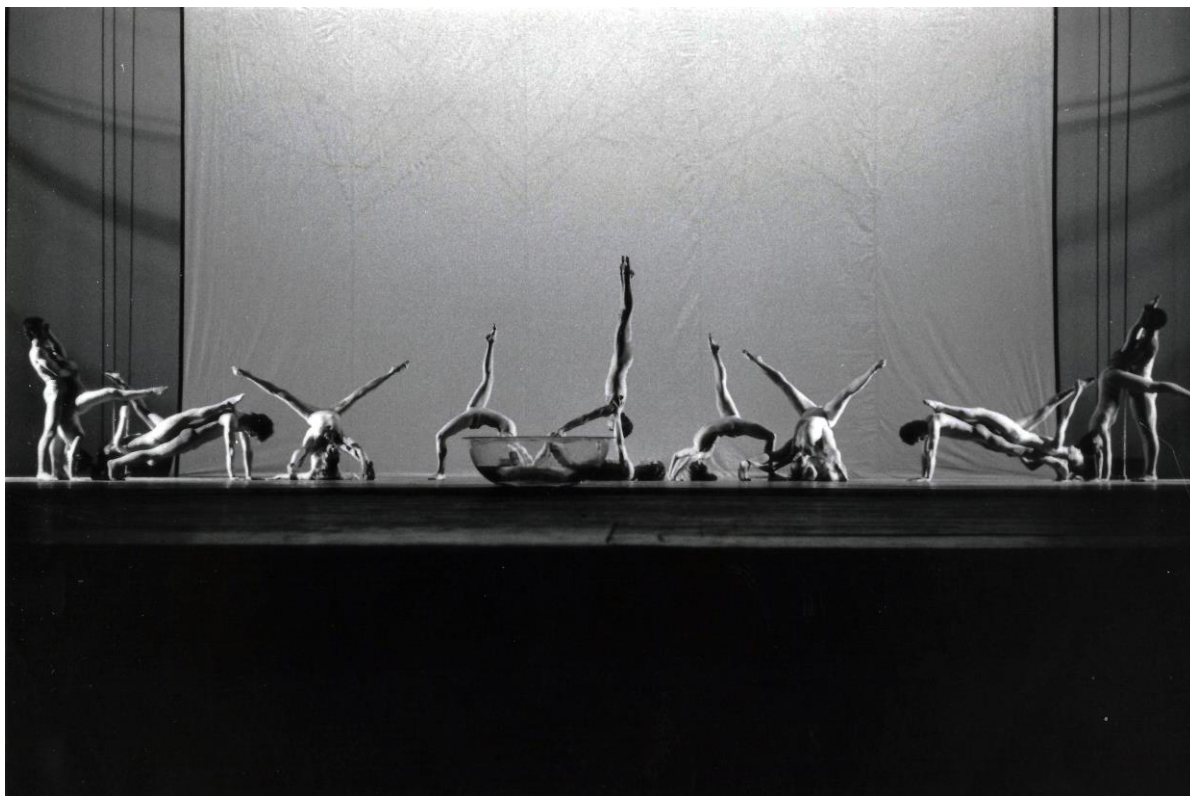
Zina Filler também parte do processo de criação do espetáculo para marcar uma diferença entre a primeira montagem e a remontagem:

[A Célia tinha] um olhar muito interessante para a gente. Não era que ela chegava com uma coreografia pronta, um espetáculo pronto. Ela ia construindo de acordo com o que aparecia, com os corpos... E tinha aquela coisa da água, aquele elemento vital... era lindo aquilo! Enfim, a gente se sentia um pouquinho dono, o *Pulsações* era nosso.¹⁰⁷ Tanto que quando foi para o Teatro Municipal foi uma dor. E cada um tinha seu papel... eu lembro que o meu, quem foi fazer foi a Ivonice Satie. Claro, a Ivonice é uma incrível bailarina. Mas você olhava e falava... não sei, a gente achava que o nosso tinha mais frescor, porque foi criado lá, foi uma outra coisa, com outros bailarinos, outros corpos, outras técnicas, outro preparo.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/8/2011.

¹⁰⁷ Vale destacar que tanto Zina Filler quanto Juçara Amaral são bastante enfáticas ao afirmar que não havia interesse entre os bailarinos de se colocarem como coreógrafos em *Pulsações*. Isso significa que, embora ambas afirmem esse sentimento de um trabalho que lhes pertencia de alguma forma, isso não se confunde com uma reivindicação de autoria. Cf. entrevistas em anexo.

¹⁰⁸ Entrevista com Zina Filler realizada em 11/11/2014.



Pulsões como o Corpo de Baile Municipal. Teatro Municipal, 1976. Fotógrafo: Gerson Zanini. Acervo Gouvêa-Vaneau.



Pulsões como o Corpo de Baile Municipal. Teatro Municipal, 1976. Fotógrafo: Gerson Zanini. Acervo Gouvêa-Vaneau.

Pulsações de fato pulsava naquele teatro sem elevação no palco, sem coxia e com goteiras, tão propício para a invenção de novas danças; naqueles corpos que se abriram para uma experiência diferenciada de prática de dança, onde estava em jogo não só o treinamento técnico, mas sobretudo a potencialização do que havia de singular e próprio em cada um.

No ano seguinte, 1976, as aulas de Sônia Mota (que começara a dar cursos no Galpão em setembro daquele ano) também resultaram em um espetáculo de encerramento, por conta do pedido de seus alunos, que queriam apresentar algo a partir do trabalho desenvolvido em sala. Intitulado *Quem sabe um dia...*, o espetáculo era composto por cinco peças: *Sexteto para Dez*, *Moda da Onça*, *Jethro Provence*, *Quem sabe um dia...*, todas assinadas por Sônia, além de *Para não morrer pela segunda vez*, criada por Mara Borba e Thales Pan Chacon (que frequentavam suas aulas).¹⁰⁹

Em 1979, Sônia Mota remontou a coreografia *Sexteto para dez* para o Grupo de Dança Cisne Negro¹¹⁰ que, mesmo com uma história completamente diferente do CBM, não deixava de ser uma companhia do “circuito oficial” – afinal, embora ainda incipiente, o grupo garantia a estabilidade de seus bailarinos graças à renda gerada pela Studio de Dança Cisne Negro. Muito diferente dos grupos “independentes” que vinham se formando também no Galpão, muitas vezes de forma circunstancial, em torno de um projeto

¹⁰⁹ No início de 1977 o espetáculo foi reapresentado, desta vez incorporando o solo de Ismael Ivo, *Ode para Roma* (Geraldini, 2009: 146).

¹¹⁰ O Grupo de Dança Cisne Negro, atualmente Cisne Negro Cia. de Dança, foi fundado na segunda metade da década de 1970 por Hulda Bittencourt, uma bailarina que já há alguns anos mantinha uma escola de ballet. Uma das características que embasaram o sucesso da companhia em poucos anos foi a importância dada a seu elenco masculino, composto inicialmente por estudantes do curso de Educação Física da USP. Sem se formar em torno de um coreógrafo fixo, a companhia se destacou por trabalhos criados por importantes artistas de variadas tendências na dança. Linneu Dias considera que seu “primeiro verdadeiro espetáculo”, distanciado de um traço escolar que marcara a criação da companhia, foi aquele apresentado em dezembro de 1979, composto por duas coreografias de Sônia Mota – *Sexteto para Dez* e *Gente* – e duas de Victor Navarro – *Del verde al amarillo* e *Micareta's* (Cf. Navas e Dias, 1992: 108).

específico, na medida em que não havia recursos para manter um mesmo grupo trabalhando junto por muito tempo¹¹¹.

A remontagem das coreografias criadas em meio às aulas do Galpão atesta um movimento de legitimação daqueles “experimentos” em um contexto “oficial”. Nota-se, portanto, o estabelecimento de uma relação de complementaridade entre estes dois circuitos, que até então pareciam inconciliáveis. A trajetória que levou Sônia Mota ao Galpão ajuda a traçar algumas linhas desta relação e, por isso, merece ser descrita aqui, ainda que brevemente¹¹².

Sônia começou seus estudos de dança ainda quando criança, na Escola Municipal de Bailados; apesar da paixão pela dança, sofria muito com dores pela tentativa constante de reproduzir um “modelo” dos movimentos de balé clássico que não condiziam com suas características físicas. Depois que se formou, aos 16 anos, começou a trabalhar em programas de televisão e shows de boate para conseguir custear a continuidade de seus estudos com a professora Halina Biernaka, que lhe disse que, se ela quisesse mesmo ser bailarina, teria de aprender tudo de novo. Depois de pouco mais de quatro anos, seguindo os conselhos de Marilena Ansaldi, decidiu tentar a carreira de bailarina na Europa; depois de muitas negativas em audições, acabou sendo aceita no Ballet da Antuérpia (uma companhia recém-formada de dança contemporânea). Durante sua estadia nesta companhia, conheceu Antônio Carlos Cardoso.

Quando, em 1974, Cardoso assumiu a direção do Corpo de Baile Municipal, chamou Sônia para voltar ao Brasil e integrar a companhia como solista. Apesar da proposta moderna que a companhia passou a apresentar em

¹¹¹ Um exemplo que escapa desse padrão é o grupo Andança, formado por bailarinas que juntavam o dinheiro que recebiam dançando em show ou dando aulas para financiar seus próprios espetáculos, na década de 1970.

¹¹² As informações a respeito de Sônia Mota que serão apresentadas a seguir são baseadas nas entrevistas com ela realizadas por Silvia Geraldi, cujas transcrições são apresentadas na íntegra como anexo à sua tese de doutorado (Geraldi, 2009: 297-321).

seus espetáculos sob a direção de Cardoso, Mota afirma que as montagens dos espetáculos apresentava um ranço da tradição clássica: “(...) não podia ser gordinho. Ele [Antônio Carlos Cardoso] pesava a gente antes de entrar e era uma proposta contemporânea, mas tinha ainda aqueles resquícios do antigo, do bailarino magro, da linha, da forma, não é?” (Mota in Geraldi, 2009: 279).

Embora o “produto final” que Antônio Carlos Cardoso buscava trazer para o CBM fosse completamente diferente da tradição do balé de repertório sobre o qual a companhia havia sido criada, a concepção do corpo que dança sobre a qual se construía sua proposta talvez não se distanciasse tanto daquela que norteava a direção de Johnny Franco. É bem verdade que, do ponto de vista do funcionamento interno da companhia, a chegada de Cardoso significou um deslocamento profundo; ao propor a formação de uma equipe – composta por Iracity Cardoso, Victor Navarro e Marilena Ansaldi –, deu fim à estrutura, vigente até então, na qual as aulas, montagem e direção dos espetáculos se concentravam na figura do diretor. A adesão à nova orientação coreográfica encontrou resistência por parte dos bailarinos que já faziam parte do CBM antes de sua chegada, ao ponto de alguns deles se recusarem a dançar “porque o espetáculo era imoral, porque era pornográfico, e que as pessoas se agarravam, e que não tinha mais clássico”¹¹³.

Ainda assim, o tipo de exigência física que se colocava para os bailarinos do CBM incomodava Sônia Mota.

Porque meu corpo, para dançar as coreografias que aconteciam naquela época de Luiz Arrieta, de Victor Navarro, de Oscar Arraiz, eu tinha que alcançar um objetivo (...). Eu tinha uma paixão por isso, eu sonhava de dançar aquilo, eu queria dançar aquilo, mas ao mesmo tempo meu corpo dizia: “– *Por que é que tem que ser sempre aquele plié sempre daquele jeito? Por que a perna tem que estar sempre assim?*”. E nessa necessidade minha eu comecei a ser um pouco indisciplinada na Companhia, então

¹¹³ Entrevista de Antônio Carlos Cardoso concedida a Linneu Dias e Acácio Vallim, em 05/01/1977. Centro Cultural São Paulo: Arquivo Multimeios, TR0539.

vira e mexe eu era chamada na direção, porque eu tinha que parar de ficar sacudindo a perna, porque eu fazia o *tendu* e dava umas sacudidas assim, bufava, ficava irritada de ficar dentro daquilo. (...) Aí a Marilena Ansaldi de novo falou: “– *Essa menina está precisando de uma válvula de escape*”. Tinha o Teatro Galpão acontecendo nessa época e ela me jogou lá para dentro: “– *Vai lá fazer seus experimentos e se comporta aqui dentro*” (Mota in Geraldi, 2009: 299).

Nota-se, portanto, que a contraposição operada pela existência heterotópica do Teatro de Dança Galpão em relação ao Teatro Municipal e seu Corpo de Baile nem sempre se traduzia em recusa, mas funcionava também de maneira complementar a eles. O conselho de Marilena Ansaldi a Sônia Mota expressa a possibilidade de exercitar tudo aquilo que não era aceito no interior de uma companhia oficial em um espaço onde tais experiências eram toleradas, garantindo a manutenção da estrutura de funcionamento do CBM. Desta forma, Sônia Mota pôde manter-se no papel de bailarina “oficial”, em uma companhia que exigia uma certa disciplina, praticando sua *indisciplina* em um espaço dedicado a isto¹¹⁴. O Teatro de Dança não era, portanto, simplesmente um abrigo para aqueles que estavam *à margem*, mas também uma “válvula de escape” para aqueles que tinham seu espaço dentro do circuito “oficial”, mas queriam experimentar outros projetos fora dele.¹¹⁵

¹¹⁴ Da mesma maneira, o homem pode *satisfazer seus desejos* em um prostíbulo para garantir a manutenção do sagrado matrimônio, sem praticar com sua esposa, atos sexuais não aceitos pela religião e sem colocar em risco o casamento burguês.

¹¹⁵ A relação entre o que se produziu no Galpão e um circuito de dança mais institucionalizado tem este efeito de complementaridade ainda mais acentuado com o passar do tempo. Esta constatação deriva-se do fato de que todos os entrevistados aqui citados que seguiram no meio compuseram de alguma maneira a formação de quadros para a institucionalização da dança no âmbito das políticas culturais democráticas. Antes de se dedicar exclusivamente à carreira de pianista (formação paralela à dança), Debby Growald foi diretora do Balé do Teatro Castro Alves, companhia oficial do estado da Bahia criada em 1981. Ana Michaela Szejnhauer, que hoje se dedica à prática de terapias somáticas, atuou como crítica de dança na mídia impressa. Juçara Amaral é funcionária aposentada do SESC-SP, onde atuou durante duas décadas na área de programação. Ismael Ivo fundou o ImPulsTanz (Festival Internacional de Dança de Veneza) e foi diretor do departamento de dança da Bienal de Veneza; hoje coordena o projeto educacional Biblioteca do Corpo, realizado em parceria entre o ImPulsTanz e SESC-SP. Zina

O espetáculo de Marilena Ansaldi mencionado no início deste capítulo traz mais uma vez um elemento oportuno para esta discussão; lembremos que seu título não é uma afirmação, mas uma interrogação – *isso ou aquilo?* – que pode tanto ser lida como a expressão de uma escolha que precisa ser feita ou como um questionamento sobre a própria necessidade desta escolha. Na segunda interpretação, coloca-se em xeque a tal “rixa” que marcava a dança neste período.

Filler foi coordenadora do Programa Vocacional e atua hoje como coordenadora de dança do Programa de Iniciação Artística (PIÁ). Iracity Cardoso foi presidente da comissão de dança da Secretaria Municipal de Cultura que implantou o primeiro edital da Lei de Fomento à Dança, diretora da São Paulo Companhia de Dança (companhia oficial do estado de São Paulo criada em 2008) e hoje é diretora do Balé da Cidade de São Paulo. Célia Gouvêa foi uma das principais articuladoras do movimento Mobilização Dança, que encampou a proposta de criação da Lei de Fomento à Dança em São Paulo. Uma análise a respeito da institucionalização democrática de práticas inventivas da época da ditadura poderia ser o alvo de um interessante estudo.

vitalidades

natureza e expressão

Como procuramos mostrar ao longo dos capítulos anteriores deste trabalho, o Teatro de Dança Galpão configurou-se como um espaço para a prática de danças que estavam apartadas de uma tradição acadêmica clássica que exercia certa hegemonia na dança cênica paulistana. Neste sentido, é tentador estabelecer certo paralelismo entre tal experiência e as primeiras manifestações da chamada dança moderna, na virada do século XIX para o século XX, já abordadas em parte no primeiro capítulo.

Isadora Duncan (1878-1927) entrou para a historiografia da dança como uma figura central na crítica ao academicismo do balé clássico. Ainda muito cedo, recusou o formalismo das aulas de balé afirmando a necessidade de dançar sua vida em uma dança inseparável de seu próprio temperamento. É o que conta em sua autobiografia, quando fala de sua experiência com um professor de balé ainda criança:

Quando ele me disse para ficar na ponta dos pés, perguntei por que e ele respondeu: “Porque é bonito.” Retruquei que era feio e contra a natureza, na terceira aula fui embora e não voltei mais. A ginástica dura e comum que ele chamava de dança só atrapalhou meu sonho. Eu sonhava com uma dança diferente. (Duncan, 2012: 23).

Mais adiante, no mesmo livro, retoma a distinção entre dança e ginástica, que pode ajudar a compreender sua crítica ao formalismo característico de um jeito de ensinar o balé clássico, tal qual experimentara brevemente na infância:

O espírito da dança entra no corpo desenvolvido com harmonia e com o máximo de energia. O ginasta tem no movimento e na cultura do corpo um fim em si, mas na dança eles são apenas os meios. O corpo então deve ser esquecido, pois não passa de um instrumento harmonizado e adequado; seus movimentos não expressam apenas o corpo como na ginástica, mas os

sentimentos e pensamentos da alma através do corpo. (Idem, ibidem: 153).

De pés descalços e frequentemente usando vestidos que remetem às túnicas da Grécia Antiga, Isadora lançava mão de imagens da natureza para fazer suas danças – o vento, as árvores, as nuvens... O problema de sua dança fundamenta-se na necessidade de trazer à tona “movimentos naturais”. Do ponto de vista de nosso trabalho, e conforme apontado no primeiro capítulo a partir da noção de **técnicas do corpo** cunhada por Marcel Mauss, a qualificação do movimento como “natural” é inexata. De acordo com Mauss, as maneiras como os seres humanos se movimentam, seja nas práticas ordinárias do dia-a-dia (como a caminhada) ou em atividades técnicas específicas (como a dança), sempre dizem respeito a uma especificidade social. Como afirma Dorothea Pasetti (2011), ainda que o corpo seja um elemento natural, em certa medida comum a todos os seres humanos, ele é ao mesmo tempo necessariamente cultural, no sentido de que é atravessado por práticas sociais e marcado por elas. No entanto, a ideia de que existiriam “movimentos naturais” é em grande medida o que baliza a dança moderna e seu posicionamento crítico em relação ao balé clássico. Mais do que isso, a dança moderna coloca em jogo a necessidade de se pensar um lugar de onde o movimento emergiria sem a interferência da vontade consciente do bailarino. Um ponto ao mesmo tempo anatômico e transcendental. Para Isadora Duncan, o ponto de propulsão do movimento encontra-se na região do osso esterno, no plexo solar.

Eu passava longos dias e noites no estúdio, procurando a dança que pudesse ser a expressão divina do espírito humano através dos movimentos do corpo.

(...) eu estava procurando (e finalmente descobri) a origem dos movimentos, a origem da força motriz, o nascedouro de todos os movimentos, o espelho para a criação da dança. Foi nessa descoberta que baseei minha escola. A escola de balé ensinava que essa origem ficava no meio das costas, na base da espinha. O professor de balé diz que a partir desse ponto é preciso

movimentar braços, pernas e tronco livremente, como um boneco articulado. O método cria um movimento mecânico e artificial, que não está à altura da alma. Eu fiz com que a fonte da expressão espiritual fluísse para os canais do corpo, enchendo-os de luz vibrante, a força centrífuga refletindo a visão do espírito. (Duncan, 2012: 69-70).

Daí uma primeira oposição em relação ao balé clássico: a valorização daquilo que provoca o movimento se sobrepõe à sua forma aparente. Como afirma Annie Suquet: “A dança clássica produz formas estilizadas, por assim dizer, caligráficas, onde a dança moderna trabalha em primeiro lugar o movimento no nível de sua emergência, portanto aquém de toda figura” (Suquet, 2008: 518).

A localização anatômica deste ponto de propulsão do movimento varia de acordo com a concepção de cada dançarino. Se Isadora Duncan fala no plexo solar, Martha Graham elege a região do baixo ventre¹¹⁶, por exemplo. De qualquer forma, a atenção está sempre voltada ao tronco, em oposição à preponderância dos membros no balé clássico. Para Laurence Louppe, coloca-se em foco a possibilidade de expressão que atravessa uma região do corpo pouco vinculada à capacidade discursiva (diferente do rosto e das mãos).

(...) o busto, lugar das funções, lugar das vísceras, o tronco, o animal em nós retido há muito nos limbos do sentido. A modernidade em dança permite ao tronco exprimir-se, cantar e até mesmo gritar, a partir da tenebrosa afasia a que a história do corpo o confinou, em detrimento das extremidades,

¹¹⁶ As concepções de Martha Graham tornaram-se uma técnica de dança moderna codificada e difundida até hoje por meio da escola que leva seu nome, em Nova York, e inúmeros professores que dão aulas no mundo todo. A prática desta técnica, além de ser considerada de grande dificuldade por grande parte dos seus praticantes, é também de certa forma incômoda, frequentemente provocando náuseas, entre outros sintomas. Isso porque todos os exercícios trabalham muito a região do baixo ventre, onde se concentram nossas vísceras, e que é uma região do corpo por vezes negligenciada, especialmente na formação clássica. Annie Suquet chama atenção para a relação entre esta região de nossa anatomia e a sexualidade, enquanto o ponto-chave de Duncan, por outro lado, encontra-se na região do coração, apontando para duas formas diferentes de se pensar a *expressão do sentimento*, que marca a dança moderna como um todo (Suquet, 2008: 516-517).

consideradas um aparato expressivo privilegiado. (Louppe, 2012: 73).

Isadora abre as portas para que a chamada dança moderna se funde sobre uma concepção de corpo diferente daquela que atravessa o balé clássico. Uma atenção que parte do interior para o exterior, ao invés de partir da forma estética que o movimento apresenta. Este interior não se refere simplesmente a uma metáfora para os *sentimentos*, mas diz respeito também às funções fisiológicas do corpo, como se pode notar por meio das regiões anatômicas vistas como produtoras de energia e propulsoras do movimento.

A escuta dos ritmos fisiológicos desempenha nesta perspectiva um papel preponderante desde o início da dança moderna. O silêncio e a imobilidade são as condições primeiras dessa atenção nova aos “rumores do ser”. (...) Deste modo se produz a relação encadeada e contínua entre o espaço interior e o espaço exterior. (Suquet, 2008: 519).

Por outro lado, certo formalismo atravessa o interesse de Duncan em voltar às danças antigas, onde ela acredita haver uma conexão perdida entre a dança e a vida, a natureza e a sociedade. Isso porque sua relação com tal referência se dava sobretudo por meio das imagens gravadas em antigas representações. “Em longas visitas ao Louvre, estudou os movimentos dos dançarinos das ‘dionísias’ nos vasos gregos. Não para imitá-los, mas para aprender com eles a olhar a natureza, para redescobrir, através deles, os movimentos espontâneos da vida” (Garaudy, 1980: 61).

Segundo nos conta Paul Bourcier, além das representações em vasos coríntios, as danças dionisiacas só podem ser entrevistadas por meio de textos posteriores.

(...) o culto primitivo de Dionísio (...) Era celebrado principalmente por mulheres possuídas pela *mania*, a loucura sagrada, donde seu nome, mênades. Elas abandonam suas casa,

fogem para a floresta, para as montanhas: o *oribasis*. Entregam-se a danças arrebatadas, caçam pequenos animais com as mãos, sacrificam-nos, rasgando-os com os dedos – o *diasparagmos*, no qual é evidente a lembrança dos sacrifícios humanos –, e comem a carne crua, o que é chamado *omofagia* (lembrem-se dos mitos de Orfeu e Panteu).

(...)

Essas práticas de cultos foram representadas em vasos, nossa fonte principal de documentação em forma de figuras, com frequência estereotipadas – e cruas – dos cortejos dionisíacos. Ao redor de Dionísio, as mênades são acompanhadas por sátiros, por vezes itifálicos, lembrança das representações que encontramos na época pré-histórica. (...) Suas danças – pois quase sempre estão representadas em movimentos de dança – são formadas por movimentos vivos: passos corridos ou escorregados, braços estendidos, com maior frequência em oposição, saltos com as pernas esticadas ou não, torso, pescoço e cabeça jogados para trás, seu gesto típico (“o revirar que tritura as nucas”, notava Píndaro). (Bourcier, 2006: 25-26).

De fato, não poderia haver referência mais propícia para recusar o balé clássico que, de acordo com sua genealogia enquanto técnica (cf. capítulo I), expressa acima de tudo o governo dos homens sobre a dança embuído de uma motivação apolínea, que volta sua atenção à forma e à justa medida. Uma dança dançada por mulheres que, ao menos momentaneamente, ultrapassavam as fronteiras da racionalidade ou da lucidez.¹¹⁷ Uma vez que Dioniso é o deus da embriaguez e da desmedida, mas também da fertilidade primaveril, o caráter telúrico da dança de Isadora se desdobra a partir desta referência.

Segundo Bourcier (2006: 22), os gregos antigos entendiam a dança como algo ensinado pelos deuses aos mortais, portanto, seria um meio de comunicação entre homens e deuses. Para Isadora, como se pode notar em passagens citadas acima, a dança deveria ter um caráter profundamente religioso e resgatar a divindade no homem.

¹¹⁷ Apesar de seu caráter letárgico e desmedido, também as danças dionisíacas enfrentarão um processo de institucionalização. “A princípio dança sagrada, dança de loucura mística, a dança dionisíaca tornar-se-á cerimônia litúrgica de forma fixa inscrita no calendário, depois cerimônia civil, antes de se tornar ato teatral e dissolver-se na dança de diversão” (Bourcier, 2006: 24).

Para Jamake Highwater, a crítica de Isadora Duncan ao balé clássico implica na retomada de um caráter que teria se perdido a partir da conformação de uma técnica formalista: a dança como um dos elementos fortalecedores não só das relações entre pessoas de mesmo grupo, mas também entre os seres humanos e a natureza à sua volta, na medida em que, para grande parte dos povos não-ocidentais, essa separação sequer existe. É o que mostra também Le Breton:

Nas sociedades ocidentais de tipo individualista, o corpo funciona como interruptor da energia social; nas sociedades tradicionais ele é, ao contrário, a conexão da energia comunitária. Pelo seu corpo, o ser humano está em comunicação com os diferentes campos simbólicos que dão sentido à existência coletiva. (Le Breton, 2012: 37).

Neste tipo de sociedade, chamado de *comunitária* por Le Breton, a noção de indivíduo não se aplica, na medida em que existe uma compreensão sistêmica entre o que são os homens, o cosmos, a natureza. Na sociedade ocidental moderna, profundamente marcada pela concepção de indivíduo, o corpo funciona como fator de individuação, o que separa um indivíduo do outro e cada um da natureza à sua volta (Le Breton, 2012: 33).

Michel Foucault mostra como a própria noção de indivíduo emerge em nossa sociedade a partir do momento em que o corpo se torna objeto do poder disciplinar. A disciplina, enquanto tecnologia de poder, começa a emergir nas sociedades religiosas a partir do século XVI e torna-se uma forma generalizada por toda a sociedade entre os séculos XVIII e XIX¹¹⁸, a partir da fórmula técnica e política provida pelo panóptico de Bentham (Foucault, 2006: 50-52). Em oposição ao poder soberano, que se volta à família, ao usuário (de uma terra ou

¹¹⁸ Note-se que também data deste período as primeiras críticas em relação ao academicismo do balé clássico, empreendidas por Noverre; conforme exposto no primeiro capítulo desta dissertação, elas podem ser lidas como uma procedência das concepções da dança moderna, uma vez que já indicavam a necessidade de se pensar a dança como veículo de expressão.

uma estrada, por exemplo) e se exerce eventualmente e de forma violenta, o poder disciplinar é exercido de forma contínua e tem como sujeito da relação de seu exercício cada corpo, uma singularidade-somática. Tendendo à intervenção antecipada diante de uma possível ação, à virtualidade do comportamento, o poder disciplinar “projeta atrás do próprio corpo algo como uma psiquê” (Idem, *ibidem*: 65). É somente assim que se torna possível estabelecer o corte entre normal e anormal e o exercício do poder pode se voltar não mais somente à infração no nível da ação, mas à conduta perigosa.

Neste sentido é que o poder disciplinar não apenas se volta ao indivíduo, mas, antes, o produz como efeito de seu exercício e de suas técnicas que vinculam o poder político à singularidade somática (Idem, *ibidem*: 69).

(...) não se pode dizer que o indivíduo preexiste à função-sujeito, à projeção de uma psiquê, à instância normalizadora. Ao contrário, é na medida em que a singularidade somática se tornou, pelos mecanismos disciplinares, portadora da função-sujeito que o indivíduo apareceu no interior de um sistema político. É na medida em que a vigilância ininterrupta, a escrita contínua, a punição virtual enquadraram esse corpo assim sujeitado e dele extraíram uma psiquê, é nessa medida que o indivíduo se constitui; é na medida em que a instância normalizadora distribui, exclui, retoma sem cessar esse corpo-psiquê que o indivíduo se caracteriza.

Logo, não há que querer desfazer as hierarquias, as coerções, as proibições, para valorizar o indivíduo, como se o indivíduo fosse algo que existe em todas as relações de poder, que preexiste às relações de poder e sobre o qual pesam indevidamente as relações de poder. Na verdade, o indivíduo é o resultado de algo que lhe é anterior e que é esse mecanismo, todos esses procedimentos que vinculam o poder político ao corpo. É porque o corpo foi ‘subjetivizado’, isto é, porque a função-sujeito fixou-se nele, é porque ele foi psicologizado, porque foi normalizado, é por causa disso que apareceu algo como o indivíduo, a propósito do qual se pode falar, se pode elaborar discursos, se pode tentar fundar ciências¹¹⁹. (Idem, *ibidem*: 70).

¹¹⁹Aqui, um ponto de retorno à discussão sobre a antropologia no interior das ciências humanas desenvolvida no primeiro capítulo.

A dança moderna está profundamente arraigada nesta concepção de indivíduo, num corpo psicologizado. “Minha arte é um esforço para mostrar a minha verdade em gestos e movimentos”, diz Isadora Duncan (2012: 7). Ora, *sua verdade* corresponde à concepção de uma psiquê cravada no corpo que determina um comportamento; uma “alma” (Foucault, 2006: 65) que antecede o próprio corpo e o gesto e instaura-se no nível da virtualidade (Idem, *ibidem*).

Por este motivo, e se levarmos em conta as análises de Nietzsche sobre os rituais dionisíacos, a busca de Isadora Duncan por uma dança dionisíaca pode ser considerada parcial em sua efetivação.

(...) o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas: algo nunca sentido impele-se à expressão, a aniquilação da individuação, o ser-um no gênio da espécie e mesmo da natureza. Agora a essência da natureza deve se exprimir: um novo mundo dos símbolos é necessário, as representações paralelas tornam-se símbolo nas imagens de uma essência do homem intensificada, elas são apresentadas com a máxima energia física por meio da completa simbólica corporal, por meio do gesto da dança. (Nietzsche, 2005: 39-40).

Isadora concentra-se em primeira instância nas imagens da dança dionisíaca enquanto gestual, mas tem como referência a concepção de um sujeito habitado por algo divino. Não há, portanto, a dissolução da individuação. Segundo Bourcier,

[Isadora Duncan] concebe a volta às origens do ser como a redescoberta da parcela de divindade que, acredita, todo homem carrega em si mesmo. (...) Não é por acaso que o movimento preferido de Isadora Duncan era o de jogar a nuca para trás¹²⁰. Este pode ser visto em cenas do rito dionisíaco em

¹²⁰ “Este movimento, tão frequente nas pinturas dos vasos gregos e nos frisos em que está representado o delírio dionisíaco, este movimento, que é o das ondas do mar quando arrebentam em meio à tempestade, e o das árvores quando se retorcem na ventania, parece ter

toda a arte grega: é o movimento de transe que proclama ter sido o corpo possuído por uma inspiração sobre-humana. (Bourcier, 2006: 251).

Sua dança não chega ao ponto do transe para uma aniquilação do indivíduo, tal como aponta Nietzsche. O corpo de Isadora, como meio de expressão sentimental de um sujeito, expressa precisamente a individuação moderna que atravessa o corpo-psiquê.

desuniversalizar

O coreógrafo estadunidense Alwin Nikolais foi uma das importantes figuras de uma geração de bailarinos e coreógrafos formados no interior dos paradigmas modernos e que deles se distanciaram.

Nascido em Connecticut em 1912, o interesse de Nikolais pelo movimento se deu em 1933, quando ele viu pela primeira vez uma performance de Mary Wigman, grande expoente da dança expressionista alemã¹²¹. A partir daí o jovem, que era músico, passou a fazer aulas de dança com Truda Kaschmann, uma pupila de Wigman. Para garantir seu sustento neste período, trabalhava como diretor de um teatro de marionetes e, segundo conta em

sido uma de suas figuras preferidas, que acompanhava os movimentos naturais da caminhada, da corrida, do salto, da queda, da prostração ou do enrijecimento da revolta.” (Garaudy, 1980: 68).

¹²¹ Conforme apontado no primeiro capítulo, a dança expressionista alemã tem uma grande proximidade com a dança moderna estadunidense. Mary Wigman é considerada sua “fundadora”, e sua dança se escorava na tentativa de trazer à tona as forças, muitas vezes obscuras, que se alojariam no mais profundo do ser humano. Portanto, aqui também está presente a concepção de uma psiquê que de alguma maneira deve determinar o movimento corporal. Uma característica mais específica da dança expressionista alemã, em relação à sua correlata estadunidense, é a importância da morte e um caráter eminentemente trágico que se relaciona, por um lado, ao romantismo germânico e, mais diretamente, ao acontecimento da I Guerra Mundial – os primeiros trabalhos de Wigman datam de 1913. (Bourcier, 2006: 295-300; Baril, 1977: 400-409).

entrevista, foi observando os bonecos que começou a desenvolver o pensamento a respeito dos efeitos da contraposição entre *moção* e *emoção* (Nikolais in Rogosin, 1980: 76). A formulação “motion, not emotion” tornou-se famosa na história da dança por sintetizar a concepção de dança de Nikolais e, em certa medida, de toda a sua geração, que afastou-se de seus antecessores modernos ao deslocar o interesse da emoção como motor do movimento para o movimento em si.

A emoção deriva da moção ou da falta dela. Esta é sua fonte. (...) Se você tem o desejo de fazer algo e não pode por causa de certas tensões ou restrições você terá certas emoções como resultado. No entanto, há moções que são meras sensações; esta é a ideia de uma sensibilidade e uma reação ao fato de estar se movendo. (...) Eu acho que a emoção é uma reação à sensação, então, se você tem a sensação de que está se movendo, sua reação a esta sensação é uma emoção. Não sei se os psicólogos concordariam com isso, mas esta é a base do meu trabalho. (...) O personagem deve ser criado a partir do ponto de vista da moção, este é o trabalho do dançarino. O ator cria o personagem a partir do ponto de vista emocional. (...) Você perderá muito da sensibilidade de seu comportamento de movimento se partir do ponto de vista do ator. (Nikolais in Rogosin, 1980: 82)¹²².

Preocupando-se mais com o que chamava de “ecologia do palco” do que apenas com a coreografia, Nikolais muitas vezes apagava a forma humana dos corpos em cena por meio de figurinos e seus incríveis jogos de luz – que tornaram-se uma espécie de assinatura¹²³. Mesmo quando usava poucos

¹²² No original: “Emotion derives from motion or the lack of motion. It is the source of emotion. (...). If you have a desire to do something and you cannot do this thing because of certain tensions or restrictions, then you have the resulting emotions (...). However, there are motions that are merely sensations; that is, the idea of a sensitivity and a reaction to the fact that you’re in movement. (...) I think emotion is a reaction to sensation, so that if you have the sensation of the fact that you’re moving then your reaction to that sensation is therefore emotion. I don’t know whether psychologists will agree to this or not, but this is the basis on which I work. (...) The character should be created from the motional point of view; that’s the dancer’s job. The actress creates it from the emotional point of view. (...) You will lose a lot of the sensitivity of your movement behaviorism if you take it from the actress’s point of view.”

recursos além dos próprios corpos, estes apareciam em um tipo de movimentação que lembra bichos e insetos.¹²⁴

Uma das características essenciais de Nikolais consiste em compor formas que se afastam de uma textura especificamente humana. Ele modifica os corpos do dançarino para dar forma a um elemento que perde seu aspecto físico habitual. Alwin Nikolais dá vida a esta nova forma, a transforma incessantemente para que ela crie os múltiplos traços lineares que tomarão conta do espaço. (Baril, 1977: 296)¹²⁵.

Segundo o próprio Nikolais, seu trabalho repousava sobre uma concepção do ser humano como um elemento do universo, afastando-se de uma concepção psicologizada (Nikolais in Rogosin, 1980: 78). Neste sentido, ele recusava toda a matriz freudiana que entendia basear a dança moderna tal

¹²³ “É uma ecologia do palco. Ao invés de dominar, as danças se junta a todos os elementos que cercam os dançarinos e dos quais eles também são parte. Assim, eles também participam na universalidade do meio ambiente e não se impõem com a desgraça sobre ele – o que, penso eu, é uma espécie de necessidade antiquada em nossos tempos sociológicos, não é?” [No original: “It’s an ecology of the stage. Rather than dominate, the dances join the grace of all the elements that surround the dancers and of which they are also part. Thus, they also take part in the universality of environment and not inflict themselves with disgrace upon it, which, I think, is a kind of old-fashioned need in our sociological times, isn’t it?”] (Nikolais in Rogosin, 1980: 78).

¹²⁴ É o caso de *Tribe*, trabalho de 1975; um belíssimo solo deste espetáculo pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=PkAlTtZLBrM>. Exemplos de trabalhos bastante marcados pelos figurinos e iluminação aos quais se fez referência podem ser vistos em *Crucible*, de 1985 (<https://www.youtube.com/watch?v=4KFpcO0f89E>) e *Noumenon*, de 1953 (https://www.youtube.com/watch?v=rWq_DOlPUBo) – os figurinos deste último são uma clara referência a *Lamentation*, solo de Martha Graham cuja estreia se deu em 1930 (<https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko>). A utilização de efeitos de luz e figurinos com o propósito de criar uma espécie de ilusão de ótica capaz de transformar o corpo em cena teve como pioneira a alemã Loïe Fuller; os únicos registros de sua dança foram feitos pelos irmãos Lumière e coloridos artificialmente, mas os relatos dão conta de que jogos de luz eram um recurso utilizado nas performances ao vivo de Fuller, que também criou um figurino que desenhava no espaço formas que remetem a plantas ou animais (<https://www.youtube.com/watch?v=O8soP3ry9y0>).

¹²⁵ No original: “Une des caractéristiques essentielles de Nikolais consiste à composer des formes qui s’éloignent d’une contexture spécifiquement humaine. Il modifie le corps du danseur pour en faire un élément qui perd son habituelle apparence corporelle. Alwin Nikolais donne vie à cette forme nouvelle, la transforme sans cesse pour qu’elle crée les multiples tracés linéaires qui prendront possession de l’espace.”

como era feita por Martha Graham, por exemplo. Esta recusa era atravessada por sua experiência na II Guerra Mundial.

Em 1944, enquanto os dançarinos examinavam o que Graham chamou de paisagem interior, Nikolais foi convocado para servir ao exército e observou a invasão da Normandia, primeiro do mar e, depois de três dias, em solo francês. “Eu vi os horrores da guerra”, ele disse. “Era um evento multimídia de morte e destruição. Quando me mudei para Nova York depois da guerra, não queria fazer historinhas sobre sexo. E então houve a bomba. Einstein não era mais aquele homenzinho simpático e charmoso. ‘Nós precisamos olhar mais para o tempo e para o espaço’, eu pensei.”

“O que é o homem? O homem não é o protetor da terra; às vezes ele é seu profanador. Eu queria colocar o homem em relação com a natureza. Eu odiava essa coisa de estrela. Meus bailarinos fazem solos e duetos, mas eles sempre voltam ao grupo, ao ambiente. (...)”. (Goldner, 1988).¹²⁶

Apesar de uma formação atravessada pela modernidade em dança, Nikolais dissolve o revestimento psicológico do corpo por meio de uma abertura ao cósmico, e promove uma dissolução do próprio homem com o apagamento de sua corporeidade estritamente biológica em palco. Por conseguinte, Nikolais também enfrenta a noção de homem universal que atravessa a dança moderna, e por isso se refere frequentemente a Martha Graham como aquilo do que pretende se distanciar.

Graham começara a dançar com Ruth Saint Dennis e Ted Shawn, que buscaram em imagens das culturas egípcia e indiana uma referência para

¹²⁶ No original: “In 1944, while dancers were examining what Graham called the interior landscape, Nikolais had joined the military and was observing the Normandy invasion - at first from the sea, by the third day on French soil. ‘I saw the horrors of war’, he says simply. ‘It was a multimedia event of death and destruction. When I moved to New York after the war, I didn’t want to do little sex stories. Then there was the bomb. Einstein was no longer this charming, cute little man. ‘We’d better look at time and space,’ I thought.”

“What is man? Man is not the kingpin of the earth; sometimes he is a defiler of it. I wanted to put man in balance with nature. I hated the star thing. My dancers do solos and duets, but they go back into the group, the environment.”.

afastar-se do balé clássico – como Duncan fizera com a Antiguidade helênica. Para Graham, uma dança “autêntica” só poderia ser encontrada na relação com sua sociedade: “o homem é a finalidade da ação coreográfica, o homem confrontado com os problemas da sociedade atual, com os grandes problemas permanentes da humanidade” (Bourcier, 2006: 274-275).

Por isso, os trabalhos de Martha Graham terão como referência, em um primeiro momento, o folclore estadunidense, como em *Appalachian Spring*¹²⁷, que retrata uma família de colonos na Pensilvânia na chegada da primavera. O que está em jogo é o resgate do *espírito americano* por meio da figura dos *pioneiros, desbravadores das terras selvagens*. A teoria freudiana também será uma grande referência para a produção de Graham, cujo pai era um psiquiatra. “Esta busca nas profundezas da alma, este movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser (...) implicam um esforço mental que será traduzido por movimentos corporais reveladores: tensões, torsões” (Bourcier, 2006: 277). Neste sentido, está em jogo tornar visível o que compõe uma espécie de ponto originário da existência do sujeito.

Em Graham trata-se, portanto, da busca por uma essência, seja do *americano* ou do Homem universal (o que, do ponto de vista do pensamento estadunidense, quase sempre dá no mesmo).

Ao mesmo tempo em que é atravessada pelo interesse em expressar o sujeito, uma emoção individual, a dança de Martha Graham, como a de Isadora Duncan, é profundamente marcada por uma motivação religiosa atravessada pela ideia de Homem universal. Como afirmava Antonin Artaud, em 1948, “se já ninguém acredita em Deus todos acreditam cada vez mais no homem. Ora, é precisamente o homem que hoje é necessário emascular” (Artaud, 1975: 49). O Homem, assim como Deus, é um ideal que, enquanto tal, sobrepõe-se às singularidades. Para Max Stirner, “Quem se empenha *no* homem deixa para trás as pessoas, até o ponto extremo desse empenho, para flutuar no mar de um

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=XmgaKGSxQVw>

intenso ideal e sagrado. O homem, de fato, não é uma pessoa, mas um ideal, um espectro” (Stirner, 2009: 103).

O que faz do Homem uma categoria universal é o que lhe fixa uma essência, algo que atravessa épocas e culturas e constitui o *ser* – o verbo que, segundo William Burroughs, encerra seu sujeito numa condição permanente¹²⁸. Se o foco se desloca da emoção para a moção, como faz Nikolais, nada se fixa. E só assim é possível pensar uma dança que aponte para o que ainda não está dado. A potência de uma dança que não expresse o Homem – já que não há nada que esteja já dado para ser expressado –, mas que crie a cada movimento uma criatura nova, um corpo que se transforma o tempo todo.

(...) pois, como eu sou único, não conheço a dualidade entre um eu que pressupõe e outro pressuposto (entre um eu, ou um homem, “imperfeito” e outro “perfeito”); o eu dizer que me consumo significa apenas que eu existo. E não me pressuponho porque “ponho”, ou crio, a cada momento, e só sou eu não sendo pressuposto, mas posto, e sou posto, de novo, apenas no momento em que me “ponho”, ou seja, sou a um tempo criador e criatura. (Stirner, 2009: 197).

pulsações

Como já colocado anteriormente, a existência do Teatro de Dança Galpão é atravessada em muitos pontos por concepções formadas na dança moderna. Uma referência bastante clara neste sentido é o nome dado à aula ministrada por Célia Gouvêa: *expressão corporal*. O termo remete à noção de um corpo como

¹²⁸ “A palavra SER em inglês encerra, tal como um vírus, a sua mensagem pré-codificada de dano, o imperativo categórico da condição permanente. Ser corpo, não ser outra coisa, permanecer corpo. Ser animal, não ser outra coisa, permanecer animal” (Burroughs, 1994: 89).

meio de expressão para sentimentos ou emoções internas, algo que também marca a fala de alguns entrevistados.

Ao referir-se à realização de *Pulsações*, Juçara Amaral afirma: “serviu para me mostrar (...) o quanto **a dança pode ser portadora de mensagens** através do teatro, dentro do espaço cênico ou fora, mas **tem que dizer uma coisa interna**, uma coisa que aconteça a partir de uma motivação própria” [grifos meus]¹²⁹.

Para Ismael Ivo, mais do que emoções, estava em jogo a construção de uma identidade: “Então, esse ambiente do Galpão te dava a oportunidade de se **auto-afirmar enquanto pessoa, criar a sua própria identidade**” [grifos meus]¹³⁰. Poderíamos voltar ao criador/criatura de Stirner para implodir mais uma vez a noção de identidade. Mas um trecho de um texto de Artaud ao qual o próprio Ivo se refere em entrevista também serve para este propósito:

Não sei
mas
sei que
o espaço,
o tempo,
a dimensão,
o devir,
o futuro,
o porvir,
o ser,
o não ser,
o eu,
o não eu,
nada são para mim;
mas há uma coisa
que é qualquer coisa,
uma só coisa
susceptível de ser qualquer coisa
uma coisa que eu sinto
por ela querer
SAIR:

¹²⁹ Entrevista realizada com Juçara Amaral em 13/08/2011.

¹³⁰ Entrevista realizada com Ismael Ivo em 20/08/2013.

a presença
da minha dor
de corpo,
a presença
agressiva
jamais cansativa
do meu corpo;

e por mais que me apertem com perguntas
e que eu me esquive a todas,
chego a um ponto
em que me vejo constrangido
a dizer não,

NÃO

(...)

Fico eu sufocado;
e não sei que ação será essa
mas apertando-me assim com perguntas
até à completa ausência,
ao nada
da questão,
apertaram-me
até sufocar
em mim
a ideia de corpo
de ser um corpo,

e foi então que eu senti o obsceno

e que me peidei
de irrisão
e de excesso
e de revolta
pela minha sufocação.

É que me apertavam
contra o meu corpo
e contra o corpo

**e foi então
que eu fiz ir tudo pelos ares
porque no meu corpo
não se toca nunca.** (Artaud, 1975: 42-44 – grifos do autor).

Para além e aquém de uma identidade, *do ser, do não ser, do eu, do não eu*, a única coisa que de fato tem alguma importância, que *é alguma coisa*, é o meu corpo, sua presença insistente.

O corpo, por ser um produto fortuito da luta dos impulsos, é muito mais surpreendente que o “eu”, “sujeito” ou “consciência”. Estes últimos fixam identidades, criam metas e finalidades, estabelecem juízos morais, justamente para conter o que há de surpreendente e fortuito. A consciência aprisiona o corpo na identidade de um sujeito. A potência do corpo, sua força de expansão, renovação e mudança são fixadas num “eu”. Com o corpo morre-se e recria-se inúmeras vezes, mas a coesão corpo e a identidade do “eu” reduzem modificações do corpo à fixação de uma personalidade. A vida/corpo não quer se preservar, mas expandir sua vontade de potência. (Tótora, 2011: 173).

Para Nietzsche, o corpo não se limita a uma unidade orgânica permanente. Atravessado por múltiplas forças, ele não pode ser reduzido a uma identidade ou qualquer outra coisa que lhe fixe um significado, pois só há vida e corpo enquanto há movimento e nada se fixa. É no corpo que está a grande razão, e não em uma consciência atravessada por um sujeito como substância. Nietzsche recusa o dualismo cartesiano que opõe corpo e mente e afirma uma filosofia que se formula no corpo. Implode o “eu” como sujeito pressuposto para o pensamento e aponta, como Stirner, para a criação de si como um movimento constante.

(...) corpo sou eu inteiramente, e nada mais; e alma é apenas uma palavra para um algo no corpo.

(...)

Instrumento de teu corpo é também tua pequena razão que chamas de “espírito”, meu irmão, um pequeno instrumento e brinquedo de tua grande razão.

“Eu”, dizes tu, e tens orgulho dessa palavra. A coisa maior, porém, em que não queres crer – **é teu corpo e sua grande razão: essa não diz Eu, mas faz Eu.**

(...)

Por trás dos teus pensamentos e sentimentos, irmão, há um poderoso soberano, um sábio desconhecido – ele se chama Si-mesmo. Em teu corpo habita ele, teu corpo é ele.

Há mais razão em teu corpo do que em tua melhor sabedoria. E quem sabe por que teu corpo necessita justamente de tua melhor sabedoria? (Nietzsche, 2011: 34-35 – grifos meus).

No entanto, não somente as forças produzidas pela dança moderna atravessaram o Galpão. Em sua passagem pelo Mudra, Célia Gouvêa teve aulas com Caroline Carlson, que havia dançado por sete anos da companhia de Nikolais (Cf. Gouvêa in Geraldi, 2009: 263). Em 1975, a companhia fez uma turnê pela América do Sul, estreando a coreografia *Tribe*¹³¹ no Teatro Cólón, em Buenos Aires, em 5 de março de 1975¹³². Passou também pelo Brasil, realizando uma “aula espetáculo” no Galpão, como consta no programa de *Pulsações*, da qual Célia participou. A presença de Nikolais estava ainda bem fresca em sua memória quando da criação de *Pulsações*.

De acordo com Célia, se uma “dimensão humana”, tal como se apresentou em *Caminhada*, tinha a influência direta de sua experiência no Mudra, o contato com o trabalho de Nikolais impulsionou um interesse maior por uma pesquisa de movimento, que se destacará em *Pulsações*.¹³³ O título deste trabalho se refere a “essa pulsação que existe na natureza, nos animais, nas plantas”¹³⁴. De acordo com a coreógrafa, o trabalho de Nikolais também lhe trouxe uma “percepção do universo cósmico”, que marca *Pulsações*.¹³⁵

¹³¹ Um registro do que parece ser a coreografia completa pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=ldk-zyQUBSI>

¹³² Cf. <http://www.library.ohiou.edu/hosted/dance/overview/nikolaischronology.pdf> (consultado em 20/07/2014). Em 1976, Célia Gouvêa passou alguns meses estudando na escola de Nikolais em Nova York.

¹³³ Entrevista não gravada com Célia Gouvêa realizada em 25/03/2014.

¹³⁴ Entrevista com Célia Gouvêa realizada em 07/02/2012.

¹³⁵ Entrevista não gravada com Célia Gouvêa realizada em 25/03/2014.

Conforme descrição da própria Célia, *Pulsações* era dançado por doze bailarinos, homens e mulheres, divididos em quatro blocos. No início, os blocos estavam distribuídos em cena, cada grupo movimentando apenas uma parte do corpo (pé, cabeça, etc.), em pé ou deitados no chão, ou sentados, passando depois, em conjunto, a movimentar o corpo inteiro, segundo movimentos pulsativos (daí o título); a seguir, o grupo dividia-se em casais, durante uma corrida, e o primeiro quadro terminava com o grupo pulsando no chão. Vinha depois um *pas de trois* de base clássica, dançado por três moças, com o grupo permanecendo em cena, como uma espécie de sustentação, sempre pulsando, pois a energia era o tema central do trabalho. Seguia-se a isso a tomada do centro por dois casais que executavam sincronicamente uma série de posturas às quais não faltava um certo colorido acrobático, com o grupo formando ao fundo uma fila encolhida que ia murmurando frases diferentes, produzindo assim um efeito desconexo. O espetáculo concluía com uma festa de água, puxada pelo bailarino Ismael Ivo (hoje na Europa, mas que então começava sua carreira). Além de Ivo, participavam do espetáculo, entre outros, gente que prosseguiria carreira na dança, teatro ou em outras artes, como Ana Michaela, George Otto (já falecido), Juçara Amaral e Henri Michel (Navas e Dias, 1992: 138).

Uma das primeiras coisas às quais remete o termo *Pulsações* é o movimento do coração, bombeando o sangue e garantindo sua circulação para irrigar todos os órgãos e tecidos do corpo. Essa é a imagem que foi usada como referência na própria arte do programa – assinada por Henri Michel Lesbaupin e Georges Piette, que também faziam parte do elenco –: a linha de um eletrocardiograma, mapeando os batimentos cardíacos. E, como constatou John Cage em sua experiência na câmara anecóica, este é o som mais fundamental e que nos acompanhará ininterruptamente enquanto estivermos vivos.¹³⁶

¹³⁶“Achei que tivesse alguma coisa de errado com a sala, algum vazamento. Procurei o engenheiro de som e disse a ele que a câmara anecóide tinha alguns problemas: ‘Estou ouvindo sons lá dentro. Como isso é possível?’. Então ele me pediu para descrevê-los; eu os descrevi, como sendo um som grave e um agudo. ‘Bem’, ele disse: ‘o som agudo é o seu sistema nervoso e o grave é o ruído de sua circulação sanguínea’. Então ficou claro para mim que o silêncio não existe, que era uma questão mental. Os sons que você escuta são provavelmente silêncio se você não os quer. Mas eles estão sempre soando. Há sempre algo para ouvir” (Cage, 1996: 100-101).



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Sztejnauer



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Acervo Gouvêa-Vaneau.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Sztejnauer



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Szejnhauer

O texto assinado por Célia no programa do espetáculo diz:

PULSAÇÕES nasceu da vontade de realizar um verdadeiro trabalho onde o que contasse, antes de mais nada, fosse o movimento – o movimento proveniente do centro de energia do corpo.

PULSAÇÕES trata da energia natural, vital, e se compõe de 4 partes:

- a energia vibrante
- as pulsações no repouso e na paz
- o macho e a fêmea
- a água, elemento fundamental e produtor de energia.

O espetáculo nos faz lembrar que fazemos todos parte, inevitavelmente, de um sistema cósmico e que somos todos natureza e bicho.

Em uma matéria publicada na época de sua estreia, Célia Gouvêa detalha um pouco mais a divisão em quatro partes apresentada acima:

Na primeira parte o tema básico é a energia natural, vital e vibrante. Como há muito movimento, acabei escolhendo uma música eletrônica que reproduz os ruídos de pássaros e insetos

gravados num jardim durante a noite. Na segunda, vem uma espécie de oposição: a energia no repouso e na paz, acompanhada de ‘Adagetto’, da Quinta Sinfonia de Mahler. Na terceira, o movimento do macho e da fêmea, com sons dos próprios intérpretes e de um pequeno órgão. E na última parte, um recipiente grande e transparente, cheio de água, traz ao palco a energia vigorosa desse elemento fundamental.¹³⁷

A menção à *energia vibrante* possibilita que tomemos o termo-título do espetáculo para além da citada referência a uma função biológica. Para além dos líquidos e fluidos que circulam pelo corpo vivo, podemos também pensar em um aspecto *imaterial* e não necessariamente biológico.

Quando se refere ao corpo, Friedrich Nietzsche fala em “uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor” (Nietzsche, 2011: 35). Portanto, o corpo é resultado, sempre cambiável, do embate de forças, instintos, impulsos e afetos que o atravessam. Também assim podemos encarar a vida, para além do corpo humano.

Poderíamos aproximar a *energia vibrante* à *moção* de Nikolais, isto é: aquilo que impulsiona o movimento. Na filosofia de Nietzsche, é a vontade de potência, ou vontade de poder, o que possibilita o movimento constante que caracteriza a existência. Considerando que a única coisa que podemos tomar como realidade são nossos “apetites e paixões”, Nietzsche propõe que partamos deles para pensar também o mundo material. Uma forma “primitiva” desses afetos seriam os impulsos que regulam nossas funções orgânicas. A partir disto,

(...) é preciso arriscar a hipótese de que por toda parte onde se reconhecem “efeitos”, vontade atua sobre vontade – e de que todo acontecer mecânico, na medida em que uma força se torna ativa nele, é justamente força da vontade, efeito da vontade. – Supondo, finalmente, que se conseguisse explicar toda a nossa

¹³⁷ Intitulada “A dança da volta à natureza”, esta matéria foi encontrada tanto no arquivo pessoal de Zina Filler quanto no Acervo Gouvêa-Vaneau sem indicação da data, veículo ou autor.

vida dos impulsos como a configuração e ramificação de uma forma básica da vontade – a saber, da vontade de poder, como é *minha* tese –; supondo que se pudessem reduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de poder, e que nela também se encontrasse a solução do problema da geração e da nutrição – trata-se de um único problema –, então se obteria com isso o direito de definir inequivocamente *toda* força atuante como: *vontade de poder*. O mundo visto de dentro, o mundo definido e classificado no seu “caráter inteligível” – ele seria precisamente “vontade de poder” e nada além disso. (Nietzsche, 2013, §36: 63).

A vontade de potência é aquilo que impulsiona e efetiva toda força e, assim, atravessa tudo aquilo que existe. É graças a ela que as forças permanecem em luta incessante, e a energia vital permanece vibrante, animando a existência dos corpos, da natureza e do cosmos. É o que a vida diz a Zaratustra:

E este segredo a própria vida me contou. “Vê”, disse, “eu sou aquilo *que sempre tem de superar a si mesmo*. (...) Apenas onde há vida há também vontade: mas não vontade de vida, e sim – eis o que te ensino – vontade de poder! Muitas coisas são mais estimadas pelo vivente do que a vida mesma; mas no próprio estimar fala – a vontade de poder!” – (Nietzsche, 2011: 110).

Se a vida precisa sempre superar a si mesma, não há paralisação do movimento, não há pacificação dos embates. Como me disse Célia Gouvêa ao comentar as partes em que se dividia *Pulsações*, podemos ver certas paisagens como *pacíficas*, mas a natureza não o é. Daí também a necessidade de apontar para a permanência das “pulsações [mesmo] no repouso e na paz”.

Desde seu primeiro momento, a vida está atravessada também pela dor. Para que a vida humana possa existir, o prazer do sexo é complementado pela dor da parturiente – o que não significa que no parto também não haja prazer. Prazer e dor não são, portanto, opostos ou excludentes. A procriação: a isso nos remete a expressão “o macho e a fêmea”, que designa a terceira parte de

Pulsações. Impele-nos uma vez mais a pensar nos antigos ritos dionisiacos, onde a fertilidade – tanto da terra como das mulheres – era também celebrada.

(...) nos mistérios dionisiacos (...) exprime-se o *fato fundamental* do instinto helênico – sua “vontade de vida”. (...) o triunfante Sim à vida como continuação global por meio da procriação, por meio dos mistérios da sexualidade. Para os gregos, o símbolo *sexual* era, por isso, o símbolo reverenciado em si, o autêntico profundo sentido no interior de toda antiga religiosidade. Cada particularidade no ato da procriação, da gravidez, do nascimento, despertava os sentimentos mais elevados e solenes. (...) Para que exista o eterno prazer em criar, para que a vontade de vida afirme eternamente a si mesma, *tem de existir também eternamente a “dor da parturiente”* ... Isso tudo significa a palavra Dioniso (...) Somente o cristianismo, com seu ressentimento *contra* a vida em sua base, fez da sexualidade algo impuro: ele jogou *lama* sobre o começo, sobre o pressuposto da nossa vida... (Nietzsche, 2014: 112-113).

Embora os relatos já mencionados não apontem para uma sensualidade latente nesta parte, as pouquíssimas fotos de que dispomos mostram os casais com os corpos entrelaçados com “certo colorido acrobático”, como apontam Navas e Dias no texto supracitado.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Acervo Gouvêa-Vaneau



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotografia não identificado.
Arquivo Pessoal – Ana Michaela Sztejnauer

A última das divisões de *Pulsações* se refere à água como produtora de energia. O único “acessório” em cena era um recipiente de acrílico cheio d’água. Na última cena, Ismael Ivo segurava o recipiente em uma dança que fazia com que o líquido aos poucos respingasse nos outros dançarinos, como que incitando sua movimentação. Ao final, o elenco todo caminhava em direção à plateia – “uma caminhada em direção à vida”¹³⁸.

Uma crítica escrita por Celso Curi à época indica que a água era justamente o elemento que costurava todo o espetáculo – corroborando a importância indicada por todos os entrevistados.

A partir de um recipiente com água, **Pulsações** se prepara e começa. Contrações, meios movimentos e passos interrompidos de maneira brusca. Uma nova proposta, sem “pernas altas” nem malabarismos. Gestos que começam pequenos, crescem e explodem, dando a sensação de veias alagadas por sangue jorrado pelo coração. Célia Gouvêa, em sua coreografia, consegue revalorizar cada atitude física do ser humano. Cada contração, cada alongamento, cada ação tem o peso exato e merecido da ação. (Curi, 1975).

¹³⁸ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

A água é o elemento que articula o corpo humano e o planeta, na medida em que é a mais primordial fonte de energia para qualquer coisa que consideramos como viva. Em *Pulsações*, dela emana o jorro de movimentos enérgicos, ela funciona de fato como “elemento fundamental produtor de energia”.



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Acervo Gouvêa-Vaneau



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Szejnhauer



Ensaio de *Pulsações* na sede do Corpo de Baile Municipal, 1976.
Fotógrafo: Gerson Zanini. Acervo Gouvêa-Vaneau

A força da água se fez presente também por um acaso no dia da estreia, como lembra Juçara Amaral:

Chovia muito, aquele teatrinho pequenininho, cheio de goteira. No dia da estreia tinha uma goteira muito grande e eu me lembro, já não sei mais quem disse, que estreia com chuva é sorte. E realmente foi uma sorte porque a hora que a gente fez a caminhada do fim do espetáculo, que era uma caminhada em direção à vida – porque a Célia nesse espetáculo pensou em fazer e mostrar o que é a pulsação da vida; como a vida nasce –, foi muito maravilhoso, andar para o público e ver o público ali, a luz na cara da gente e a gente realizando um projeto completamente novo.¹³⁹

Na cena final, cada membro do elenco era envolvido pela água, e logo a plateia também: a presença ativa do público, latente o tempo todo graças à vitalidade do espetáculo e à estrutura física da sala, era efetivada.

¹³⁹ Entrevista com Juçara Amaral realizada em 13/08/2011.

Era uma emoção no final! Era uma alegria, uma exuberância, aquela água (...). O público tinha uma interação muito intensa com o espetáculo, e a gente sentia. Tinha só um pequeno degrauzinho entre o palco [e a plateia], uns dez ou oito centímetros, e às vezes ficava todo mundo no chão, porque não cabia. (...) E as pessoas invadiam o palco quando terminava, porque era meio degrau e o espetáculo... chamava! (...) Bom, fora que não tinha camarim, não tinha nada. O camarim eram aqueles dois lugares lá em cima que ninguém subia. Então, era uma comunicação direta. As pessoas contando, e falando... Não sei, era muito vivo, muito mais vivo, sabe?¹⁴⁰



Na improvisação, que precedia a coreografia *Pulsações* no programa apresentado no Teatro de Dança Galpão, o tema era sugerido pelo público. Na estreia, a chuva entrou no teatro também desta maneira. Fotógrafo não identificado. Arquivo pessoal – Ana Michaela Szejnhauer.

Tal envolvimento do público pode ser entendido a partir de um aspecto para o qual muitos pesquisadores de dança chamam atenção: o contágio que o gesto é capaz de provocar no corpo do outro. No primeiro capítulo, já aludimos à reflexão de John Martin a respeito da capacidade do bailarino moderno comunicar emoções por meio da possibilidade de contágio do movimento. Quando, contudo, consideramos que não há sujeito pressuposto a ser

¹⁴⁰ Entrevista com Zina Filler realizada em 11/11/2014.

expressado, ainda assim podemos pensar na possibilidade de que o próprio movimento do dançarino atravesse por contágio o movimento do observador, e a invenção do *Si-mesmo* passa a se dar nessa relação.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência do movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (Godard, 2000: 24).

Ao formular a proposta para seu Teatro da Crueldade, Antonin Artaud também se refere à importância do gesto.

Ou trazemos todas as artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais, encontrando uma analogia entre um gesto feito na pintura ou no teatro e um gesto feito pela lava no desastre de um vulcão, ou devemos parar de pintar, de vociferar, de escrever e de fazer seja lá o que for.

(...)

Proponho a volta, através do teatro, a uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que regem até as funções mais sutis.

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito.

(...)

Se a música age sobre as serpentes, não é pelas noções espirituais que ela lhes traz, mas porque as serpentes são compridas, porque se enrolam longamente sobre a terra, porque seu corpo toca a terra em sua quase totalidade; e as vibrações musicais que se comunicam à terra o atingem como uma sutil e demorada passagem; pois bem, proponho agir para

com espectadores como para com as serpentes que se encantam e fazer com que retornem, através do organismo, até as noções mais sutis. (Artaud, 2006: 90-91).

A serpente encantada pelo som da flauta não dança inspirada por uma *mensagem* ou emoção comunicada pela música. A música encontra ressonância em seu corpo porque ele está colado à terra, que também vibra com o som. Portanto, a possibilidade de contágio depende da criação de um vínculo absolutamente terreno e imanente, e não espiritual e transcendental.

Dança como imanência. Segundo Carneiro (2004: 239-241), foi isso o que Hélio Oiticica descobriu a partir de sua “experiência vivencial da dança”, que se iniciou no morro da Mangueira e ganhou um forma estética em seu trabalho com os *Parangolés*, obras para se vestir e experimentar.

Com a prática constante, sambando noites adentro com seus parceiros da Mangueira, descobre que dançar é o ato de dançar, “a dança é a dança que se dança”. (...)

Dançar simplesmente, ou dançar vestindo o Parangolé, apresentou na obra, e conseqüentemente na vida de Hélio, o impacto da vivência imanente. Aos poucos ele foi deixando de lado a busca de um mito, eliminou a solenidade de um rito, e a dança tornou clímax, sensação sinestésica de intensificação da vida, de força e não expressão de particularidades. O mito dissolveu-se no ato de dançar. (...) só a unidade do corpo dissolve a dualidade sujeito-objeto que fundamenta a representação. (...) CORPO não é mais a casa fechada que abriga estranhos pudores e q ocasionalmente se abre ao mundo numa complexa relação dualista (...) ou q se extasia contemplativamente diante do mundo objetivo: é o CORPO EM DANÇA. (Carneiro, 2004: 240-241).

Um *corpo em dança* opõe-se ao corpo-psiquê marcado por uma essência individual a ser revelada. É um corpo sempre *em processo*, que se faz e refaz o tempo todo ao abrir-se para ser atravessado pela dança dos fluídos da terra, das próprias entranhas e do cosmos. Pois “é preciso ter ainda o caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante” (Nietzsche, 2011: 18).

Ao tratar dos festejos dionisíacos da antiguidade helênica, Nietzsche afirma que eles produziam como efeito a intensificação de vínculo dos homens entre si e entre estes e a natureza.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (Nietzsche, 2007: 28).

Na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão de primavera (*Frühlingstrieb*), a natureza se expressa em sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único; de modo que o *principium individuationis* [princípio de individuação] surge como um estado persistente de fraqueza da Vontade. (Nietzsche, 2005: 12).

Como se pode notar a partir da análise de seu processo de criação (no capítulo anterior), em *Pulsões* estava em jogo o interesse pelo que havia de raro em cada corpo, e não pela uniformidade. Contudo, a potência de cada corpo singular é potencializada a partir do momento em que estes corpos únicos entram em uma mesma frequência de pulsação. Parece haver aí o processo que Nietzsche percebe na festa dionisíaca. Vemos então que é possível articular a recusa ao atravessamento do corpo pela psiquê que lhe fixa uma identidade e a singularidade do corpo que, por meio de seu movimento, se reinventa a todo momento.

O que importa notar é que, a despeito de uma concepção moderna e psicologizada atravessar a fala de alguns entrevistados que fizeram parte da construção de *Pulsões*, o que a obra produz enquanto efeito dissolve ou, ainda, ultrapassa isso. Isso atesta o fato de que uma criação não é necessariamente um “reflexo” daqueles que a produzem. Ela ultrapassa o sujeito produtor, não

apenas porque “o pintor trabalha para transformar a si mesmo”¹⁴¹, mas também porque não há um sujeito criador por trás de cada ação. As forças que se põem em luta pela vontade de potência não estão submetidas a qualquer controle ou domínio externo ou superior.

O corpo apartado da psicologia remete-nos às formulações não ocidentais onde não está em jogo uma unidade física que encerra uma individualidade, mas a matéria que é continuidade do que chamamos de natureza.

É o que atravessa, por exemplo, o corpo canaque. David Le Breton refere-se aos estudos de Maurice Leenhardt sobre este povo melanésio para marcar as distinções em relação à concepção de corpo ocidental:

Entre os canaques, o corpo recebe suas características do reino vegetal. (...) *Kara* designa, ao mesmo tempo, a pele do homem e a casca da árvore. A unidade da carne e dos músculos (*pié*) remete à polpa ou ao caroço dos frutos. A parte dura do corpo, a ossatura, é nomeada com o mesmo termo que o coração da madeira. Essa palavra designa igualmente os cacos de coral lançados sobre as praias. São as conchinhas terrestres ou marinhas que servem para identificar os ossos envolventes, tais como o crânio. Os nomes das diversas vísceras vertem igualmente do seio de um vocabulário vegetal. Os rins e as outras glândulas do interior do corpo trazem o nome de um fruto cuja aparência seja próxima à sua. Os pulmões, cujo envoltório lembra a forma de uma árvore totêmica dos canaques, *Kuni*, são identificados sob esse nome. Quanto aos intestinos, são assimilados aos emaranhados de cipós que adensam a floresta. O corpo aparece aqui como outra forma vegetal, ou o vegetal como uma extensão natural do corpo. Não há qualquer fronteira discernível entre esses dois domínios. (...) O corpo não é concebido pelos canaques como uma forma e uma matéria isoladas do mundo; ele participa em sua totalidade de uma natureza que, ao mesmo tempo, o assimila e o banha. A ligação com o vegetal não é uma metáfora (...). (Le Breton, 2012: 22-23)

¹⁴¹ “Não me preocupo de maneira nenhuma com o *status* universitário do que faço, porque meu problema é minha própria transformação. (...) Essa transformação de si por seu próprio saber é, penso, algo bastante próximo da experiência estética. Porque um pintor trabalharia, se ele não é transformado por sua pintura?” (Foucault, 2014: 204).

O que se coloca em cena em *Pulsações* é, portanto, a vida enquanto força que atravessa todo universo. A vida para além do sujeito e do Homem. Como afirma Artaud,

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. (Artaud, 2006: 136-137).

Para Artaud, o teatro só pode ter sentido se for a emanção da vida, do movimento incessante. Daí a recusa ao texto e a importância do gesto. E, neste sentido, podemos apontar para a potência que atravessa a dança de *Pulsações*.

Laurence Louppe formula uma definição de dança contemporânea que se aparta de uma concepção histórica evolutiva. Para ela, “a história das origens da dança contemporânea não deve ser procurada na história da dança, como seria expectável. Ela encontra-se à margem dessa história, dado que se posiciona à margem de toda e qualquer representação identificável” (Louppe, 2012: 54-55).

Segundo a autora, a dança contemporânea não pode ser pensada por uma preocupação formal, mas sim por um conjunto do que ela chama de “valores” que podem ser encontrados, por exemplo, já no que a historiografia denomina como dança moderna. São eles

(...) a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação de alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão [...]) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de se abandonar a ela). (Idem, ibidem: 45).

Um dos motivos pelos quais a emergência da dança contemporânea não deve ser buscada na história da dança, segundo Louppe, é o fato de que ela se formula não a partir da dança, mas da não-dança – também pelo fato de que alguns de seus referidos “valores” têm procedência em práticas alheias à dança, como os trabalhos Delsarte e Dalcroze, já mencionados. Fazendo referência à analítica genealógica foucautiana, Louppe afirma que são precisamente as forças, às quais dizem respeito o exercício do poder, um dos aspectos sobre os quais da dança contemporânea incidirá seu trabalho (Idem, *ibidem*: 56). Neste sentido, e diante do que foi exposto ao longo do capítulo, podemos pensar *Pulsações* como um acontecimento de dança contemporânea, em um momento em que esta denominação ainda não estava em voga.

Pulsações pontua a existência do Galpão enquanto Teatro de Dança, como abertura para o que cada corpo tinha de *próprio*, de *raro*, em oposição à ideia de adequação a um modelo, que costumava balizar a prática do balé clássico. Um corpo entendido não por seus aspectos físicos, mas como a própria vida, *vontade de potência*, assim como o é o corpo no pensamento nietzschiano. Compreender a singularidade de cada corpo também se relaciona à compreensão do corpo não como uma unidade, mas como multiplicidade de afetos, instintos e pulsões; uma pulsação que não diz respeito a um sujeito enquanto identidade, mas que atravessa a vida, as forças que permeiam humanos, animais não-humanos, vegetais... uma pulsação vital composta por uma multiplicidade de forças e pelo encontro entre elas.

Naquele teatro com goteiras, piso irregular, mau cheiro, sem camarim, sem coxia, sem financiamento, *Pulsações* foi um acontecimento dionisíaco, no sentido atribuído por Nietzsche: “O dizer-sim à vida inclusive aos seus mais obscuros e mais duros problemas; a vontade de vida, que se alegra da própria inesgotabilidade no *sacrifício* dos seus tipos supremos” (Nietzsche, 2014: 113-114).

Conforme apontado na “apresentação” deste trabalho, um dos principais pontos de articulação do exercício do poder autoritário durante a ditadura civil-militar no Brasil foi o corpo torturado. Uma das expressões mais terríveis e corriqueiras do exercício do autoritarismo, a prática da tortura foi utilizada como meio preferencial para obter informações e arrancar confissões mas, sobretudo, arruinar a existência daqueles que se recusavam a colaborar com a ordem, modificando para sempre sua relação com o próprio corpo, no caso dos sobreviventes. Uma prática que visava, portanto, submeter à força corpos que insistiam em existir de uma maneira insubmissa ao Estado autoritário. Afinal, o corpo requerido pelo regime disciplinar – que, numa ditadura, é elevado à enésima potência – é o corpo obediente e produtivo.

Pode-se dizer, numa palavra, que o poder disciplinar, e é essa sem dúvida sua propriedade fundamental, fabrica corpos sujeitados, vincula exatamente a função-sujeito ao corpo. Ele fabrica, distribui corpos sujeitados; ele é individualizante [unicamente no sentido de que] o indivíduo [não é] senão o corpo sujeitado. (Foucault, 2006: 69).

Mas, como aponta o próprio Foucault, “onde há poder há resistência e, no entanto (ou melhor, por isso mesmo) esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder” (1988: 105); e, desde que o Brasil tornou-se uma democracia graças a um acordo que garantiu a integridade dos militares e civis, pessoas físicas e jurídicas, que ajudaram a sustentar o regime ditatorial por duas longas décadas, essa resistência vem sendo narrada sobretudo por uma história oficial que compreende *organizações* – armadas ou não – que agiram de diversas formas com o objetivo de derrubar o regime ditatorial. Contudo, há todo um rol de práticas de resistência *menores*, não organizadas, e que são frequentemente negligenciadas. Talvez porque se negligencie também outro apontamento do Foucault que indica a impossibilidade de falar em resistência no singular. Segundo o filósofo francês:

Elas [as resistências] são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como o interlocutor irreduzível. (...) Grandes rupturas radicais, divisões binárias e maciças? Às vezes. É mais comum, entretanto, serem pontos de resistência móveis e transitórios, que introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irreduzíveis. (Idem, *ibidem*: 106-107).

A existência do Teatro de Dança Galpão – sobretudo o acontecimento *Pulsações* – foi capaz de introduzir uma clivagem na sociedade e reinventar os corpos daqueles que o atravessaram. Em um tempo marcado por corpos arruinados e pela morte à espreita, o trabalho de *Pulsações* no interior do Galpão afirmava um corpo permeado por um apetite de vida e, nesse sentido, atravessado pela crueldade afirmada por Antonin Artaud. Para este autor, pouco importa o homem entendido como animal mental consciente.

o problema é justamente que vivo. O que é capaz de arrancar os homens de suas terras, dessas terras congeladas do espírito encerrado em seu círculo, é o que sai do campo do pensamento propriamente dito, o que para mim está acima das relações do espírito. (...)
A verdade da vida está radicada na impulsividade da matéria.
(Artaud, 2005: 74; 84)

Afirmando a vida e deslizando pelo espaço sem ponto fixo, temos aí uma dança capaz de criar um corpo que é resistente diante da ordem. Um corpo que afirma as delícias da vida e que se recusa a submeter-se à podridão do exercício da disciplina. A vitalidade que insiste em pulsar e atravessar a massa podre da disciplina para fazer jorrar o vermelho do sangue.

depois do fim



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Sztejnauer



Pulsações. Teatro de Dança Galpão, 1975. Fotógrafo não identificado. Arquivo Pessoal – Ana Michaela Sztejnauer

Em meio à ditadura civil-militar no Brasil, quando a cultura foi tomada como importante área a ser operacionalizada pelo Estado, a invenção do Teatro de Dança Galpão apontou para a possibilidade de criação de uma brecha no interior da política cultural, tornando-se um espaço marcado pela invenção e práticas de liberdade. Se a prática de dança em São Paulo até aquele momento restringia-se à formação acadêmica por meio do balé clássico, por um lado, ou às aulas de dança moderna e expressão corporal ministradas em academias particulares e frequentadas pelas camadas mais abastadas da população, o Galpão criou espaço para experimentação, apontando para novas formas de conceber tanto o ensino quanto a criação de espetáculos em dança.

Reuniu muita gente em torno dos cursos, espetáculos, ensaios... Os trabalhos apresentados ali despertaram o interesse de um público jovem que passou a enxergar a dança como uma arte capaz de falar de seu tempo, e não mais como mero entretenimento burguês nas noites de gala do Teatro Municipal. O Teatro de Dança Galpão criou um *outro espaço* em relação aos lugares tradicionais da dança paulistana e aos teatros convencionais; *outro espaço* para a prática de uma sociabilidade não atravessada pelo autoritarismo. Recusou os posicionamentos de espaços oficiais, mas também os complementou em alguns momentos, funcionando como uma oposição que garantia a continuidade da oficialidade do Corpo de Baile Municipal e do próprio Teatro Municipal. Se a invenção do Galpão foi atravessada por uma concepção que recortava a dança entre “clássicos” e “oficiais” ou “modernos” e “independentes”, logo efetivou-se o trânsito de artistas entre uma esfera e outra, evidenciando sua complementaridade. Trabalhos criados no Galpão a partir das experimentações singulares com os corpos que habitavam aquele espaço também se sedimentaram em coreografias transportadas para companhias “oficiais”.

O Teatro de Dança Galpão foi um *outro espaço* que também se desdobrou em muitos *outros espaços*, por meio das criações artísticas que tiveram lugar ali.

O espetáculo *Pulsações* foi o primeiro a ser criado com os alunos dos cursos ali oferecidos, derivado da singularidade de seus corpos e do que o espaço tinha de próprio: a proximidade da plateia com a “cena”, uma vez que o teatro não tinha coxias e o palco não era elevado.

Pulsações tratava da energia que provoca o movimento da vida, atravessando animais, plantas, planetas... Ao invés da psiquê que tem o corpo como meio de expressão, o corpo foi tomado ali como o resultado sempre cambiável das forças em luta. Um corpo que se distancia tanto do corpo requerido pelo exercício do poder disciplinar quanto daquele reivindicado pela dança moderna como meio de expressão.

A dança que atravessa *Pulsações* não diz respeito ao Homem, mas à própria vida. Neste sentido é que nos afastamos das definições formuladas pela Antropologia da Dança e recorremos a autores estranhos ao *corpus* teórico da disciplina, como Antonin Artaud e Friedrich Nietzsche, que dão pistas para pensar a dança a partir dos elementos que apareceram no processo de pesquisa.

Como se discutiu ao longo do primeiro capítulo, a sub-disciplina de Antropologia da Dança vincula-se fortemente a um pensamento antropológico atravessado por modernismos. Em primeiro lugar, baseia-se em uma ideia de Homem enquanto categoria universal. Conforme apontado no terceiro capítulo, esta concepção também é fundante no pensamento do que ficou conhecido como dança moderna. Ainda que seja possível encontrar rastros desta maneira de se pensar a dança nas experiências empreendidas no Teatro de Dança Galpão, a análise dos vestígios deixados pelo espetáculo *Pulsações* nos levou a formular uma concepção de dança que diz respeito à vida, não restrita ao ser humano enquanto espécie ou indivíduo. *Pulsações* coloca a dança atravessando a vida, corpos humanos e não -humanos impulsionados por uma *vontade de potência*. Qualquer unidade de pensamento pré-constituída que não se deixe habitar pela dança, andando em sua companhia – ao seu lado, nem à frente, nem atrás – desconsideraria a perspectiva como algum tipo de crença.

Além da categoria de Homem, grande parte da produção em Antropologia da Dança também está atravessada por um pensamento que enxerga o fazer antropológico a partir da distinção entre observador e observado, tal como indicado no primeiro capítulo por meio do pensamento de Strathern. No percurso da pesquisa, procuramos nos afastar de modelos pré-estabelecidos de análise e favorecer a emergência das noções analíticas a partir dos próprios *acontecimentos*.

Assim, no terceiro capítulo, é *Pulsações* que desloca o pensamento e orienta como a dança deve ser tratada. Ao invés de trabalhar com um *objeto* a ser confrontado, procuramos fazer com que o próprio acontecimento abra espaço para a emergência de um pensamento dançarino, que desliza e recusa pontos fixos.

Pulsar, na astronomia, é o nome dado às estrelas que emitem radiação em intervalos breves e regulares, cujos impulsos são gerados pela própria energia de uma estrela de nêutrons em rotação. De acordo com a distância de uma estrela em relação à Terra, ainda podemos enxergar sua luz pulsando no céu quando ela já não existe mais. Assim, espera-se que as experiências às quais esta pesquisa se volta, que apontaram para a invenção de práticas de liberdade diante da ditadura civil-militar, possam ainda atingir de alguma forma a dança e o pensamento de hoje. Uma história viva que sirva como companheira para a invenção de movimentos indomesticáveis.

um experimento

A realização desta pesquisa produziu efeitos para além desta dissertação. Ao longo de todo o processo, se fez presente a necessidade de dar uma forma estética às reflexões apresentadas ao longo das páginas precedentes. Não se pretende aqui explicar ou interpretar o vídeo produzido, mas descrever brevemente seu processo de produção. Afinal, como mostrou o antropólogo Claude Lévi-Strauss em seus escritos sobre o pensamento selvagem, a arte é uma forma de organização do pensamento que se diferencia da ciência, mas não lhe é superior ou inferior. Em alguma medida, esta concepção atravessa o Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP que, graças a certos professores, é um espaço afeito às experimentações que extrapolam as obrigações protocolares da prática científica.

Historicamente, a PUC-SP foi um espaço afeito à invenção de liberdades que inclusive abriu suas portas para muitos perseguidos pela ditadura civil-militar na mesma época em que o Galpão servia de espaço de experimentação para a dança paulistana. E se hoje as práticas de liberdade na Universidade vêm sendo sufocadas por um modelo de gestão voltado para a “sustentabilidade financeira da instituição”, ainda existem espaços interessados em inventar outras relações com o saber. É o caso do Nu-Sol, Núcleo de Sociabilidade Libertária, núcleo de pesquisa autogestionário que inventa, por exemplo, maneiras antiautoritárias de divulgar os resultados de suas pesquisas, por meio de aulas-teatro, documentários, vídeos... Essas experimentações foram elementos que animaram este experimento, que foi gravado no Museu da Cultura.

O Museu da Cultura é lugar para exposições, mas também conversações, exibição de vídeos, discussões... práticas que possibilitam a criação de outras relações entre estudantes e professores e com o saber científico. Localizado em

um dos pátios internos do “prédio velho” do campus Monte Alegre, o Museu é também espaço aberto para encontros entre amigos, trabalhos em grupo, conversas nos intervalos das aulas... é um lugar pulsante dentro do cotidiano da Universidade.

Como em *Pulsações*, no vídeo aqui apresentado a improvisação foi um elemento constitutivo, embora em um procedimento diferente. Depois de partilhar algumas das minhas inquietações com duas das pessoas com quem tenho relações mais próximas, Wander Wilson e Marina Arruda, nos propusemos a experimentar uma desvinculação entre som e imagem. Em uma tarde chuvosa, Marina e eu fomos ao Museu da Cultura para a captação de imagens. Além de fotógrafa, Marina é também bailarina, e a dança do corpo encontrou a dança da câmera sem roteiro ou coreografia. A partir das imagens captadas no Museu é que começou a se esboçar com mais clareza um roteiro para o vídeo. A trilha sonora foi inventada por Wander Wilson, sem que ele acompanhasse a gravação ou tivesse acesso às imagens, e só foi colada às imagens depois que o vídeo já tinha sido editado.

Assim ganhou forma o vídeo que se apresenta aqui em DVD. Um experimento entre amigos animado pelas questões que atravessam este trabalho.

bibliografia

ABA – Associação Brasileira de Antropologia (2012). **28ª RBA: Desafios antropológicos contemporâneos**. Programação geral do evento realizado entre 2 e 5 de julho de 2012 na PUC-SP.

ALCAÍNO, Gladys e HURTADO, Lorena (2010). **retrato de la DANZA independiente en Chile**. Santiago: Ocholibros.

ANDREOLLI, Joe (1979). “Cuidemos do corpo, que a alma está perdida” in **Singular & Plural**, n. 2, janeiro de 1979, pp. 38-39.

ANSALDI, Marilena (1994). **Atos – Movimento na vida e no palco**. São Paulo: Maltese.

ARTAUD, Antonin (1975). **Para acabar de vez com o juízo de deus seguido de O teatro da crueldade**. Tradução de Luiza Neto Jorge e Manuel João Gomes. Lisboa: & etc.

____ (1991). **Heliogabalo ou O anarquista coroadado**. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim.

____ (1995). **Linguagem e vida**. Organização de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Machado Neto. Tradução de J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

____ (2000). **Os Tarahumara**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Relógio D'Água.

____ (2005). **El arte y la muerte / otros escritos**. Tradução de Víctor Goldstein. Buenos Aires: Caja Negra.

____ (2006). **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.

BANES, Sally (1993). **Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964**. Durham e Londres: Duke University Press.

BARIL, Jacques (1977). **La danse moderne: d'Isadora Duncan à Twyla Tharp**. Paris: Editions Vigot.

BARTHES, Roland (2007). **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária no Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977**. São Paulo: Cultrix.

BÉJART, Maurice (1981). **Um Instante na Vida do Outro**. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BOAS, Franz (1996). **Arte primitiva**. Tradução de Paula Seixas. Lisboa: Fenda.

BOURCIER, Paul (2001). **História da Dança no Ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

BUCKLAND, Theresa Jill (2013). "Mudança de Perspectiva na Etnografia da Dança". Tradução de Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, pp. 143-153.

BURROUGHS, William (1994). **A revolução eletrônica**. Tradução de Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão. Lisboa: Vega.

CAGE, John (1996). "John Cage" [entrevista a Rodrigo Garcia Lopes] in **Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte Americanas Hoje**. São Paulo: Iluminuras, pp. 93-108.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.) (2013). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano (2004). **Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte**. São Paulo: Imaginário / FAPESP.

CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (orgs.) (2012). **Cuerpos em movimento: antropologia de y desde las danzas**. Buenos Aires: Editorial Biblos.

CLASTRES, Pierre (2003). **A sociedade contra o Estado**. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify.

COPELAND, Roger e COHEN, Marshall (orgs.) (1983). **What is dance? Readings in theory and criticism**. Nova York: Oxford University Press.

COHN, Gabriel (1984). "A concepção oficial da política cultural nos anos 70". In: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difusão Editorial, pp. 85-96.

COHN, Sérgio e PIMENTA, Heyk (orgs.) (2008). **Maio de 68**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.) (2008). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: FAPESP / Annablume.

CUNHA, Newton (org.) (2003). **A linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva / SESC São Paulo.

CUNNINGHAM, Merce e LESSCHAEVE, Jacqueline (1985). **The dancer and the dance – Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve**. Londres/Nova York: Marion Boyars Publishers.

CURI, Celso (1975). "Pulsões: a retomada do real" in **O Estado de São Paulo**, 28/11/1975.

DA MATA, João (2009). **SOMA – uma terapia anarquista**. Rio de Janeiro: Achiamé.

DIAS, Linneu (1975). “Expressão e criatividade em espetáculo de dança” in **O Estado de São Paulo**, 26/11/1975.

DUNCAN, Isadora (2012). **Minha vida**. Tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: José Olympio.

FEITOSA, Charles (2001). “Por que a filosofia esqueceu a dança?” in BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (orgs.). **Assim falou Nietzsche III – Para uma Filosofia do Futuro**. Rio de Janeiro: 7 letras, pp. 31-36.

FOUCAULT, Michel (1988). **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal.

_____ (2006). **O Poder Psiquiátrico**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2007). **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2009). “Outros espaços” in **Ditos e Escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 411-422.

_____ (2010). **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2ª edição. São Paulo: WMF Martins Fontes.

_____ (2011). **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II**. Curso no Collège de France (1983-1984). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMG Martins Fontes.

_____ (2012a). "Nietzsche, a genealogia e a história". Tradução de Marcelo Catan. In **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. 25ª edição. São Paulo: Graal, pp. 55-86.

_____ (2012b). "Poder-corpo". Tradução de José Thomaz Brum e Déborah Darrowski. In **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. 25ª edição. São Paulo: Graal, pp. 234-243.

_____ (2012c). **A ordem do discurso**. Aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª edição. São Paulo: Edições Loyola.

_____ (2012d). "Soberania e disciplina". Tradução de Maria Teresa de Oliveira e Roberto Machado. In **Microfísica do poder**, op. cit., pp. 278-295.

_____ (2012e). "Sobre a prisão". Tradução de Marcelo Marques Damião. In **Microfísica do poder**, op. cit., pp. 213-233.

_____ (2013). **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Michail. São Paulo: n-1 edições.

_____ (2014). "Uma entrevista de Michel Foucault por Stephen Riggins". In **Ditos e Escritos IX – Genealogia da Ética, Subjetividade e Sexualidade**. Organização de Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 192-206.

FREYRE, Gilberto (2006). **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 51ª edição. São Paulo: Global.

GARAUDY, Roger (1980). **Dançar a vida**. Tradução de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

GARCÍA LORCA, Federico (2002). **Obra poética completa**. Tradução de William Angel Angel de Mello. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes.

GERALDI, Silvia Maria (2009). **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana**. Tese de Doutorado. Campinas: IA/Unicamp. Formarte, pp. 109-111.

GIL, José (2001). **Movimento total. O corpo e a dança** Lisboa: Relógio D'água.

GODARD, Hubert (2000). "Gesto e percepção". Tradução de Silvia Soter. In **Lições de dança**. Organização de Silvia Soter e Roberto Pereira. Rio de Janeiro: UniverCidade, n. 3, pp. 11-35.

GOLDNER, Nancy (1988). "The Concept of Dance According to Nikolais". In: **The Inquirer**. Philadelphia, 3/01/1988. Disponível em: http://articles.philly.com/1988-01-03/entertainment/26283063_1_tensile-involvement-alwin-nikolais-hanya-holm (acesso em 22/03/2015).

GONÇALVES, Renata de Sá e OSORIO, Patrícia Silva (2012). "Apresentação ao Dossiê Antropologia da Dança" in **Revista Antropolítica**. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, n. 33, pp. 13-23.

GOUVÊA, Leila V. B. (2006). **Maurice Vaneau: artista múltiplo**. São Paulo: Imprensa Oficial.

GRAU, Andrée e WIERRE-GORE, Georgiana (orgs.) (2005). **Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline**. Paris: Centre national de la danse.

GUATTARI, Félix (2010). "Cultura: um conceito reacionário?". In GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, pp. 21-31.

HIGHWATER, Jamake (1992). **Dance: Rituals of experience**. 3ª edição. Nova York: Oxford University Press.

LINS, Daniel (2001). "Nietzsche e Artaud: por uma exigência ética da crueldade" in BARRENECHEA, Miguel Angel; CASANOVA, Marco Antonio; DIAS, Rosa; FEITOSA, Charles (orgs.). **Assim falou Nietzsche III – Para uma Filosofia do Futuro**. Rio de Janeiro: 7 letras, pp.47-57.

LOBERT, Rosemary (1979). **A palavra mágica Dzi: uma resposta difícil de se perguntar – a vida cotidiana de um grupo teatral**. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH – Unicamp.

LOUPPE, Laurence (2012). **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro.

KATZ, Helena (1982). "Balé fara curso para iniciantes" in **Folha de S. Paulo**, 30/07/1982. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91192461571.jpg> (acesso em 01/06/2014).

_____. 2003. "Um trajeto de fios e teias". In Cássia Novas (org.). *Balé da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Formarte, pp. 109-111.

KAEPLER, Adrienne L. (2013). "A dança segundo a perspectiva antropológica". Tradução de Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, pp. 97-121.

KEALIINOHOMOKU, Joann (2013). "Uma antropóloga olha o Ballet Clássico como uma forma de dança étnica". Tradução de Giselle Guilhon Antunes Camargo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, pp. 123-142.

KURATH, Gertrude Prokosch (2005). "Panorama de l'ethnologie de la danse". Tradução de Élise Argaud. In: GRAU, Andrée e WIERRE-GORE, Georgiana (orgs.). **Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline**. Paris: Centre national de la danse, pp. 43-76.

LE BRETON, David (2012). **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder. 2ª edição. Petrópolis: Editora Vozes.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1989). **O pensamento selvagem**. Tradução de Tênia Pellegrini. Campinas: Papirus.

____ (1997). **Olhar, escutar, ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

MALAFAIA, Woney Vianna (2012). **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

MALINOWSKI, Bronislaw (1984). **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanesia**. Tradução de Anton P. Carr e Ligia Aparecida Cardieri Mendonça. São Paulo: Abril Cultural.

MAUSS, Marcel (2003). "Técnicas do corpo" in **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: CosacNaif.

McDONAGH, Don (1970). **The Rise and Fall and Rise of Modern Dance**. New York: Outerbridge & Dienstfrey.

MICELI, Sergio (1984). "O Processo de 'construção institucional' na área cultural federal (anos 70)". In: MICELI, Sergio (org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difusão Editorial, pp. 53- 83.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA (1975). **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação.

MONTEIRO, Marianna (1998). **Noverre: Cartas sobre a Dança**. Tradução e notas da autora. São Paulo: FAPESP.

NAPOLITANO, Marcos (2014). **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto.

NAVAS, Cássia (1987). **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado / Centro Cultural São Paulo.

NAVAS, Cássia e DIAS, Linneu (1992). **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.

NIETZSCHE, Friedrich (2005). **A visão dionisíaca do mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão da tradução de Marco Casanova. São Paulo: Martins Fontes.

____ (2007). **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2011). **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2012). **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

____ (2013). **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM.

____ (2014). **Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo**. Tradução de Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis: Vozes.

NU-SOL (2008a). "Dossiê 68". In: **Verve**, v. 13. São Paulo: Nu-Sol, pp. 84-121.

____ (2008b). "Dossiê 68". In: **Verve**, v. 14. São Paulo: Nu-Sol, pp. 13-45.

ORTIZ, Renato (1994). "Estado autoritário e cultura". In: **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 79-126.

OSÓRIO, Sofia (2012). **Dançar o que se vive: dança em São Paulo na década de 1970**. Relatório final de Iniciação Científica. São Paulo: Faculdade de Ciências Sociais, PUC-SP.

PASSETTI, Dorothea (2008). **Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo – incomensurável**. São Paulo: Educ, Edusp.

____ (2011). "Corpo: lugar de natureza e cultura" in **Anais eletrônicos do XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Evento realizado entre 7 e 10 de agosto de 2011 na Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA. Disponível em: http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1314331094_ARQ_UIVO_Corpo-lugardenaturezaecultura13.8.11.pdf (acesso em 22/05/2014).

PORTINARI, Maribel (1989). *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

REED, Susan (2012). "La política y la poética de la danza". Tradução de Silvia Benza. In: CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (orgs.). **Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas**. Buenos Aires: Editorial Biblos.

REICH, Wilhelm (1998). **Escute, zé-inguém**. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes.

ROGOSIN, Elinor (1980). **The Dance Makers: conversations with american choreographers**. New York: Walker and Company.

ROSSET, Clément (1989). **O princípio da crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco.

ROSSI, Patrícia Dias (2009). **Espetáculos do Balé da Cidade de São Paulo (1968-2007): mapeando quarenta anos de arquivo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social da FFLCH/USP.

ROYCE, Anya Peterson (1977). **The Anthropology of Dance**. Bloomington/London: Indiana University Press.

SALZANO, Francisco M. (2009). "A antropologia no Brasil: é a interdisciplinaridade possível?". In: **Amazônica: revista de antropologia**, v. 01, n. 01. Belém: Universidade Estadual do Pará. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/133/197> (acesso em 22/02/2015).

SERRONI, José Carlos (2002). **Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil**. São Paulo: Editora Senac.

SHOPPING NEWS (1975). "Teatro de Dança: aulas e espetáculo". São Paulo, 7 de setembro de 1975.

SIMÕES, Gustavo (2011). **Roberto Freire: tesão e anarquia**. Dissertação de mestrado. São Paulo: PEPG Ciências Sociais / PUC-SP.

STIRNER, Max (2009). **O único e sua propriedade**. Tradução de João Barrento. São Paulo: Martins.

STRATHERN, Marilyn (2013). **Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia**. Tradução de Tatiana Lotierzo e Luis Felipe Kojima Hirano. São Paulo: Terceiro Nome.

SUQUET, Annie (2008). "O corpo dançante: um laboratório da percepção" in CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do corpo III – As mutações do olhar: o século XX**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, pp. 509-540.

TÓTORA, Silvana (2011). "Friedrich Nietzsche – A grande política do corpo" in BÓGUS, Lucia, WOLFF, Simone e CHAIA, Vera (orgs.). **Pensamento e Teoria nas Ciências Sociais: Referências clássicas e contemporâneas**. São Paulo: Educ, pp. 163-188.

VELLOZO, Marila Annibelli (2011). **Dança e política: participação das organizações civis na construção de políticas públicas**. Tese de doutorado. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

WAGNER, Roy (2010). **A invenção da cultura**. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify.

WILLER, Cláudio (1979). "Dança e corpo" in **Revista Singular & Plural**, n. 2, janeiro de 1979, pp. 51-55.